

THU VAN TRAN

THU VAN TRAN

NOS LUMIÈRES  
OUR LIGHTS

MSSNDCLRCQ  
Meessen De Clercq  
Abdijstraat 2a Rue de l'Abbaye, B-1000 Brussels, Belgium  
tel + 32 2 644 34 54, [www.meessendeclercq.com](http://www.meessendeclercq.com), [info@meessendeclercq.be](mailto:info@meessendeclercq.be)

**I villa I du I parc I** centre d'art contemporain  
12, rue de Genève, 74100 Annemasse, France  
tel.+33 450 388 461 • [www.villaduparc.org](http://www.villaduparc.org) • [communication@villaduparc.org](mailto:communication@villaduparc.org)

MSSNDCLRCQ  
Meessen De Clercq

*Trees, trees, millions of trees, massive, immense, running up high; and at their foot, hugging the bank against the stream, crept the little begrimed steamboat, like a sluggish beetle crawling on the floor of a lofty portico. It made you feel very small, very lost, and yet it was not altogether depressing, that feeling. After all, if you were small, the grimy beetle crawled on – which was just what you wanted it to do.*

**J. Conrad, Heart of Darkness**

*Des arbres, des arbres, des millions d'arbres, massifs, immenses, courant droit vers les hauteurs ; et à leurs pieds, étreignant la rive à contre-courant, le petit vapeur noirci rampe, comme un scarabée lent pourrait ramper sur le bord d'un portique surélevé. Il vous fait vous sentir très petit, très perdu, et encore, cela pas encore tout ensemble dans une unique et solide dépression, ce sentiment. Après tout, si vous êtes petit, le scarabée encrassé grimpe dessus – et c'est juste ce que vous vouliez qu'il fasse.*

**T. Van Tran, traduction subjective d'Heart of Darkness**



# REJET

(Collage)

Les *Rejets* de Thu Van Tran se composent des restes de matériaux d'œuvres et se présentent sous la forme de tableaux en volume. Moule de l'éruption du Mont Pelée, poussière de bois de la machine à lumière qui a parcouru la Bosnie-Herzégovine, chutes de papier du manuscrit de la traduction de Conrad, tous ces « envers », qui produisent à leur tour des formes à part entière, sont exposés à la lumière. L'installation est en effet une insolation réelle, la couleur des fonds des tableaux réagissant selon la chimie des papiers photosensibles choisis. Thu Van Tran compose et agence ainsi les matériaux dans la perspective d'un photogramme abstrait, réceptacle de la mémoire physique de ces rejets. En botanique, le terme « rejet » décrit la nouvelle pousse qui apparaît sur une plante, souvent consécutif à un traumatisme. Dans une même idée, les *Rejets* peuvent être vus comme une manifestation des dessous de l'œuvre, hésitations, abandons, refoulés.



The *Rejets* by Thu Van Tran consist of the remains of materials from works and take the form of pictures in volume. A moulding of the eruption of Mont Pelée, sawdust from the light machine that travelled through Bosnia and Herzegovina, scraps of paper from the manuscript of the translation of Conrad, all these «reverse sides», which in turn produce forms in their own right, are exposed to light. The installation is indeed a genuine exposure, the background colour of the pictures reacting according to the chemistry of the photosensitive papers chosen. Thu Van Tran composes and arranges the materials in the perspective of an abstract photogram, a receptacle for the physical memory of these rejets. In botany, the French term «rejet» describes the new shoot that appears on a plant, often resulting from trauma. Likewise, *Rejets* can be seen as a manifestation of the undersides of the work, hesitations, works abandoned or discarded.

# REJECTED

(Collage)



# REJET

(Bois)

---

# REJECTED

(Wood)



# REJET

(Moulage)



# REJECTED

(Molding)



# RÉSIDUS

---

Les *Résidus* sont des photogrammes qui ont insolé à la lumière du jour plusieurs mois dans l'atelier de l'artiste. Fruits du hasard, ils ont conservé l'empreinte des documents, chutes de papier, notes, livres, qui ont accompagné les recherches de l'artiste durant cette période. Ces matériaux, d'ordinaire sous-traités à la vue, acquièrent dans la composition que leur donne Thu Van Tran une forte présence visuelle et formelle, une intense luminosité solaire se dégageant des tirages. Reprenant une tradition chère aux avant-gardes historiques, l'artiste utilise le photogramme et le collage dans une veine résolument abstraite, en jouant sur la coloration chimique des papiers et la superposition des transparences.

*Résidus* are photograms exposed to daylight for several months in the artist's studio. The result of chance, they have retained the imprint of documents, scraps of paper, notes and books that accompanied the artist's work during this period. These materials, usually hidden from view, acquire a strong visual and formal presence in the composition imparted by Thu Van Tran, and the prints exude an intense sunny brightness. Picking up on a tradition dear to the historical avant-gardes, the artist uses photogram and collage in a resolutely abstract vein, playing on the chemical colouring of the paper and the superimposition of the transparencies.

---

# RESIDUES









18



19



# PRESSE-PALMIER

---

Sur une table en équilibre sont disposés des moules de feuilles tropicales (on reconnaît la feuille de bananier) et de vaisselles récupérées de la manufacture de Sèvres, vestiges d'ornements et d'objets réalisés pour décorer les institutions françaises, principalement l'Élysée, à l'époque coloniale. La photographie d'un palmier est retenue par le poids des moules en plâtre, l'ensemble évoquant le goût de l'époque pour les motifs exotiques des pays colonisés.



Laid out on the table in balance are plaster casts of tropical leaves (we recognise the banana leaf) and ceramics retrieved from the Sèvres porcelain factory, remains of ornaments and objects made to decorate official institutions in France, mainly the Elysée, during the colonial era. The photograph of a palm tree is held in place by the weight of the plaster casts, and the whole item evokes the taste in that era for exotic motifs from the colonies.

---

# PRESS PALM TREE



# CONTRE - COURANT

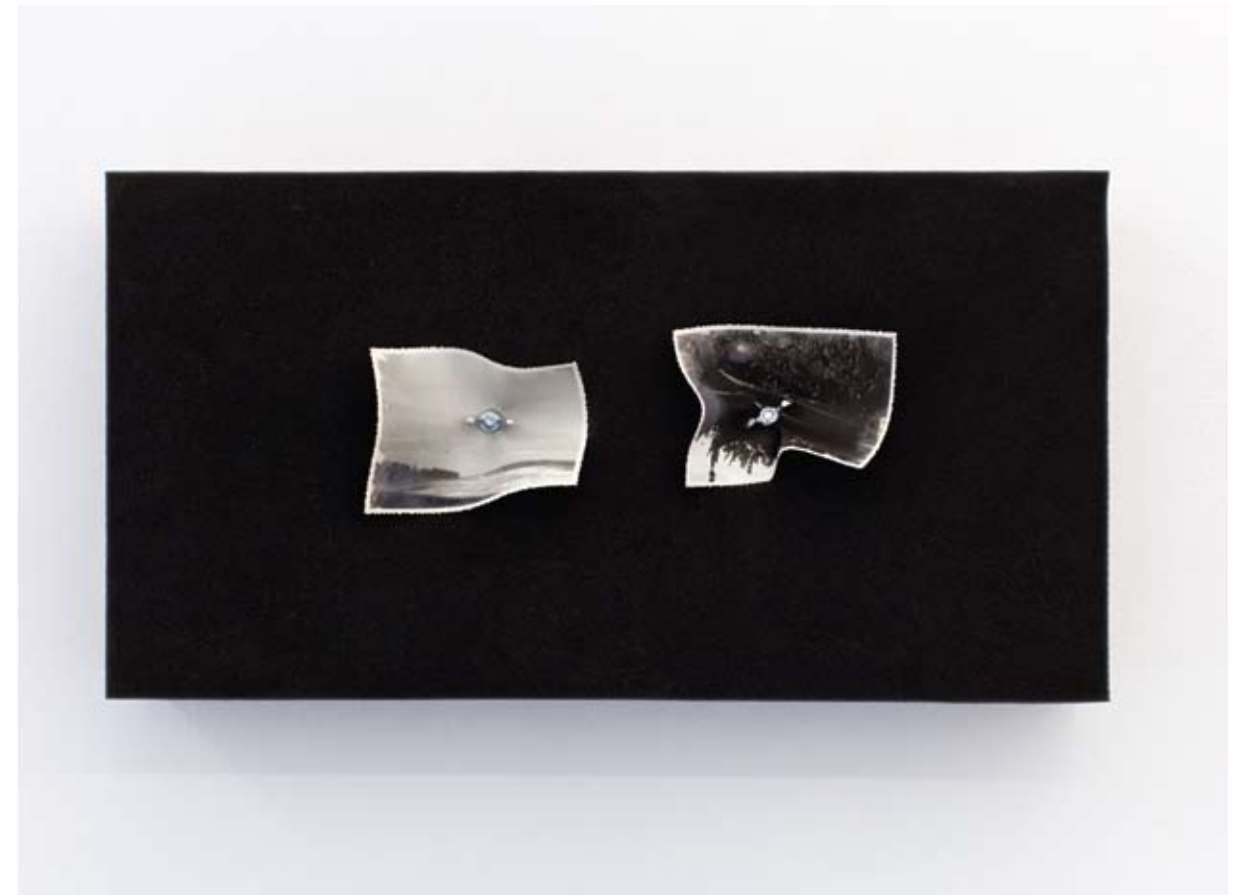
---

Récupérant deux photographies de l'époque coloniale prises à Madagascar, Thu Van Tran les boulonne sur une épaisse mousse grise. La souplesse du matériau accentue l'enfoncement et la torsion des images fixées en leur centre. Suivant l'imaginaire de la remontée d'un fleuve, les photographies peuvent évoquer le périple, la traversée d'un pays inexploré, le fantasme de terres vierges à saisir. L'imaginaire de la conquête, de l'agression, de la capture est particulièrement suggestif, la langueur intemporelle qui se dégage des photographies étant fortement violentée par la vis qui les éventre.

Re-using two photographs taken from the colonial era taken in Madagascar, Thu Van Tran bolts them onto thick grey foam. The flexibility of the material accentuates the denting and violent bending of the images bolted in their centre. Following the imagined journey up a river, these photographs may evoke the voyage, the crossing of an unexplored country, the phantasm of virgin territory up for grabs. The imagined conquest, aggression, capture is particularly suggestive, timeless languor that emerges from the photographs is greatly mistreated by the bolts ripping them apart.

---

# UPSTREAM



# ÉRUPTIONS

---

Thu Van Tran réalise une sculpture figurant la nuée ardente du Mont Pelée, moulage de l'instantanéité de l'éruption de 1902. Dans une quête classique de représentation des forces telluriques de la nature, l'artiste s'attache à représenter la fulgurance des substances volatiles – le nuage, l'air, la poussière, pétris dans la blancheur du plâtre. L'éruption étonne par son silence et sa grâce, qui subliment la tragédie dont elle est la cause. Érigée sur un haut socle en bois, la sculpture agit comme un memento mori, évoquant les vestiges pompéiens, l'éphémère soudainement figé dans la matière, conservant la mémoire de l'événement comme un moulage à vif.



Thu Van Tran has made a small sculpture depicting the pyroclastic flow of Mont Pelée, a plaster cast of the immediacy of the 1902 eruption. In a classic quest to represent the telluric forces of nature, the artist seeks to represent the brilliance of volatile substances - the cloud, the air, the dust, steeped in the whiteness of the plaster. The eruption is amazing by its silence and grace, which sublimate the tragedy it causes. Built on a high wooden base, sculpture acts as a memento mori, evoking the ruins of Pompeii, with the ephemeral suddenly petrified in the material, preserving the memory of the event as a plaster cast.

---

# ERUPTIONS



# DIGRESSION AUTOUR DE L'ÉRUPTION DU MONT PELÉE

---

Reliée par une suite de digressions à la vie de Conrad, l'éruption volcanique du Mont Pelée en 1902 est représentée à travers la répétition d'une même image d'archive soumise à différents temps d'exposition. Le dégradé des teintes et le degré d'effacement de l'image sont fonction de la chimie argentine volontairement non maîtrisée, la durée de l'exposition ne garantissant pas automatiquement la disparition progressive de l'éruption. L'image traumatique de l'explosion, qu'elle soit naturelle ou chimique, est toujours une icône médiatique, mais qui apparaît ici fluctuante, instable, peu contrôlable, comme le souvenir d'un événement lointain. À la série est adjointe trois plâtres monochromes de même format teinté de pigment noir. Thu Van Tran associe ainsi aux aléas de l'évanescence iconique/mémorielle la matérialité du plâtre à la couleur de cendre.



Connected by a series of digressions on the life of Conrad, the volcanic eruption of Mont Pelée in 1902 is shown through the repetition of the same image archive subject to different exposure times. The gradation of the shades and the degree of fading of the image are determined by the chemistry of the silver-halide technique, which the artist has deliberately not mastered; the duration of exposure does not automatically guarantee the gradual disappearance of the eruption. The traumatic image of the explosion, whether natural or chemical, is still a media icon, but appears here fluctuating, unstable, hard to control, like the memory of a distant event. Three monochrome plaster casts in the same format, coloured with black pigment, are associated with the series. Thu Van Tran combines the vagaries of the iconic/remembered evanescence with the materiality of the plaster and the colour of ash.

---

## DIGRESSION ON THE MOUNT PELÉE ERUPTION



# DIGRESSION AUTOUR DE L'ÉRUPTION DU MONT PELÉE

---

*Digression autour du Mont Pelée* est une édition tirée à vingt exemplaires d'un cliché représentant la spectaculaire éruption du Mont Pelée en 1902. Thu Van Tran a édité vingt photogrammes non fixés, forcément tous différents, du réveil fascinant et dramatique de ce volcan qui détruisit entièrement la ville de Saint-Pierre.

Chaque photogramme est présenté dans un origami en papier noir sur lequel Thu Van Tran retranscrit un texte décrivant l'incroyable histoire d'un des deux survivants de la catastrophe. En ne fixant pas le photogramme, l'artiste sait pertinemment qu'il est mis en danger chaque fois qu'il est montré en pleine lumière. L'idée de lier la puissance destructrice des forces telluriques à l'action irréversible de la lumière est une façon de rappeler que toutes choses sont intimement liées. Ce geste souligne aussi la position paradoxale dans laquelle l'artiste place un amateur qui achète une de ces éditions qu'il risque d'endommager, voire de faire disparaître, en cas d'exposition prolongée.



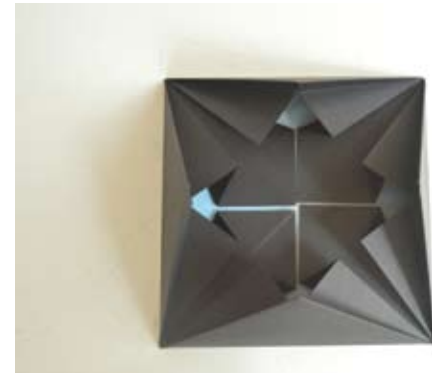
*Digression autour du Mont Pelée* is an edition printed in twenty copies of a photograph showing the spectacular eruption of Mont Pelée in 1902. Thu Van Tran has published twenty unfixed photograms, which are all different of course, of the fascinating and dramatic awakening of this volcano, which completely destroyed the town of Saint-Pierre.

Each photogram is presented in a black origami paper on which Thu Van Tran has transcribed a text describing the incredible story of one of the two survivors of the disaster.

By not fixing the photogram, the artist knows it is endangered whenever it is shown in strong light. The idea of linking the destructive power of telluric forces with the irreversible action of light is a reminder that all things are closely interrelated. This act also highlights the paradoxical position in which the artist places an enthusiast who buys one of these editions which he may damage, or even cause to disappear by prolonged exposure to light.

---

## DIGRESSION ON THE MOUNT PELÉE ERUPTION

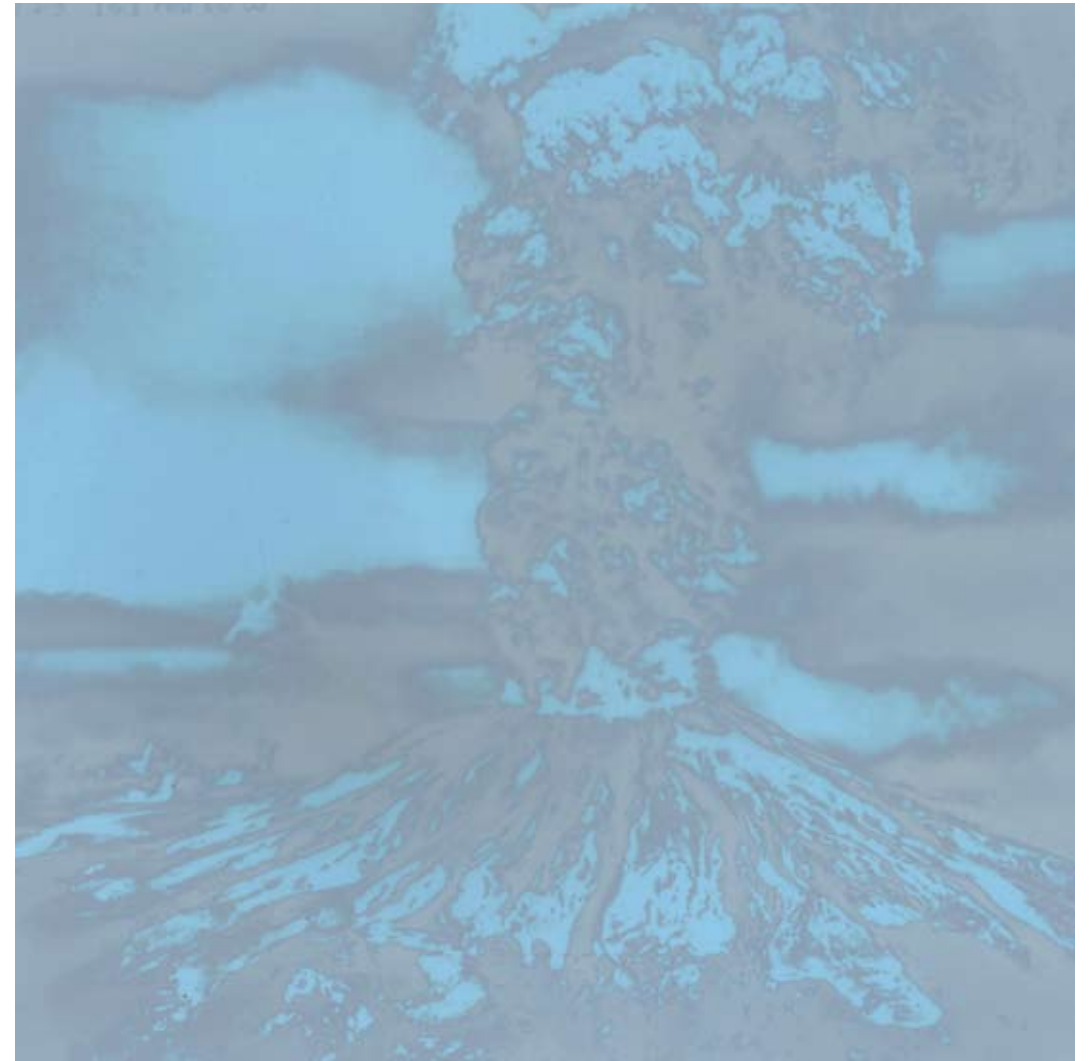




Joseph Conrad traverse pour la première fois l'océan Atlantique à bord d'un trois-mâts, *Le Mont Blanc*. Il voyage aux Antilles, à Cap-Haïtien, Port-au-Prince, Saint-Thomas et Saint-Pierre. À l'aller, le bateau transporte des armes, des munitions, de la poudre et des machines à vapeur. Au retour, la cargaison se compose de tonnes de sucre et de bois en provenance de la forêt tropicale. Le 8 Mai 1902, l'éruption du Mont Pelée détruit tout Saint-Pierre, la ville, le port et *Le Mont Blanc*. Conrad est alors en Angleterre, déjà revenu d'Afrique il vient d'écrire *Heart of Darkness*.

L'un des très rares rescapés de la nuée ardente du Mont Pelée est un prisonnier noir appelé Louis Auguste Sylbaris, alias Cyparis, dit Sanson, sauvé par l'épaisseur des murs de son cachot. Il est vite enrôlé par les cirques américains Barnum et Bailey, et avec ses brûlures s'exhibe au monde comme phénomène de foire.

Dans ces mêmes cirques, sont présentées les grandes parades d'éléphants venus des savanes d'Afrique. Et cette même année 1902, le 12 juin, les représentants Barnum et Bailey sont contraints sur le Champs de Mars à Paris, après qu'un curieux homme eut la malencontreuse idée de présenter à la trompe de l'éléphant son cigare allumé brûlant ainsi son extrémité et le rendant furieux, d'étrangler l'animal à l'aide d'une corde attachée à son coup. Dans la panique et pour éviter toute catastrophe désastreuse. Le cadavre de l'éléphant est aussitôt offert au Muséum d'Histoire Naturelle de Tours. Un siècle plus tard, l'animal naturalisé s'exhibe encore et avec lui l'hystérie du processus jumelé de la colonisation et de la parade de cirque.



Joseph Conrad crossed the Atlantic for the first time aboard a three-masted sailing ship, the *Mont Blanc*. He travelled to the Antilles, Cap-Haitien, Port-au-Prince, Saint Thomas and Saint-Pierre. On the outward journey, the ship was carrying arms, ammunition, gunpowder and steam-driven machinery. On the return journey, the cargo consisted of tons of sugar and timber from the tropical rainforest. On 8 May 1902, the eruption of Mont Pelée destroyed the whole of Saint-Pierre, the town, the port and the *Mont Blanc*. Conrad was then in England, having already returned from Africa, and had just written *Heart of Darkness*. One of the very few survivors of the pyroclastic flow from Mont Pelée was a black prisoner named Louis Auguste Sylbaris, alias Cyparis, also known as Samson, who was saved by the thick walls of his cell. He soon joined the American Barnum and Bailey circus, and showed off his burns as part of a freak show. These circuses presented parades of elephants from the African savannah. And in that same year, 1902, on 12 June, performers at the Barnum and Bailey circus at the Champs de Mars in Paris were compelled, after a curious spectator had the unfortunate idea of allowing an elephant to pick up his lighted cigar in its trunk, thus causing burns which infuriated the animal, to strangle the creature with a rope tied around its neck. In the panic and to avoid a disastrous catastrophe. The corpse of the elephant was immediately donated to the Museum of Natural History in Tours. A century later, the stuffed animal is still on display, and bears witness to the hysteria of the twin process of colonization and the circus parade.

# AU PLUS PROFOND DU NOIR

---

Avec *Au plus plus profond du noir*, Thu Van Tran montre, sous verre et posés sur des étagères, soixante feuillets dont la couleur varie d'un dégradé allant du blanc immaculé au noir profond. Les textes retranscrits sur ces feuilles, lisibles au début puis de plus en plus difficilement déchiffrables, sont la traduction intégrale en langue française de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Comprenant l'anglais sans le pratiquer parfaitement, Thu Van Tran ne s'est aidée que d'un dictionnaire anglais-anglais pour parvenir à ses fins. Elle se place donc dans une posture d'aveugle qui tâtonne pour trouver son chemin, pour donner du sens à sa recherche. La traduction est la métaphore d'un processus de découverte, d'exploration et de difficultés surmontées. Le cheminement emprunté par l'artiste est comparable à celui de Marlow, personnage principal du roman de Conrad, qui remonte un fleuve du continent africain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les deux cas, il y a une avancée qui laisse prévoir un moment de clarté, de compréhension, de rédemption alors que la progression est mystérieuse, pleine de difficultés et de désillusions. La perte de repères, réelle ou symbolique, est centrale dans cette œuvre.

With *Au plus plus profond du noir*, Thu Van Tran shows, under glass and placed on shelves, sixty sheets ranging in color from a gradient, from pure white to deep black. The texts copied onto these sheets, legible at first, then increasingly hard to decipher, are complete French translations of *Heart of Darkness* by Joseph Conrad. Thu Van Tran understands English but without speaking it perfectly, only used an English-English dictionary to produce this work. She is thus placed in a position of a blind person groping to find her way to give meaning to her research. Translation is a metaphor for a process of discovery, exploration and overcoming difficulties. The path taken by the artist is comparable to that of Marlow, the main character in Conrad's novel, who travels up a river in Africa in the late nineteenth century. In both cases, there is step forward that presages a moment of clarity, understanding, redemption, while the progress is mysterious, full of difficulties and disappointments. Disorientation, real or symbolic, is crucial to this work.

---

# HEART OF DARKNESS



est plutôt fade, comme en devenir, avec un aspect monotone déplaisant, le commencement d'une colossale jungle, si verte, d'un vert foncé qu'elle paraît noire, bordée de blanches écumes, s'alignant droites, comme une ligne ordonnée, gouvernée, loin, loin devant le long d'une mer bleue dont le scintillement est rompu par une brume rampante. Le soleil est féroce, la terre semble s'illuminer et prendre des gouttes de la brume. Ça et là, des formes grisâtres, blanchâtres, se montrent et se rassemblent dans l'écume blanche, sans doute à leur côté flotte un drapeau. Planté depuis quelques siècles derniers, pas plus grand que la tête d'une épingle posée sur l'intouchable étendue d'une terre retirée. Nous nous arrêtons et larguons les soldats ; arrivent les douaniers de cette terre conquise, ils viennent prélever la taxe de ce qui ressemble à un désert perdue, avec une cabane et un drapeau sur une tige perdue : encore plus de soldats sont largués – pour s'occuper des douaniers, vraisemblablement. Certains, j'entends dire, se noient sous l'écume ; vrai ou non, personne ne semble y prêter attention. Ils sont juste lancés là-bas, et nous voilà. Tous les jours, la côte reste la même, jusqu'à ce que nous bougions ; mais nous traversons de nombreuses places – des comptoirs marchands, qui portent des noms comme *Gran' Bassam*, *Petit Popo* ; noms qui semblent appartenir à de sordides visages posés sur de sinistres habits noirs. La vacuité d'un passager, ma solitude au milieu de tous ces hommes, avec qui je n'ai aucun point commun, la huileuse et lascive mer, le sombre uniforme de la côte, semblent me tenir à distance de la vérité des choses. Sans l'effort d'un désarroi ni d'une illusion insensée. Le son de l'écume maintenant et, enfin, un plaisir positif, comme la remontrance d'un allié. Quelque chose de naturel, qui a ses raisons, qui a du sens. À présent, un bateau depuis les rivages s'est donné un moment bref et intense avec la réalité. Il est conduit par des camarades noirs. Vous pouvez voir de très loin le blanc de leurs gros yeux scintiller. Ils crient, chantent, de leur corps coule la transpiration, ils ont comme visages de grotesques masques – ces hommes ; mais ils ont l'os, le muscle, une sauvage vitalité, une intense énergie avec le mouvement, aussi naturelle et vraie que le récif demeure le long de leur côte. Ils ne cherchent aucune excuse à la raison d'être là. Ils sont d'un grand confort à regarder. Pour un temps, je pensais appartenir depuis toujours à un monde de faits directs, évidents ; mais le sentiment ne dure pas. Quelque chose va tanguer pour sonner l'alarme. Une fois, je me souviens, nous nous sommes heurtés contre un navire de guerre ancré au large de la côte. Il n'y a pas même un abri là-bas, et le navire bombarde la brousse. Il semble que les Français ont une de leurs guerres qui court non loin. Son enseigne boiteuse tombe comme un chiffon ; les muselières des armes longues de huit pouces tiennent le long de la coque ; la houle grasse et gluante de la mer le balance vers le haut, très paresseusement, pour le laisser alors retomber, lui et ses mâts fragiles. Dans la grande immensité vide de la terre, du ciel et de l'eau, là reste-t-il, incompréhensible, tirant vers le continent. Le coup sec, sans doute, vient d'une de ses armes à feu ; une petite flamme apparaît et aurait disparu, une petite fumée blanchâtre se serait précipitée pour s'évanouir, un minuscule projectile aurait produit un délicat fracas – mais rien n'arrive. Et rien ne pouvait arriver. Il y a une touche de folie dans toute cette manière d'être, d'agir, un sens de la farce lugubre dans cette vision ; et elle ne se dissipe pas à bord lorsqu'un membre de l'équipage m'assure qu'il se trouve très près de là un camp de natifs – qu'il appelle *ennemis* ! – caché hors de la vue, quelque part.

"Nous lui donnons ses lettres (j'ai entendu dire que les hommes dans ce bateau solitaire, sont morts de fièvre à un rythme de trois par jour) et nous repartons. Nous sommes appelés à d'autres endroits aux noms grotesques, où la joyeuse danse de la mort et du commerce va et continue dans une souterraine atmosphère qui fait surface au-delà des catacombes ; tout au long de la côte informe bordée d'un dangereux récif, comme si la Nature voulait et tentait de repousser elle-même les intrus ; dans les rivières et hors d'elles, dans les courants mortels dont les rivages pourrissent dans la boue, dont les eaux, épaisses et solidifiées en dedans envahissent les mangroves tordues, qui semblent fléchir sur nous, dans l'extrémité d'un impuissant désespoir. Nulle part nous ne nous arrêtons assez longtemps pour avoir une impression particulière, mais plutôt un sens général, un émoi vague et oppressant, un étonnement grandit en moi. C'est comme un las pèlerinage parmi les illusions des cauchemars.

comme si je ne savais sentir  
- je me souviens mieux seul dans  
le dixit -

de l'ensemble des éléments, grands puis petits incontrôlables

Sans réveil attendrie

grandes herbes sans plier une seule tige.

"Dans quelques jours, l'Expédition Eldorado arrivera dans le désert patient, qui se refermera sur elle comme une mer sur un plongeur. Une longue suite de nouvelles arrive : tous les ânes sont morts. Je n'y connais rien au destin et je suis plutôt enthousiasmé devant la perspective de rencontrer Kurtz très bientôt. Quand je dis très bientôt, je veux dire comparativement. Juste deux mois depuis le jour où nous avons quitté le ruisseau pour venir jusqu'à la rive qui borde la station de Kurtz.

"Remonter cette rivière est comme voyager en arrière pour revenir tout près des premiers jours du monde, lorsque la végétation s'était révoltée sur terre et que les grands arbres étaient rois. Un courant vide, un grand silence, ahurissant, une forêt impénétrable. L'air était chaud, épais, lourd, lent. Il n'y avait aucune joie dans la brillance de la lumière du soleil. Les longues lignes d'eau navigables couraient, se vidaient dans les ténèbres bien au-delà des ombres. Les hippopotames et les alligators des bancs de sable argentés prenaient le soleil côte à côte. Les eaux s'élargissaient et coulaient alors au travers d'une foule d'îles boisées ; vous perdiez votre route sur cette rivière comme vous le feriez dans un désert, et vous vous battiez toute la journée durant contre des bancs de poissons, essayant de trouver un chemin, jusqu'à ce que vous pensiez être ensorcelé et ne coupiez à jamais tout lien avec ce que vous aviez su jusqu'alors – quelque part – loin, ailleurs – dans une autre existence probablement. Certains moments passent derrière d'autres, comme parfois ce peut être le cas lorsque vous ne pouvez les faire vôtres. Ils vous rattrapent ; et vous emportez dans un rêve bruyant et si peu reposant, et se souviennent avec merveille des accablantes réalités de ce monde étrange parmi lesquelles figurent les plantes, l'eau et le silence. Et ce calme de la vie ne ressemble en rien à une paix. C'est le calme d'une implacable force nous faisant agoniser sur une intention impénétrable. Elle vous regarde avec un aspect vengeur. Je m'y suis habitué ; je ne l'ai pas rencontrée de toute manière ; je n'ai pas eu le temps. Je dois continuer à discerner le chemin, la plupart du temps par intuition, les signes d'un banc de poissons caché ; je surveille les pierres sous l'eau ; j'apprends à claquer mes dents vivement avant que mon cœur ne s'envole loin, lorsque j'aurais rasé par un heureux hasard cet infernal secret, vieux problème, qui aurait déchiré la vie du bateau à vapeur de pacotille et noyé tous les pèlerins ; je dois garder un œil attentif sur les signes de bois morts que nous pourrions découper dans la nuit pour produire la vapeur des jours prochains. Lorsque vous attendez des choses de la sorte, le moindre accident à la surface, la réalité – la réalité, je vous dis – disparaît. La vérité intérieure est cachée – avec chance, avec chance. Mais quand bien même je la ressens ; je la sens souvent, mystérieuse, dans le calme, me regardant faire mon numéro de singe, juste en même temps elle vous observe, vous, camarades, effectuant vos respectives tâches – nouer des cordes – Qu'est-ce ? Une moitié de couronne, une chute –"

« Essaye d'être civilisé, Marlow, » gronde une voix, et je découvre alors que je ne suis pas seul et qu'il y a au moins un autre auditeur qui veille, en plus de moi.

"Je vous demande pardon. J'oublie la souffrance que le cœur endure et qui compose le reste du prix. Et donc que représente le prix, est-ce que le tour est bien joué ? Vous faites vos tours très bien. Et je ne fais pas mal le mien non plus, depuis que j'ai réussi à ne pas couler ce vapeur lors de son premier voyage. C'est un étonnement pour moi encore. Imaginez un ensemble d'hommes aveugles, prêts à conduire un camion sur une mauvaise route. Je sue et fais trembler tout le considérable business, je peux vous le dire. Après tout cela, pour un marin, gratter le fond de l'engin et supposer que cela flotte en continu sous son regard, par ses soins, est un impardonnable péché. Personne ne peut connaître cela, mais vous n'oublierez jamais ce battement – N'est-ce pas ? Un coup sur le même cœur. Vous vous souvenez de cela, vous en rêvez même, vous vous réveillez la nuit et vous y pensez – après des années – et vous virez chaud froid, partout. Je ne prétends pas dire que cette embarcation à vapeur a flotté de tout temps. Plus d'une fois, elle a dû avancer face au

ou plutôt

Au lieu  
même  
sans  
parce  
même

habit  
habit

avec rage

soudainement elle cessa. Et l'intime profondeur de ce regard qu'il me jette au moment de succomber à sa blessure prend jour dans ma mémoire – comme la réclamation d'une distante parenté affirmée dans un instant suprême.

"Pauvre fou ! Si seulement il avait laissé ce volet tranquille. Il n'avait aucune obligation, aucune – juste comme Kurtz – un arbre balancé par le vent. Dès que j'ai aux pieds une paire de chaussures convenable, je le traîne dehors, il y a un premier mouvement de la lance sur sa côte, une opération que j'avoue pratiquer avec les yeux fermés serrés. Ses talons sautent ensemble sur la petite marche de la porte ; ses épaules pressent ma poitrine ; je l'étreins par derrière. Désespérément. Oh ! Il est lourd ; plus lourd que tout autre homme sur terre, j'imagine. Alors, sans plus attendre, je le renverse par-dessus bord. Le courant le saisit comme si, à cet instant, il était une mèche d'herbe, et je vois le corps se retourner une fois, deux fois, avant de le perdre de vue pour toujours. Tous les pèlerins et le directeur sont alors rassemblés sur le pont devant le poste de pilotage, bavardant les uns avec les autres comme une meute de pies excitées, et arrive à moi un murmure scandalisé par ma cruelle promptitude. Quoi ! Ils voulaient laisser pendre ce corps pour je ne sais quoi ? L'embaumer, je suppose. Mais j'en entends d'autres et des plus sinistres, murmurer sur le pont de dessus. Mes amis les bûcherons sont eux aussi scandalisés, et par une plus claire et meilleure raison – quoique j'admets que la raison elle-même est assez inadmissible. Oh, oui ! Je me dis dans mon esprit que si le dernier homme à la barre devait être mangé, les poissons seulement l'auroient. Il faut un vrai second homme pour moi, mais en vie, une fois mort, il devient alors une tentation de première classe, la cause possible d'un trouble. Et quoi, je suis anxieux de prendre la barre, l'homme en pyjama rose se montrant lui-même une cruche désespérée pour cette tâche.

"J'ai fait directement des obsèques simples, terminées. Nous avançons à vitesse réduite, gardant le cap droit au milieu du courant, et j'écoute les conversations autour de moi. Elles abandonnent Kurtz, elles abandonnent la station ; Kurtz est mort, et la station est brûlée – et cetera – et cetera. Le pèlerin roux est hors de lui avec la pensée, qu'à la fin, ce pauvre Kurtz serait vengé comme il se doit. « Dites ! N'aurions-nous pas dû faire un abattage glorieux de tous ces corps dans les bois. Eh ? Qu'en pensez-vous ? Dites ? » Il danse positivement, ce pauvre petit esprit bien cruel. Pourtant, il s'était presque évanoui en voyant l'homme à terre ! Je ne peux m'empêcher de dire. « Vous avez fait un glorieux tas de fumée, sinon déjà... » Je pouvais voir, sur le chemin à la cime des bois froissés, voler à peu près l'ensemble des tirs qui partaient bien trop haut. Vous ne pouvez abattre qui ou quoi que ce soit à moins de viser et de donner le feu à votre épaule ; mais ces gars ont tiré de leur hanche avec leurs yeux fermés. La retraite, j'en suis encore persuadé – et j'avais raison – est survenue grâce au hurlement du sifflet du vapeur. Sur quoi, il avait oublié Kurtz, et ont commencé à me hurler dessus avec leurs protestations indignes.

"Le directeur se tient devant la roue murmurant sur le ton de la confiance sur la nécessité de poursuivre la route et d'avancer plus encore le long de la rivière, avant que le noir ne tombe sur les alentours, les choses, les êtres, lorsque je vois à distance une clairière sur la rive et les contours de quelques constructions. « Qu'est-ce que c'est ? » je demande alors. Il tape dans ses mains d'étonnement. « La station ! » crie-t-il. Je longe alors la côte, toujours à vitesse réduite.

"À travers mes lunettes, je vois la pente d'une colline parsemée de rares arbres parfaitement dégagés du sous-bois. Une longue construction délabrée sur le sommet est à moitié enterrée par les herbes hautes ; de larges trous dans le toit piquant apparaissent de loin, noirs, profonds ; la jungle et les bois sont un décor pour ce paysage. Il n'y a pas de clôture, ni de barrière d'aucune sorte ; mais apparemment il y en a eu, car fort proche de la maison se trouve une demi-douzaine de postes, encore en rang, ruineusement fabriqués, et leurs entrées sont ornées d'une boule bien taillée. Les rails, ou quoique ce fut, étaient là, entre tout cela,

"« Meuse Kurtz – il est mort. »

"Tous les pèlerins se tuent dehors pour voir. Je reste là, et suis avec mon diable. Je crois que l'un me considère brutalement insensible. Bien qu'il ne mange pas beaucoup ce soir-là. Il y a une lampe là-dedans – une lumière, vous savez – et dehors il fait si terriblement, terriblement noir, je ne vais pas plus près de ce remarquable homme qui a prononcé un jugement sur les aventures de son âme sur cette terre. La voix s'en est allée. Quoi d'autre est là-bas ? Mais je suis bien sûr au courant que, la nuit suivante, les pèlerins entrent quelque chose dans un trou boomer.

*Qui a tiré d'autre là-bas ?*

"Et alors, ils sont très près de m'entendre.

"Cependant, comme vous le voyez, pour l'heure je n'ai pas rejoint Kurtz là-bas. Non. Je reste pour écrire le récit jusqu'à la fin, et pour montrer encore ma loyauté envers Kurtz. Le destin. Mon destin. D'abord de chose que la vie – ce mystérieux arrangement de logiques pitoyables pour de futures bontés. Le plus que vous pouvez espérer est un peu de connaissance sur vous-même – qui vient trop tard – la récolte de regrets indolents et terribles. J'ai lutté avec la mort. C'est le diable le plus intéressant que vous puissiez imaginer. Il a lieu dans un gris impalpable, avec rien sous vos pieds, rien autour, sans spectateurs, sans clameur, sans gloire, sans le grand bruit de victoire, sans la grande peur de la défaite, dans une atmosphère malade de tiédes dégoûts, de scepticisme, sans confiance en vous, et encore moins en votre adversaire. Si cela est la fin de l'ultime espoir, alors la vie est une énigme plus grande que nous l'avions pensée. Je suis sans voix – respirant la dernière opportunité de prononcer une parole, je découvre avec humiliation que je n'ai probablement rien à dire. C'est la raison pour laquelle j'affirme que Kurtz est un homme remarquable. Il a quelque chose à dire. Il dit la chose. En jetant un regard sur le côté, je comprends mieux moi-même le sens de son regard fixe, qui ne pouvait voir la fleur de la bougie, mais trait avec large pour embrasser tout l'univers, suffisamment perçant pour pénétrer dans les cœurs dans l'obscurité. Il avait tout résumé – et avait jugé. « L'horreur ! » ce fut un homme remarquable. Après tout, il était l'expression d'une sorte de conviction ; elle avait la sincérité, elle avait la conviction, elle avait dans son chuchotement la note vibrante de la révélation, le visage épouvantable d'une vérité entrevue – l'étrange mélange de déni et de haine. Il ne se souciait pas des propres retranchements qui se rappellent à nous – le visage d'une gamelle sans forme remplie de douzaine plus que, un réglage inépuisable pour l'existence de toutes choses – ainsi pour cette peine elle-même. Non ! Ce sont ses retranchements à lui qui il me semble avoir vécus. Réellement, il a fait ce dernier pas, il a franchi le bord, car il ne s'est permis de reculer d'un pied hésitant. Et sans doute, cela fait toute la différence ; sans doute, toute la rigueur, et toute la vérité, et toute la sincérité, sont comprimées dans cet instant inappréhensible dans lequel vous ne pouvez en dépasser le seuil de l'impossible. Sans doute ! L'air est pur et que ma conclusion n'aurait pas été un mot de mépris. Encore mieux était mon cri – bien entendu, une affirmation, une victoire morale, valant peut-être les innombrables défaites, les abominables terreur, les abominables satisfactions. C'est ce cri qui est mon victoire ! C'est pourquoi je suis resté loyal à Kurtz jusqu'à la fin, et bien au-delà, quand, longtemps après, je lui l'aurais plus, pas si près de moi, mais l'écho et la magnifique claque de jérémy sur moi. Depuis une lettre aussi tranquille et pure qu'un éclat de cristal.

"Non, ils ne m'ont pas enterré, quoique je ne me souviens que vaguement d'une période au cours de laquelle je suis avec une frustration surprise, comme un passage à travers d'innombrables mots qui n'ont pas d'esprit en eux ni de dent. Je me retrouve retranché dans la ville funéraire attendant le regard de quelqu'un dans la rue, déclinant à la hâte un peu de monnaie aux uns et aux autres, dévouant tristement leur infime cuisine, absorbant leur bière malade et rêvant leurs insignifiants rêves malades. Ils abusent de mes pensées. Ce sont des intrus au cœur de mon savoir sur la vie, ce qui est pour moi un prétexte irritant, car je me sens si sûr ; ils n'ont pas la possibilité de savoir les choses que je sais. Leur empoussiement, qui est le

# AU PLUS PROFOND DU NOIR

---

*Au plus profond du noir* associe la version anglaise de Conrad à la traduction de Thu Van Tran.

La publication est en quelque sorte bidirectionnelle : la version originale se lit dans le sens conventionnel, de gauche à droite, alors que la version traduite doit se lire comme un texte arabe ou hébreu, de droite à gauche. Chaque version a sa couverture et la fin des deux textes se retrouve en plein milieu de l'ouvrage. Cette mise en page permet de souligner une lecture inhabituelle faisant une référence métaphorique à la remontée à contre-courant de l'artiste et à son avancée dans l'obscurité d'une langue qu'elle apprivoise peu à peu. Tout comme Marlow, Thu Van Tran remonte un fleuve et s'enfonce dans une jungle.

Ces livres, publiés à l'occasion du projet de Thu Van Tran pour Art Basel 2013 avec Meessen De Clercq, sont disposés sur une palette en bois d'hévéa et proposés gratuitement au public.

*Au plus profond du noir* combines the English version of Conrad with the translation by Thu Van Tran.

The publication is, in a way, bidirectional: the original version can be read in the conventional sense, left to right, while the translated version must be read like an Arabic or Hebrew text, from right to left. Each version has its cover, and the end of both texts can be found in the middle of the book. This layout allows you to emphasise an unusual reading by a metaphorical reference to the journey upstream by the artist and her progress through the darkness of a language that she is taming gradually. Like Marlow, Thu Van Tran is travelling up a river and forcing her way through a jungle.

These books, published in Thu Van Tran's project for Art Basel 2013 with Meessen De Clercq, are arranged on a pallet made of hevea wood and available free to the public.

---

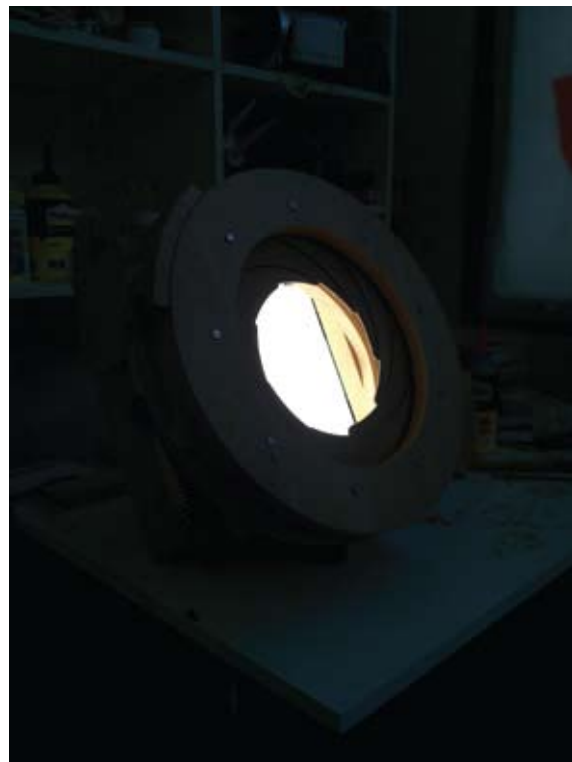
# HEART OF DARKNESS



## NOS LUMIERES (CYCLOPE)

---

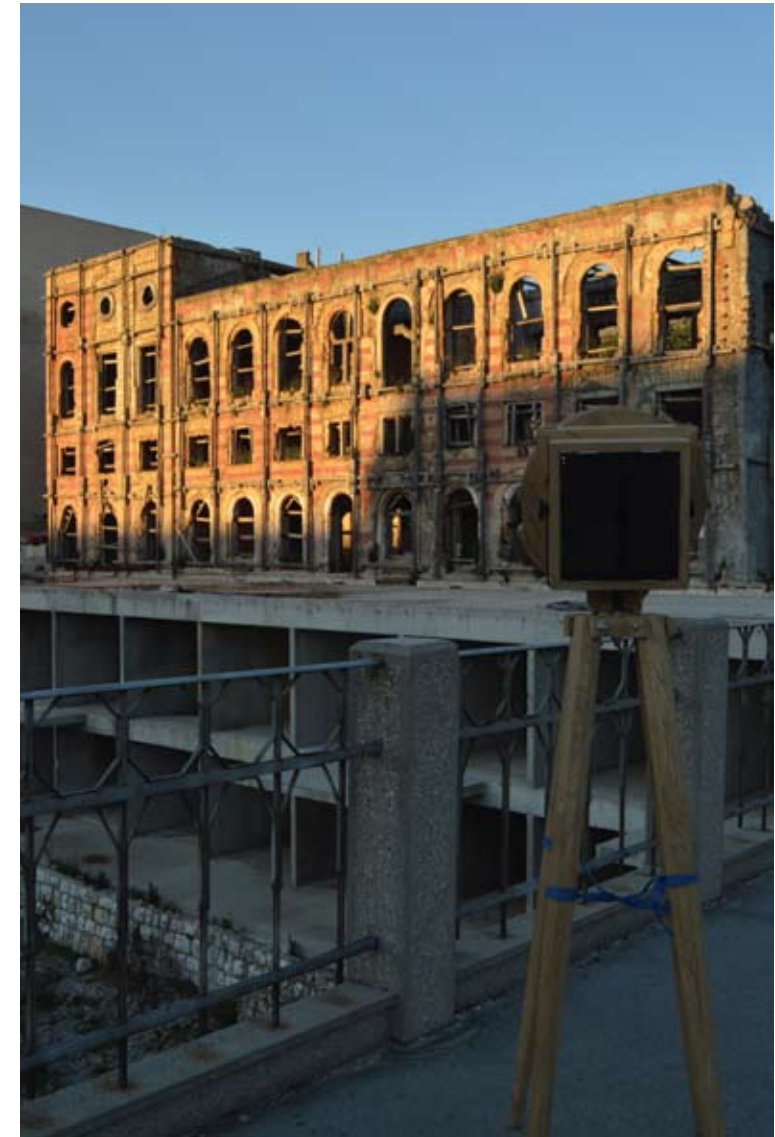
*Le Cyclope est une « machine à lumière » transportable composée de quatre pieds repliables en bois, d'un spot allogène de 750 watts et d'un obturateur modulable. Thu Van Tran a utilisé ce dispositif d'éclairage lors de son périple en Bosnie-Herzégovine avec la volonté de filmer, de jour et de nuit, des sites évoquant de façon elliptique le conflit de l'ex-Yougoslavie, avec la volonté de donner des moments de lumière sur tout et rien à la fois. *Le Cyclope* est déplacé par l'artiste de site en site et devient un personnage à part entière, comme un témoin fixe, un spectateur d'un passé douloureux, d'une histoire encore et toujours interprétée à l'heure actuelle.*

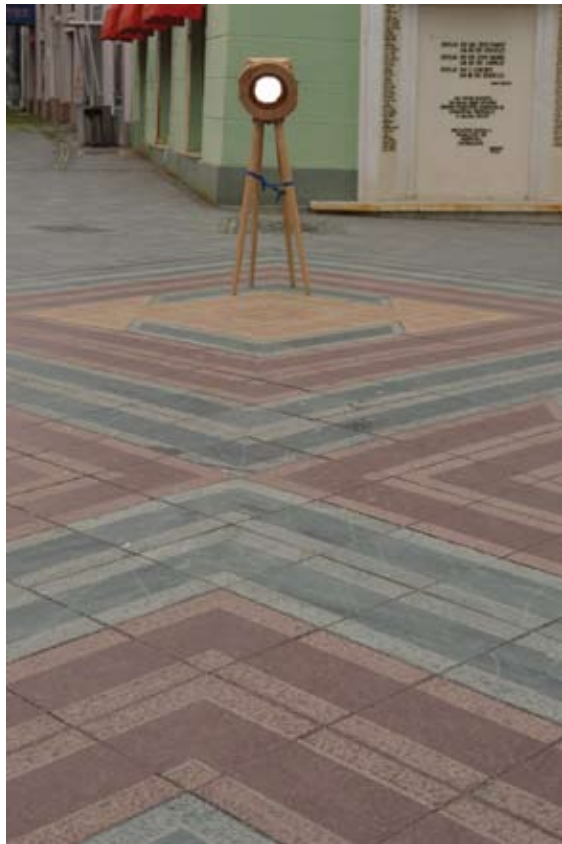


*The Cyclops is a transportable «light machine» consisting of four folding wooden legs, a 750 watt halogen spot and an adjustable shutter. Thu Van Tran used this lighting system during her tour in Bosnia-Herzegovina with the intention of filming, day and night, sites evoking indirectly the conflict in the former Yugoslavia, with the desire to cast moments of light on everything and nothing at the same time. *The Cyclops* is moved by the artist from site to site and becomes a character in itself, as a constant witness, a spectator of a painful past, a story that is still being reinterpreted even today.*

---

## OUR LIGHTS (CYCLOPS)







# NOS LUMIERES (ROAD-MOVIE)

---

*Nos Lumières* est un film réalisé par Thu Van Tran au printemps 2013 lors d'un voyage en voiture traversant la Bosnie-Herzégovine.

En filmant en super 8, Thu Van Tran réactive une technique désuète ayant eu son moment de gloire avec les films de vie familiale dans les années 60 et 70. Le caractère intime de ce road movie est accentué lorsqu'on sait que l'artiste retourne à Sarajevo où elle vécut au début des années 2003 et filme des endroits qu'elle a « visités » dans le passé. *Le Cyclope*, machine à lumière mise au point par l'artiste, apparaît souvent dans le cadre et insère dans le film une notion d'instabilité voire d'absurdité (ce dispositif ne permettant pas d'éclairer une scène comme il conviendrait pour un rendu optimal). La fragilité du souvenir est également sensible dans l'absence de bande sonore qui garantit à l'artiste une mise à distance.

En questionnant l'unicité du point de vue grâce au *Cyclope* et son éclairage unique, elle interroge la perception des événements historiques et le passé européen sans tomber dans le cliché ni dans le misérabilisme.

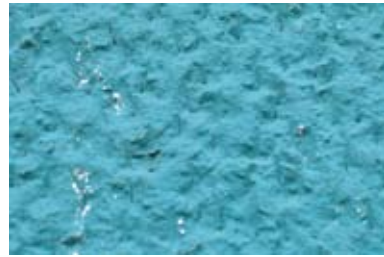
*Our Lights* is a film directed by Thu Van Tran in spring 2013 during a road trip through Bosnia and Herzegovina.

Filming in Super 8, Thu Van Tran brings back to life an outdated technology that had its moment of glory with family films in the '60s and '70s. The intimate nature of this road movie is accentuated when one considers that the artist returned to Sarajevo where she lived in the early 2000s and filmed places she « visited » in the past. *The Cyclops*, light machine developed by the artist, often appears in shot, and brings into the film a notion of instability or even absurdity (this system does not enable the scene to be lit as it should be for optimal rendition). The fragility of memory is also evident in the lack of soundtrack which guarantees the artist a degree of detachment. By questioning the uniqueness of perspective through the *Cyclops* and its unique lighting, she challenges the perception of historical events and the European past, but without falling into cliché or miserabilism.

---

# OUR LIGHTS (ROAD-MOVIE)





# À LA LUMIÈRE DE BOSNIE-HERZÉGOVINE

---

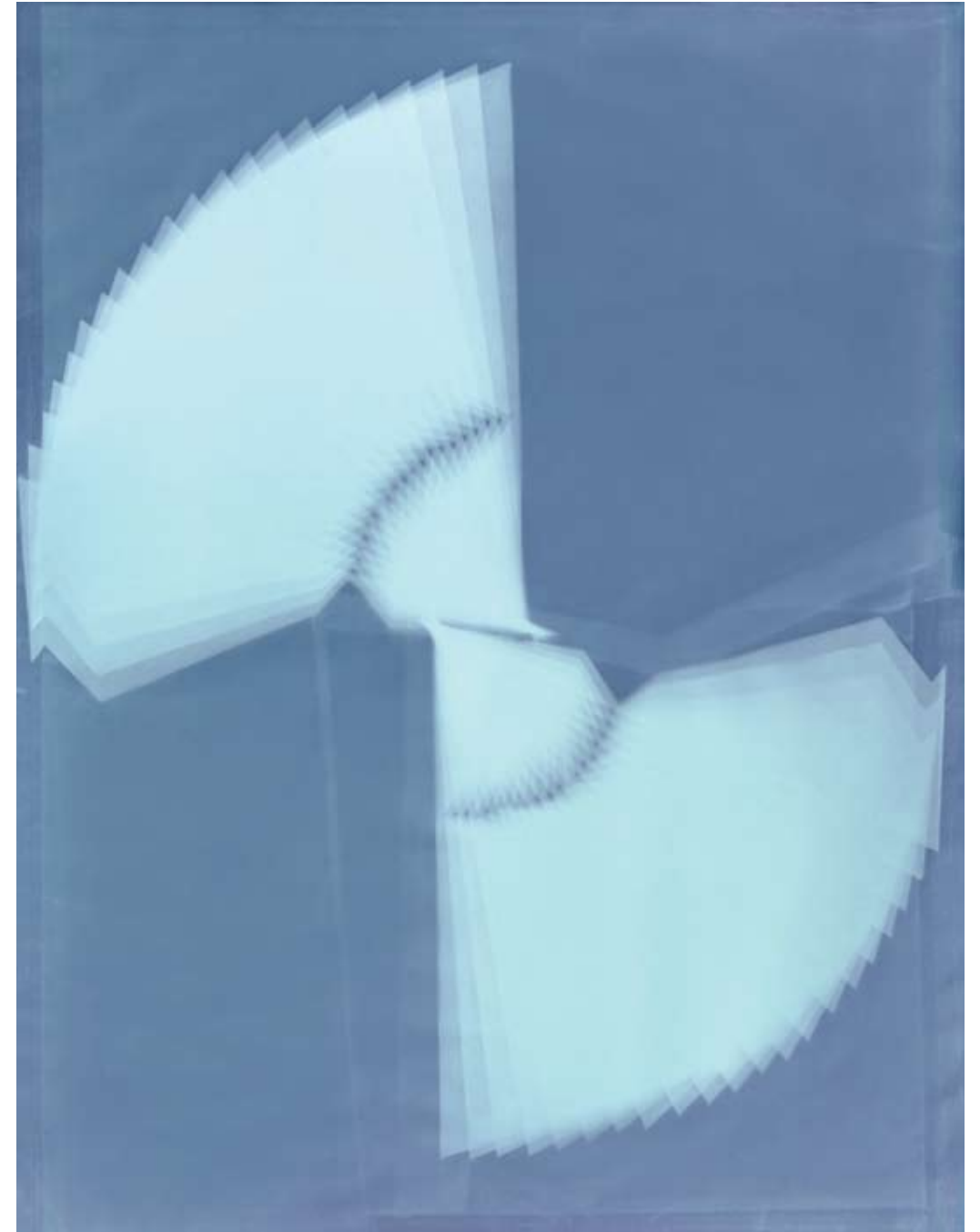
A la lumière de Bosnie-Herzégovine #1 et #2 sont deux tirages Ilfochrome reproduisant des photogrammes non fixés sur papier Fuji. Lors de son périple en Bosnie, Thu Van Tran a placé sur le toit de sa voiture deux caissons en plexiglas dans lesquels elle a inséré du papier photosensible recouvert d'un pochoir. Chaque pochoir représente son itinéraire de route de façon stylisée ; l'un a une forme en éventail alors que l'autre est davantage losangique. L'idée d'utiliser la lumière bosniaque comme acteur décisif dans la création de ces deux images est une façon de rappeler que ce pays fut laissé dans l'ombre durant un trop long moment. Ce travail évoque aussi un rapport entre la vitesse (de la voiture) et la révélation lente du photogramme. Afin de pérenniser cette expérimentation technique, l'artiste a choisi de photographier les photogrammes et de les encadrer.



---

## ON BOSNIA - HERZEGOVINA LIGHT

*On Bosnia-Herzegovina light #1 et #2 are two Ilfochrome prints reproducing unfixed photograms on Fuji paper. During her tour of Bosnia, Thu Van Tran placed on the roof of her car two plexiglass housings into which she inserted photosensitive paper covered with a stencil. Each stencil represented the itinerary of her journey in a stylised way; one is a fan shape, while the other is more rhombic. The idea of using the Bosnian light as the decisive force in the creation of these two images is a reminder that this country was left in the dark for too long. This work also suggests a relationship between the speed (of the car) and the slow development of the photogram. To sustain this technical experimentation, the artist chose to photograph the photograms and frame them.*





## DANS LE JAUNE

---

*Dans le jaune* est une sculpture où légèreté et pression cohabitent subtilement. Six carreaux de plâtre coloré dans la masse sont compressés entre des étais fabriqués dans du bois d'hévéa, l'arbre duquel provient le caoutchouc. Les couleurs du plâtre font référence aux défoliants nommés *Rainbow Herbicides* employés par l'armée américaine au Vietnam de 1961 à 1971.

*Into the Yellow* is a sculpture where lightness and pressure coexist subtly. Six bulk-dyed plaster tiles are compressed between props made of hevea wood, the rubber tree from which rubber is extracted. The colours of the plaster allude to the defoliants known as *Rainbow Herbicides* used by the U.S. military in Vietnam from 1961 to 1971.

---

## INTO THE YELLOW



# ARC-EN-CIEL D'HERBICIDES

---

Réalisés patiemment à la mine de plomb, les dessins de la série *Rainbow Herbicides* semblent être des détails de nuages, d'avalanches ou de nuées ardentes. Le dessin minutieux au crayon est maculé de plusieurs taches de couleur issues de bombes aérosols qui font référence aux noms des défoliants utilisés par l'armée américaine durant la guerre du Vietnam (agent pink, agent purple, agent orange,...). Thu Van Tran évoque les traces indélébiles qui marqueront à jamais le pays et sa population. Le geste lent du dessin est ici mis en opposition à la rapidité de la pulvérisation de la couleur, ce qui intensifie l'aspect dramatique.

Made patiently with graphite, the drawings in the *Rainbow Herbicides* series seem to be details of clouds, avalanches or pyroclastic flows. The meticulous pencil drawing is stained with several splashes of colour coming from aerosols, which refer to the names of defoliants used by the U.S. military during the Vietnam War (agent pink, agent purple, agent orange, ...). Thu Van Tran evokes the indelible scars that will mark the country and its people forever. The slow movement of the drawing is compared here with the speed of the spray of colour, which intensifies the dramatic appearance.

---

## RAINBOW HERBICIDES





# LE GRIS DE L'HERBICIDE

---

Comme dans la série *Rainbow Herbicides*, *Le Gris de l'herbicide* est un dessin à la mine de plomb représentant le détail d'un nuage que l'artiste a consciencieusement dénaturé en dessinant de fines hachures sur toute la surface des sinuosités nuageuses. Ce geste associe une répétition obsessionnelle à une négation de l'image.

As in the series *Rainbow Herbicides*, *Le gris de l'herbicide* is a drawing in graphite showing the detail of a cloud that the artist carefully distorted by drawing fine hatching over the entire surface of the cloudy curves. This move combines obsessive repetition with a negation of the image.

---

# THE GREY OF THE HERBICIDE





*Le gris de l'herbicide #2 et #3* sont deux impressions qui cumulent les différentes couleurs qui ont donné leur nom aux défoliants utilisés par l'armée américaine durant la guerre du Vietnam (agent orange, agent purple, agent blue, agent green, agent pink, agent white). Pour *Le gris de l'herbicide #2*, la première couche est un aplat orange sur lequel ont été imprimés successivement des aplats des cinq autres couleurs. Pour *Le gris de l'herbicide #3*, le procédé est l'inverse ; la première couche est l'aplat blanc pour terminer avec l'aplat orange. Les deux gris obtenus diffèrent ; ne serait-on pas là face à une métaphore de ce qu'est la perception d'un même événement perçu de deux points de vue différents ?

*Le gris de l'herbicide #2 and #3* are two prints combining various colours which gave their name to the defoliants used by the American military during the Vietnam War (agent orange, agent purple, agent blue, agent green, agent pink, agent white). For *Le gris de l'herbicide #2*, the first layer is a solid orange ground on which successive layers of five other colours are printed. For *Le gris de l'herbicide #3*, the process is reversed; the first layer is white, and ends with the orange layer. The two greys obtained are different; are we not looking at a metaphor of the perception of the same event seen from two different points of view?



# SABENA. VOUS Y SERIEZ DÉJÀ

---

*Sabena, vous y seriez déjà* fait référence au slogan de la compagnie aérienne belge, aujourd'hui disparue, qui a longtemps entretenu des liaisons régulières avec le continent africain. Cette oeuvre se compose d'un dispositif à l'équilibre précaire conçu en bois d'hévéa et d'archives photographiques montrant des avions Sabena sur une piste de décollage. Rendues en partie invisibles sous des formes géométriques taillées dans l'hévéa, ces photos suggèrent le décalage entre l'histoire officielle de la colonie belge, le Congo belge, et les faits volontairement laissés dans l'ombre. L'utilisation de l'hévéa fait référence au caoutchouc issu de cet arbre et rappelle que cette matière fut l'un des enjeux économiques principaux de la colonisation.

*Sabena, you would already be there* refers to the slogan of the Belgian airline, now defunct, which for many years operated regular flights to the African continent. This work consists of a precariously-balanced device designed from hevea wood and photographic archives showing Sabena aircraft on a runway. Made partly invisible under geometric shapes carved into the hevea, these photos suggest the discrepancy between the official history of the Belgian colony, the Belgian Congo, and events deliberately left out. The use of hevea refers to rubber derived from the tree and points out that this material was one of the key economic issues of colonisation.

---

# SABENA. YOU WOULD ALREADY BE THERE





# SANS TACHE

---

Les deux œuvres intitulées *Sans tache #1* et *#2* sont des exemplaires du livre *Heart of Darkness* de Joseph Conrad imbibés d'encre noire posés chacun sur un socle constitué d'une tablette en plâtre blanc et d'un seul pied en bois d'hévéa. Les exemplaires saturés d'encre sont posés sur du plâtre immaculé et ont insidieusement contaminé la blancheur du plâtre de toute leur noirceur. Par cet acte, Thu Van Tran souligne la densité et l'obscurité du récit paru à la charnière des XIX et XX<sup>e</sup> siècles et au-delà la cruauté du système colonial. *Heart of Darkness* décrit le périple d'un jeune officier qui remonte le cours d'un fleuve africain pour le compte d'une compagnie commerciale belge. Conrad relate avec densité son parcours, sa pénétration dans le continent africain et sa prise de conscience de la complexité de l'âme humaine, de ses travers, de sa noirceur et de son mystère.



The two works entitled *Sans tache #1* and *#2* are copies of the book *Heart of Darkness* by Joseph Conrad soaked in black ink, each on a base consisting of a white plaster shelf and a single foot made of hevea wood. The ink-soaked copies are placed on the pristine plaster and insidiously contaminate the white plaster with all their darkness. By this act, Thu Van Tran emphasizes the density and darkness of the story published at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and going beyond the cruelty of the colonial system. *Heart of Darkness* describes the journey of a young officer who follows the course of an African river on behalf of a Belgian trading company. Conrad describes his journey penetrating into the African continent and his growing awareness of the complexity of the human soul, its shortcomings, its darkness and mystery.

---

# WITHOUT STAIN





## DE VERT À ORANGE

---

*De vert à orange* est une série composée de photographies argentiques plongées dans un bain de colorant et de rouille. Bien que la perception du sujet soit rendue difficile par la réaction chimique, on discerne des vues rapprochées de végétation tropicale. Thu Van Tran s'immerse dans l'épaisseur d'un mystère, dans la densité d'un rêve halluciné. L'impression que cette jungle est en train de brûler est relevée par le titre qui fait référence aux noms de couleur des défoliants largués sur le Vietnam par l'armée américaine durant la guerre.

*From Green to Orange* is a series composed of silver photographs immersed in a dye and rust bath. Although the perception of the subject is complicated by the chemical reaction, the viewer can discern close-up views of tropical vegetation. Thu Van Tran gets involved in the thick of a mystery, in the density of a hallucinatory dream. The impression that this jungle is burning as suggested by the title refers to the colour-coded defoliants dropped on Vietnam by the U.S. military during the war.

---

## FROM GREEN TO ORANGE







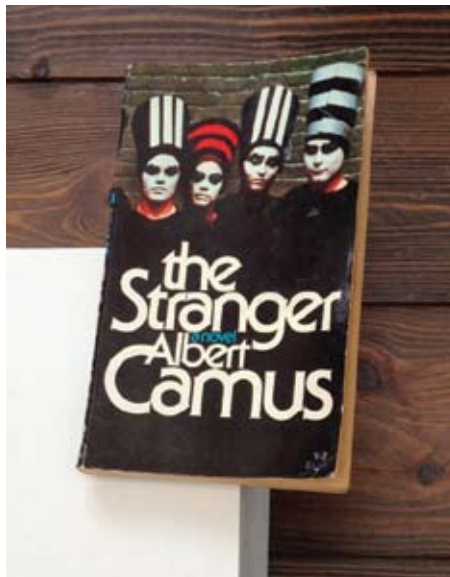




# LE SOCLE DE L'ÉTRANGER

---

Un exemplaire du livre *L'étranger* d'Albert Camus dans sa version anglaise est montré dans une fine précarité, posé sur le bord d'un socle en plâtre fissuré et disloqué. Placé en équilibre, il est confronté à la chute et semble évoquer au mieux la marginalité et l'absurdité qui caractérisent le personnage principal et la philosophie même de Camus. L'histoire se déroule en Algérie française, pays natal de Camus, qu'il n'aura de cesse de décrire et d'aimer tout au long de son œuvre.



A copy of the book *The Stranger* by Albert Camus is shown in fine precarity, poised on a pedestal of cracked and mangled plaster, placed in balance it seems to evoke best the marginality and absurdity which characterizes its leading character and Camus' philosophy. The story is set in French Algeria, the birthplace of Camus, that he describes and loves throughout his work.

---

# THE PEDESTAL OF THE STRANGER



# CHINATOWN

---

Ramenée du quartier chinois de New York, *Chinatown* est une petite étiquette, représentant un paysage asiatique, initialement collée sur un emballage de poster à installer soi-même au mur (Do-it-yourself).

Pendant quelques mois, Thu Van Tran a laissé cette vignette dans son atelier à un endroit régulièrement ensoleillé. Au fil du temps, le soleil a exécuté son lent travail d'effacement des couleurs. L'image s'est affadie, les particularités de celle-ci se sont atténuées comme s'estompe le souvenir du pays originel. Le rapport d'échelle entre petite vignette et grand poster est à transposer métaphoriquement dans le fait qu'un événement anodin peut remémorer en une fraction de seconde un lointain souvenir du pays quitté. Ce temps d'usure évoque aussi symboliquement le temps nécessaire à tout émigrant pour s'insérer dans un nouveau contexte ou une nouvelle culture.



Brought back from the Chinese district of New York, *Chinatown* is a small label, representing an Asian landscape, initially stuck on the package of a poster to be put on the wall (Do-it-yourself).

For a few months, Thu Van Tran left the label in her studio exposed to sunlight. Over time, the sun did its slow work of fading the colours. The image faded, and its features dimmed as the memory of the original country ebbs away. The scale ratio between the thumbnail label and the large poster, a metaphor for a trivial event, can bring back in a split second a distant memory of the country left behind. This wear is also a symbolic evocation of the time required for any immigrant to fit into a new environment and a new culture.

---

# CHINATOWN



# CHINATOWN

(Do-It-Yourself)

---

Pour la grande version de *Chinatown*, Thu Van Tran a assemblé elle-même (comme il est recommandé sur l'emballage) deux affiches de paysages asiatiques. L'artiste a punaisé au mur ces images de façon excessive et semble épingle le côté peu réaliste et très retouché de ces vues bucoliques voire touristiques avec des cerisiers en fleurs et des pagodes ancestrales. Circulant dans les communautés d'immigrés asiatiques, ces affiches véhiculent une image à la fois fantasmée et stéréotypée de la Chine rurale mais témoignent aussi de la situation économique souvent précaire des expatriés. L'image du pays d'origine tient dans ces posters bon marché et *made in china* que l'on retrouve dans les intérieurs et commerces d'immigrés asiatiques. Thu Van Tran choisit de montrer ces posters dans des endroits très ensoleillés déclenchant le bleuissement progressif des couleurs qui déteignent avant de s'effacer au fur et à mesure de leur exposition à la lumière.

For the large version of *Chinatown*, Thu Van Tran assembled (as recommended on the package) two posters of Asian landscapes herself. The artist has attached these images to the wall with drawing pins in a rather excessive manner, and seems to have picked on the rather unrealistic and heavily retouched aspect of these bucolic or even touristy scenes with cherry trees in blossom and age-old pagodas. These posters, which circulate in communities of Asian immigrants, convey an image which is both imaginary and stereotypical of rural China, but also show the often very precarious economic situation of expatriates. The image of homeland is preserved in these cheap posters *Made in China*, which can be found in the homes and businesses of Asian immigrants. Thu Van Tran chooses to display these posters in very sunny places, causing the colours gradually to turn blue before fading and disappearing, the longer they are exposed to sunlight.

---

# CHINATOWN

(Do-It-Yourself)



# NOUS VIVONS DANS L'ECLAT

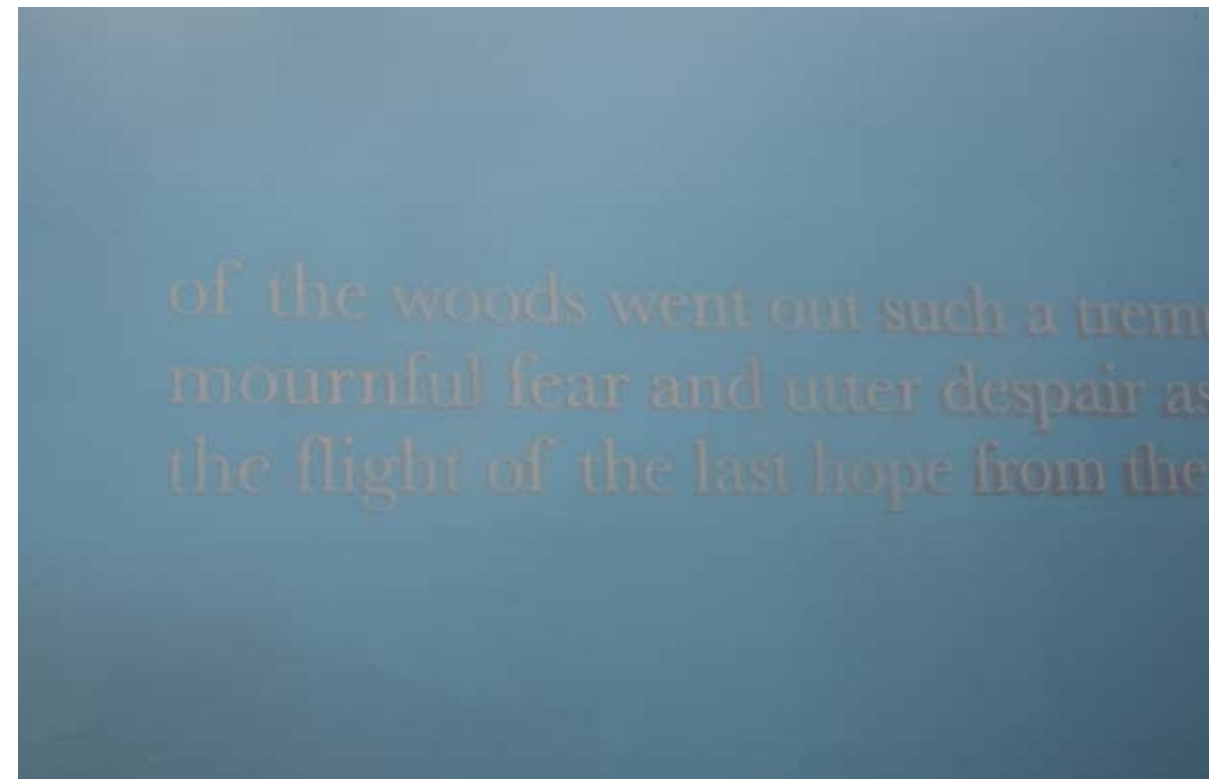
---

*Nous vivons dans l'éclat* est une série de grands photogrammes non fixés sur papier Fuji. Les photogrammes sont des épreuves photographiques réalisées dans l'atelier, sans appareil, en posant directement des pochoirs sur le papier sensible. Thu Van Tran a choisi des phrases issues du récit *Heart of Darkness* de Joseph Conrad où il est question de lumière ou d'obscurité, d'apparition ou de disparition, sujets qui sont parfaitement en relation avec la technique même qui est une sorte de «manipulation de la lumière» comme l'énonce Laszlo Moholy-Nagy dès 1925. Les passages révélés, par exemple, sont «The sky, without a speck, was a benign immensity of unstained light. We live in the flicker» ou «I listened. The darkness deepened». Les pigments bleus des photogrammes ne sont pas fixés et disparaissent donc au fil du temps s'ils sont montrés en plein soleil. Inexorablement, la lumière fait disparaître ce qu'elle a permis de révéler. Moment de lumière qui retourne à l'obscurité...

*We live in the flicker* is a series of large photograms unfixed on Fuji paper. Photograms are photographic prints made in the studio, without a camera, by placing stencils directly on the photosensitive paper. Thu Van Tran chose phrases from the story *Heart of Darkness* by Joseph Conrad involving light or darkness, appearance or disappearance, subjects that are well connected with the technique itself, which is a kind of «manipulation of light» as stated by Laszlo Moholy-Nagy in 1925. Passages revealed, for example, are «The sky, without a speck, was a benign immensity of unstained light. We live in the flicker» or «I listened. The darkness deepened». The blue pigments of the photograms are not fixed and therefore disappear over time if they are exposed to direct sunlight. Inexorably light causes the disappearance of what it initially revealed. A moment of light that returns to darkness...

---

## WE LIVE IN THE FLICKER



in the flicker

# LEBA

---

*Leba* est une photo qui fixe une action menée par l'artiste en Pologne dans le désert de Leba en 2001. Thu Van Tran s'est rendue dans ce lieu aride et y a déposé un kilogramme de pigment blanc qui sous l'effet du vent s'est dispersé jusqu'à une disparition complète. Une façon de redistribuer la matière et de rendre à la nature ce qui provient d'elle. Au travers de cet acte qui peut paraître absurde, elle laisse une trace éphémère qui souligne la vanité de toutes choses.

*Leba* is a photo which records an action carried out by the artist in Poland in the Leba desert in 2001. Thu Van Tran visited this arid place and left a kilogram of white pigment there, which was scattered by the wind until it disappeared completely. One way to distribute the material and return to nature what comes from it. Through this act which may seem absurd, she leaves an ephemeral trace that highlights the fleeting vanity of all things.

---

# LEBA







# ÉRUPTIONS

---

Les formes rassemblées dans cette œuvre témoignent d'une dualité, présentées dans un meuble qui les ordonne, vitrine naturaliste ou cabinet de curiosité revisité, ces éruptions miniaturisent les images des catastrophes naturelles qui inondent les médias. Difficile cependant de distinguer parmi ces énergies celles qui émanent d'une nature souveraine ou d'une nature dérégulée : le champignon d'une éruption volcanique se confond en effet avec celui d'une explosion atomique. L'idéal d'une nature insoumise est à son tour mis en question. Face aux éclats sublimes d'une indomptable force, nous prenons conscience de notre humaine impuissance. Que dire à présent que nous savons en être la cause lointaine ?

*Eruptions show the emergence of cloud forms from the drawer of a filing cabinet. These excrescences refer to the hot clouds of gas, steam and ash formed during a volcanic eruption, as well as during nuclear explosions with their mushroom shape. The artist is pointing out first of all that the story of Man is indissociable from the story of nature (we remember the recent volcanic eruptions in Chile and Iceland and the disruption they caused all over the world) and secondly that the story of nature is deeply linked to the actions of man when, to cite just one example, Man subjects nature to nuclear explosions.*

---

## ERUPTIONS







# DEMI CUBE

(ou Socle au contenu minimal)

Neutralité immaculée. En 1965, Donald Judd écrit son texte manifeste *Specific Objects*. Ni peinture ni sculpture, l'oeuvre d'art y est redéfinie selon un idéal de neutralité et de simplicité absolues, comme un objet tridimensionnel dont l'expérience et la compréhension seraient immédiates et simultanées. Ces objets spécifiques sont des volumes géométriques au fini industriel parfait, lisses et immaculés, à tel point dépourvus d'ambiguïté et de résonances qu'ils furent qualifiés de creux. Comment articuler le détachement de ces pièces, en un sens hors de l'histoire, à l'actualité américaine alors plongée dans la guerre du Vietnam ? A la question lancée par *Artforum* en 1970 « Selon vous, quel genre d'actions politiques les artistes devraient-ils mener ? », l'artiste justifiait son mutisme par un scepticisme quant aux prises de position doctrinaires ou sentimentales. L'art ne devrait servir aucun autre but que lui-même. Mais, tandis que ces œuvres menaient leurs propres recherches formelles, Judd manifestait contre la guerre du Vietnam sur la 5ème Avenue. Thu Van Tran interroge l'aura dont jouit aujourd'hui le formalisme de l'art minimal en sabrant le cube que Toni Smith avait réalisé en 1962 aux dimensions du corps humain.

Immaculate neutrality. In 1965, Donald Judd wrote his manifesto-essay *Specific Objects*. Neither a painting nor a sculpture, the artwork is redefined according to the ideal of neutrality and absolute simplicity, as a three dimensional object of which the experience and the comprehension would be immediate and simultaneous. These specific objects are geometric forms with perfect industrial finished surfaces, smooth and immaculate, to a point they are devoid of ambiguity and resonance that one must consider it empty and hollow. How to articulate the detachment of these pieces, in a sense from the current events of the time, of the Americans entering into the Vietnam War? To the question posed by *Artforum* in 1970 «According to you, which kind of political action the artists should take?» to which the artist justified his silence instead with skepticism against those who took on doctrinal or sentimental positions. The art should not serve any other goal than itself. But, while his work took on it's own definition, Judd went on strike against the Vietnam War on Fifth Avenue. Today Thu Van Tran playfully interrogates this formalism in *Minimal Art* by cutting down the cube that Toni Smith made in 1962 to the dimensions of the human body.

# HALF CUBE

(or Base of minimal content)



# TRAINÉE DE POUSSIÈRE

---

*Trail Dust (Trainée de poussière)* est le nom que choisit l'armée américaine pour désigner l'opération d'épandage toxique menée à partir de 1961 dans le sud du Vietnam. Bien que l'expression jouisse de résonances aussi grisantes que le titre d'un western ou le sillage d'une comète, elle fait référence à l'état poudreux de l'agent orange, en réalité rose brunâtre.

*Trail Dust* est un diptyque composé d'une photographie d'archive et d'une trace de peinture orange faite à la bombe aérosol. Thu Van Tran, d'origine vietnamienne, ravive l'un des chapitres les plus douloureux de la guerre du Vietnam en rappelant par la photo d'archive que l'armée américaine a utilisé de façon massive, de 1962 à 1971, des défoliants et herbicides sur des régions rurales du Vietnam pour priver le Viêt-cong de végétation et de nourriture. Le plus utilisé de ces défoliants fut l'Agent orange, produit très stable et non soluble dans l'eau. L'agent orange est un infiltré, qui contamine de l'intérieur et pour longtemps. Responsable de l'érosion et de la stérilisation des sols, il s'est aussi insinué dans la chaîne alimentaire et génétique de la population exposée, encore victime de cancers et de malformations congénitales.

En plaçant aux côtés de la photo, une feuille blanche tachée de couleur orange, Thu Van Tran fait allusion aux Vietnamiens marqués sur plusieurs générations par l'action indélébile des poisons déversés sur leur pays.

*Trail Dust* is the name chosen by the U.S. Army to designate the toxic spraying operation conducted from 1961 onward in southern Vietnam. Although the expression may sound like the heady title of a Western or the tail of a comet, it refers to the dusty state of Agent Orange, which is actually a brownish pink.

*Trail Dust* is a diptych consisting of an archive photograph and a trail of orange paint sprayed from an aerosol can. Thu Van Tran, who is of Vietnamese origin, revives one of the most painful chapters of the Vietnam War by reminding us via the archive photo that the U.S. military made massive use of defoliants and herbicides in rural areas of Vietnam between 1962 and 1971 to deprive the Viet Cong of tree cover and food. The most widely-used of these defoliants was Agent Orange, a very stable product not soluble in water. Orange is a systemic agent, which contaminates from the inside for a long time. It was also responsible for soil erosion and sterilization, worked its way into the food chain and genetics of the exposed population, who are still suffering from cancers and birth defects.

By placing an orange-stained white sheet alongside the photo, Thu Van Tran is alluding to several generations of Vietnamese marked by the indelible action of poisons dropped onto their country.

---

## TRAIL DUST





# DEUX

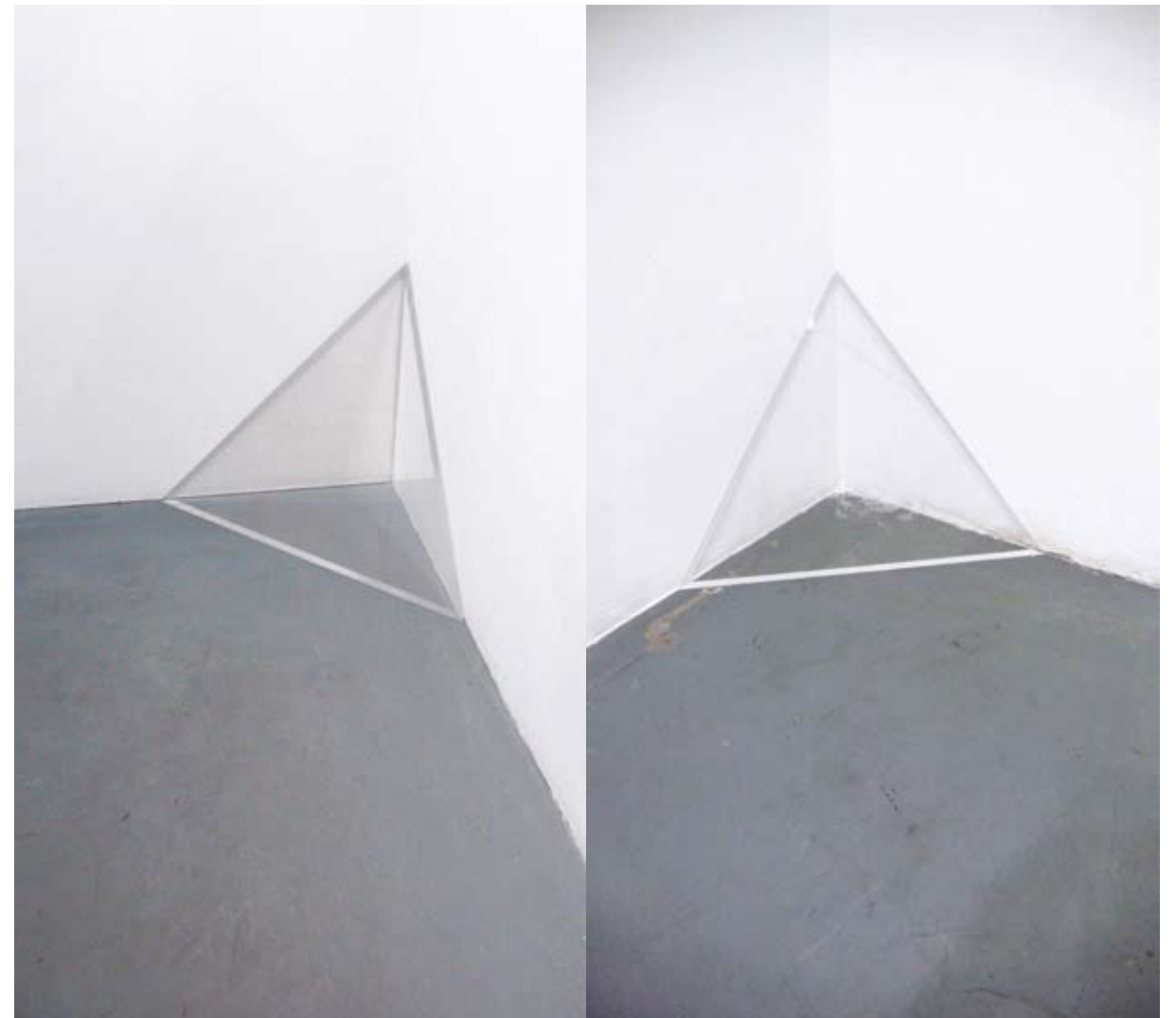
---

*Deux* est une œuvre constituée de deux triangles transparents. L'un forme un plein, l'autre une absence, l'un est le dessin d'un volume, l'autre la concrétisation de ce volume. Ils semblent complémentaires et cependant sont repoussés l'un et l'autre à deux coins opposés de l'espace.

*Twice* is a work consisting of two transparent triangles. One forms a solid, the other an absence, one is a drawing of a volume, the other the realisation of this volume. They appear complementary and yet are both positioned at opposite corners of the space.

---

# TWICE



## LE PUR SANG. LA SALE RACE

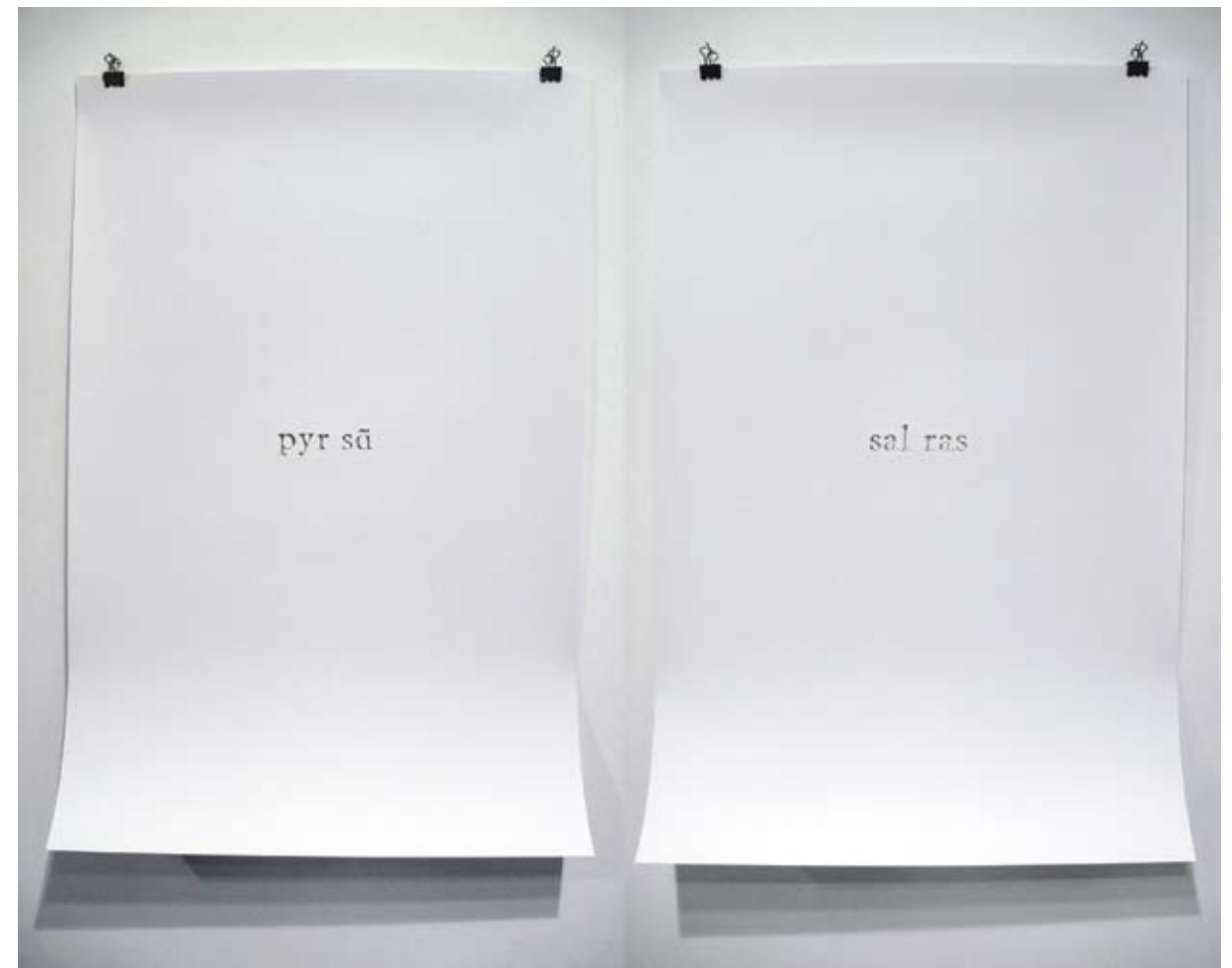
---

Alors qu'ils descendent d'un croisement initial de juments anglaises et d'étalons arabes, les chevaux pur sang passent pour être de race pure. Cette appellation serait donc un abus de langage révélateur, marquant le rapprochement fait entre la performance et la pureté de la race. Ce fantasme de pureté n'existerait pas sans son pendant du *sang-mêlé*, décliné dans un lexique infamant : bâtardise, mulâtrerie, sale race... Thu Van Tran écrit en phonétique et en creux ces deux fictions racistes que sont le Pur Sang et la sale race. Jouant avec ses propres origines vietnamiennes, l'artiste affronte une ascendance non-blanche, et suggère ainsi la création qu'est l'identité, aussi bien lorsqu'elle s'affranchit des moules de la nationalité et des origines que lorsqu'elle s'y conforme.

While they were initially a crossbred between English mares and Arabic stallions, the *Pur Sang* (*Thoroughbred*), horses had passed on to become a pure race. The naming is especially an abuse in the telltale language, which make a parallel between performance and the purity of a race. This fantasy of purity would not have actually existed without the *sang mêlé* (half blood or mixed blood), a term abhorred infamously in our lexicon as illegitimacy, mulatto, *sale race* (*dirty race*)... Thu Van Tran points out this racist fiction by creating a text stencil spelling the words *pur sang*, and *sale race* phonetically. Playing with her own Vietnamese origins, the artist confronts her own non-white ancestry, and suggests, in other words, that identity is itself a creation, as well when she herself liberates from the moldings of nationality and origins that when she conforms to.

---

## PUREBRED. DIRTY RACE





# PARTITION D'ARIRANG

---

*Arirang Partition* est composé d'un piano en bois et de partitions musicales déchirées verticalement. Le piano est entièrement poncé sur la partie gauche et ouvragé de manière artisanale sur la partie droite. L'instrument de musique est ainsi rendu nu, dépouillé par ces deux interventions. Les motifs laissés visibles par l'ajourage représentent des scènes et des motifs appartenant à l'iconographie artisanale et à l'histoire de la Corée.

Le piano est accompagné des partitions d'*Arirang*, musique populaire du temps de la Corée unie. Aujourd'hui, la Corée du Nord comme la Corée du Sud en revendique l'héritage et chacune en fait l'emblème d'une force identitaire. Au Nord, les fresques historiques en forme de peintures mouvantes dans les stades, outils de propagande du Parti, sont appelées *Arirang*. Pour le sud, *Arirang* est resté la chanson populaire, mais aussi une chaîne de télévision nationale, le nom d'un gâteau traditionnel.

La partition amputée est interprétée par un pianiste, laissant ainsi le manque s'introduire dans le souvenir que chacun possède de cet air de musique.

*Arirang Partition* is composed of a wooden piano and musical scores torn vertically. The piano is entirely sanded down on the left-hand side and hand-carved on the right-hand side. The musical instrument is thus rendered naked, stripped by these two processes. The patterns left visible by the decoration depict scenes and motifs belonging to the traditional iconography and history of Korea.

The piano is accompanied by scores of *Arirang* popular music of the time of the united Korea. Today, both North Korea and South Korea claim it as their inheritance and each makes it an emblem of their identity. In the North, historical frescoes in the form of moving paintings in stadia, used as Party propaganda tools, are called *Arirang*. In the South, *Arirang* has remained popular singing, as well as a national television channel and the name of a traditional cake.

The torn-up score is performed by a pianist, leaving the missing parts to penetrate the memory that everyone has of this piece of music.

---

# ARIRANG PARTITION





# PARTITIONS D'ARIRANG

---

## ARIRANG PARTITIONS



# ÉCRIRE DURAS

---

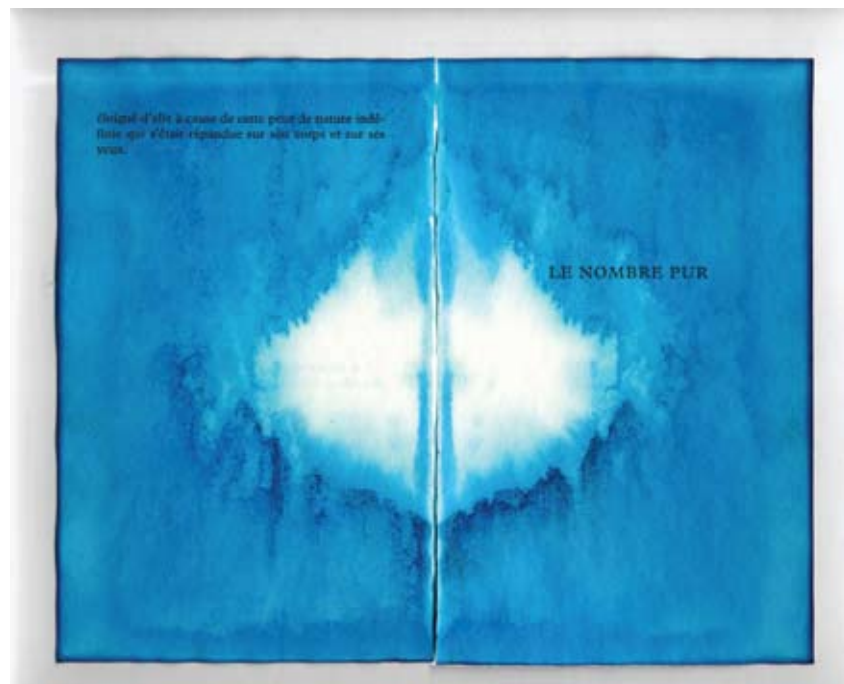
*Ecrire Duras* trouve sa naissance dans la volonté d'exfiltrer des livres pilonnés de leur processus de destruction et de les introduire dans un lieu public pour donner à voir ce protocole secret qui permet aux éditeurs, diffuseurs, libraires et même bibliothèques nationales de détruire des millions d'ouvrages chaque année. Le recours au pilon a pour source dominante l'enjeu économique : il est beaucoup plus coûteux de conserver que de détruire. Par précaution et afin de prévenir la revente parallèle, certains éditeurs versent du bleu de méthylène sur les livres avant de les envoyer au pilon, s'assurant ainsi de leur inutilisation.

*White Duras* is born out of the desire to rescue books from the pulping process, and bring them back into public view so as to reveal this secret protocol that enables publishers, distributors, bookshops and even libraries to destroy millions of books each year. Pulping is mainly a response to an economic imperative: it is much more expensive to store them than to destroy them. As a precaution and to prevent parallel resale, some publishers pour methylene blue onto the books before sending them for pulping, thus rendering them unusable.

---

# WRITE DURAS





## D'EMBOUTIR À LIRE

---

## FROM STAMPING TO WRITING



*D'emboutir à lire* est la constitution d'une bibliothèque de livres lus par des anciens ouvriers de l'usine Renault de Boulogne-Billancourt qui ferma en 1992. Thu Van Tran a demandé à ces ouvriers de lui confier le titre de leur ouvrage préféré et a décidé de les présenter aux côtés de pièces d'emboutissage.

Index : L'Illiade-Homère, Bon pied, bon œil-Roger Vailland, Les Rougon-Macquart-Zola, Toilettes pour femmes-Marilyn French, La grande maison-Mohammed Dib, L'inquiétante étrangeté-Sigmud Freud, Petit livre rouge-Moa Zedong, Force ouvrière et Le marxisme-Que sais-je, Martine-Livre pour enfant, Lui-Revue de l'homme moderne, Le livre de Renault, Le journal le Monde, Le journal L'Équipe, Livre de cuisine française-au choix, Adieu Volodia-Simone Signoret, Le retour du tragique-Jean-Marie Domenach, L'établi-Robert Linhart, (...)



*From stamping to writing* is the creation of a library of books read by former Renault car factory workers at the Boulogne-Billancourt plant which closed in 1992. Thu Van Tran asked these workers to tell her the title of their favourite book and decided to present them alongside these stamped car parts.



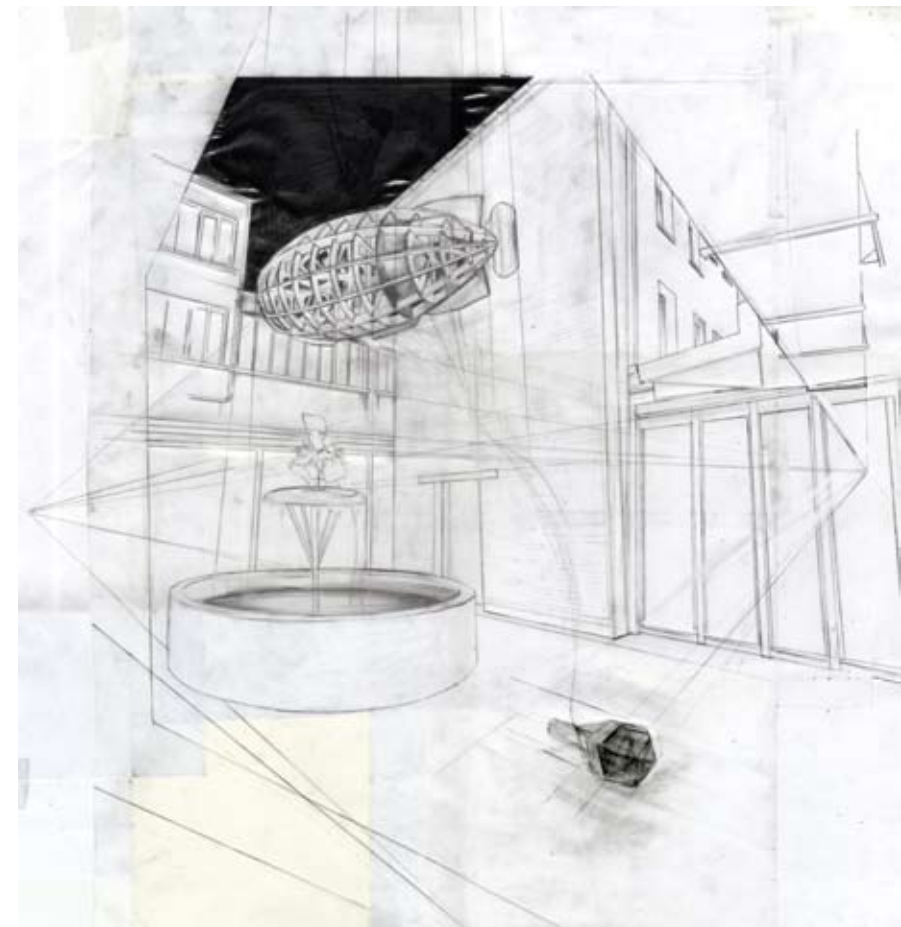
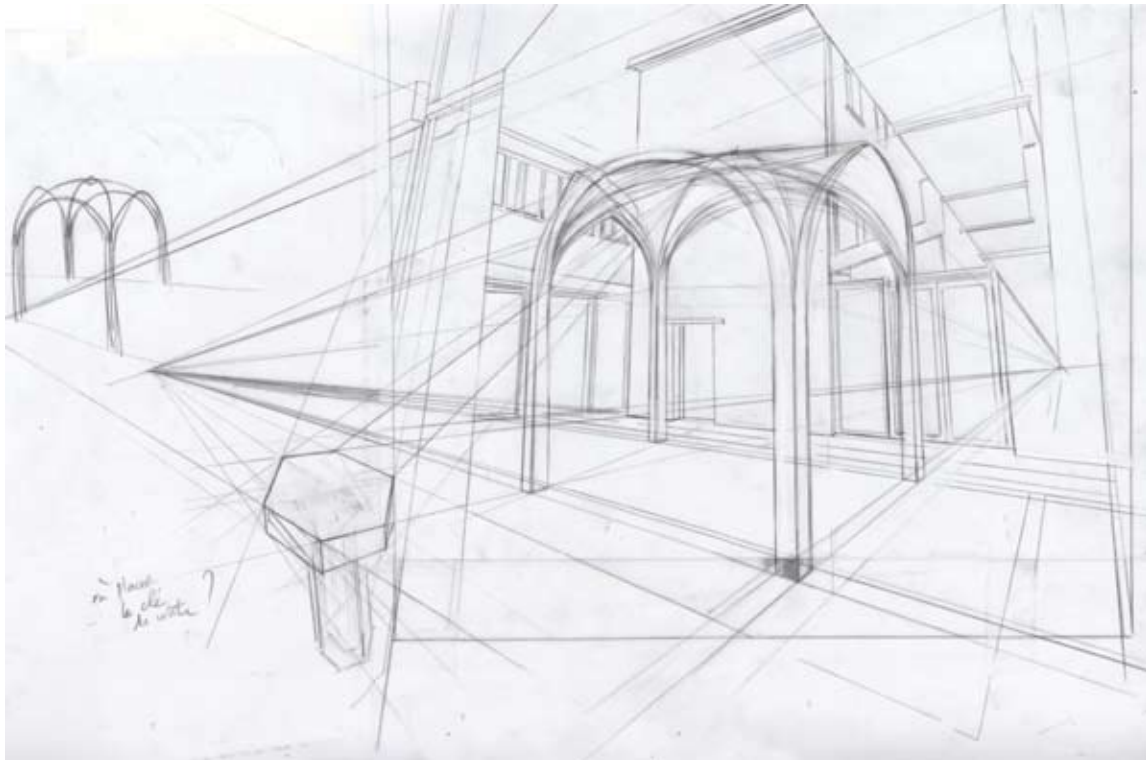


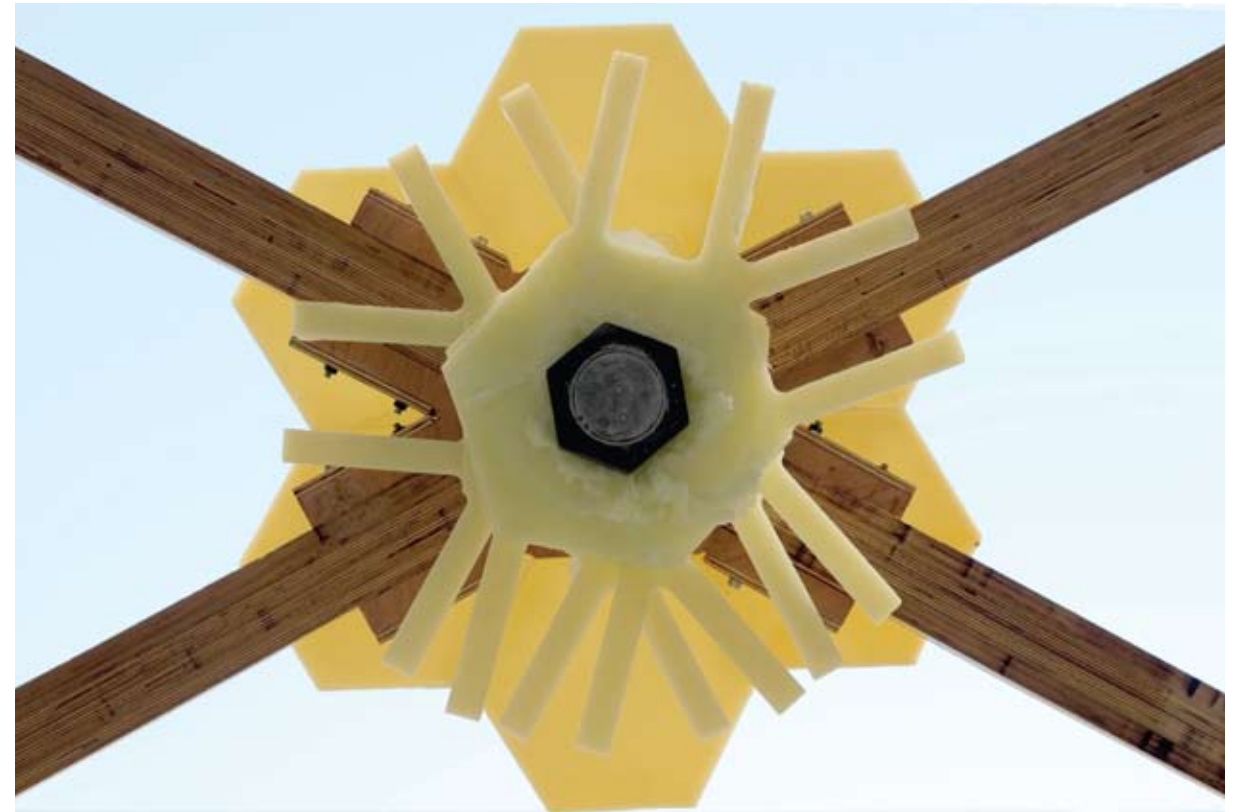


# 199 491 LE NOMBRE PUR SELON DURAS

---

# 199 491 THE PURE NUMBER ACCORDING TO DURAS





Cent quatre-vingt dix neuf mille quatre cent quatre-vingt-onze : ce fut le dernier numéro matricule à Billancourt, celui du dernier ouvrier qui y fut embauché. En 1989, en entendant l'annonce de la fermeture des usines, qui entraîna le licenciement des derniers employés, Marguerite Duras réagit en écrivant un texte dans lequel elle imagine un projet, celui de consigner les noms et prénoms de toutes les femmes et de tous les hommes qui y ont travaillé, d'en faire une liste exhaustive, un mur de prolétariat.

Le travail imaginé par Thu Van Tran est une sculpture qui prend la forme d'une architecture, utilisant le patio de la Maison Rouge tel un jardin ouvert vers le ciel. Les faces extérieures de la sculpture reprennent les motifs de la porte historique des usines Renault, conservée en l'état à Boulogne-Billancourt. Pour maintenir tout l'édifice, l'artiste a utilisé comme clé de voûte un énorme boulon provenant d'une usine de décolletage. Sur ce boulon unique est gravé le « nombre pur », 199491, synecdoque de la liste exhaustive et impossible que Duras appelait de ses vœux. Ainsi est évoquée la présence essentielle des ouvriers sur la chaîne de fabrication.

One hundred and ninety-nine thousand four hundred and ninety-one: this was the last personnel number in Billancourt, that of the last worker who was hired. In 1989, when she heard the announcement of the closure of the Renault factory, which led to the dismissal of the final employees, Marguerite Duras responded by writing a text in which she imagined a project to record the first names and surnames of all the women and men who ever worked there, to make an exhaustive list, a «wall of the proletariat».

The work created by Thu Van Tran is a sculpture in the form of architecture, using the patio of La Maison Rouge as a garden open to the sky. The outer sides of the sculpture reproduce the motifs of the historic gate of the Renault factory, preserved in its original condition in Boulogne Billancourt. To hold up the entire building, the artist used as a keystone a huge bolt from a bar turning plant. This single bolt is engraved with the «pure number» 199491, a synecdoche of the impossible exhaustive list that Duras was calling for. This evokes the essential presence of workers on the production line.



# SITE

---

La fable, les mots, l'or. *La Cité des Dames*, écrit par Christine de Pisan en 1405, est un lieu hautement fortifié, habité par la connaissance et la justice à l'égard des femmes et construite par les héroïnes du passé que l'auteur réunit dans un récit considéré comme l'un des premiers ouvrages féministes de la littérature. L'oeuvre, qui est une commande publique pour la médiathèque Christine de Pisan, se place au regard de ce récit et se propose d'être un point de rassemblement, un enclos lumineux, un jardin. Le béton et l'or se mariant avec ironie mais force, les matériaux jouent sur l'anachronisme et le ton distancié d'un édifice artificiel et contemporain. Le titre de l'oeuvre *Site* renvoie au terme utilisé pour désigner une zone géographique, en histoire il signifie «l'endroit remarquable», mais il constitue avant tout l'écriture phonétique de la *Cité* [site], lieu où la parole et les idées se proclamaient.

The fable, words, gold. *La Cité des Dames* written by Christine de Pisan in 1405, is a stronghold inhabited by knowledge and justice for women and built by the heroines of the past that the author brings together in a story considered one of the earliest works of feminist literature. The work, which is a public commission for the Christine de Pisan media library, should be interpreted in relation to this story and is intended as a meeting point, a luminous enclosure, a garden. The concrete and gold combine with irony but strength, the materials play on the anachronism and the distant tone of an artificial and contemporary building. The title of the work, *Site*, refers to the term used to describe a geographic area, in history it means «a remarkable place», but it is primarily a phonetic writing of *City* [Site], place where words and ideas are proclaimed.



# LA BARQUE DU PALACIO

---

# THE BARQUE OF THE PALACIO



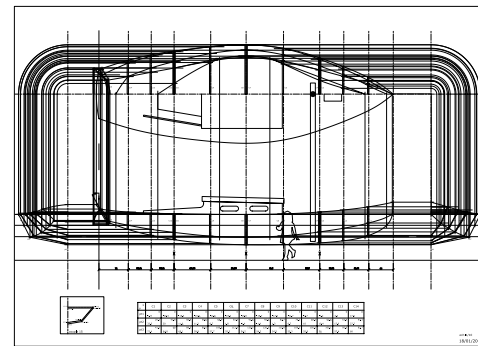
Pour ce projet, Thu Van Tran effectue un séjour aux Espaces d'AbraXas (ironiquement appelé *le Palacio* par ces habitants), immeuble construit en 1975 à Noisy-le-Grand par Ricardo Bofill et devenu fameux pour sa froideur carcéral. Six mois durant, elle y rencontrera les habitants, la plupart issus des communautés étrangères, pour partager un peu de leur vie. Ce temps sera celui de la construction d'un archétype de bateau en bois, mis dans l'incapacité d'appareiller du fait même de son enceinte de béton. L'artiste retranscrit ainsi son ressenti du lieu comme celui d'un double exil : déplacés une première fois pour arriver là, les habitants tentent de vivre avec le Palacio en s'imaginant ailleurs. Résultat d'une vision utopique totalitaire de l'architecture qui considère l'antiquité gréco-romaine comme pourvoyeuse de formes universelles, propices à réunir toutes les cultures. Cet édifice induit une réponse claire de l'artiste : créer pour chacun un lieu de retrait symbolique. Elle privilégiera alors la dimension humaine de ce projet clandestin comme rempart à la perte d'identité culturelle qui résulte du Palacio.

For this project, Thu Van Tran stayed at the AbraXas' architectures (ironically referred to by its inhabitants as *le Palacio*), a building put up in 1975 in Noisy-le-Grand by Ricardo Bofill, and which became notorious for its prison-like austerity. For six months, she met people who lived there, mostly from foreign communities, to share a little of their lives. This time would be used to build an archetype of a wooden boat, unable to set sail due to being in a concrete enclosure. The artist records her feelings about this place as being like a twofold exile: having been moved once to get there, people are trying to live with the Palacio, imagining that they are somewhere else. The result of a totalitarian utopian vision of architecture that considers Greco-Roman Antiquity as the provider of universal forms conducive to uniting all cultures. This structure elicits a clear response from the artist: create a symbolic retreat for everyone. So she focused on the human dimension of this clandestine project as a bulwark against the loss of cultural identity resulting from the Palacio.



Du toit des Espaces d'Abraxas - architecture carcérale que Ricardo Bofill réalisa à Noisy-le-Grand, la barque se retrouve dans les sous-sols de l'architecture étoilée de Jean Renaudie, à Ivry-sur-Seine (banlieue sud de Paris). Pénétrant ainsi le site d'un projet moderniste.

From the roof of the Abraxas Architecture - prisonlike architecture realised by Ricardo Bofill at Noisy-le-Grand - the barque moved to the basement of the starshaped architecture of Jean Renaudie at Ivry-sur-Seine (suburb in the south of Paris). In this way penetrating the site of a modernist project.



# LES ESPACES D'ABRAXAS

---

## ABRAXAS' ARCHITECTURES





# LA JAUNE QUI PARLE

---

*La Jaune qui parle* est une installation prolongeant une performance que Thu Van Tran réalisa à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris. Elle lut un texte écrit par elle-même excepté la première phrase « la jaune qui parle » qu'elle avait retranscrite au graphite sur le mur blanc. Le lieu très haut de plafond, vide de tout objet, permettait à sa voix de résonner et de prendre possession de l'espace, d'exister. La question qu'elle posait à l'audience était bicéphale : comment appartenir à un lieu et comment faire de ce lieu une prolongation de soi ?

*La Jaune qui parle* is an installation which is an extension of a performance that Thu Van Tran carried out at the Ecole Nationale des Beaux-Arts in Paris. She read a text which she had written herself, except for the first phrase "la jaune qui parle", which she had copied in graphite on the white wall. This room, with a very high ceiling, and completely empty, caused her voice to resonate and take possession of the space, to exist. The question that she was asking her audience was a dual one: how to belong to a place, and how to make that place an extension of oneself?

---

## THE YELLOW IS SPEAKING



# UNE GRAINE MI-COLON MI-BON

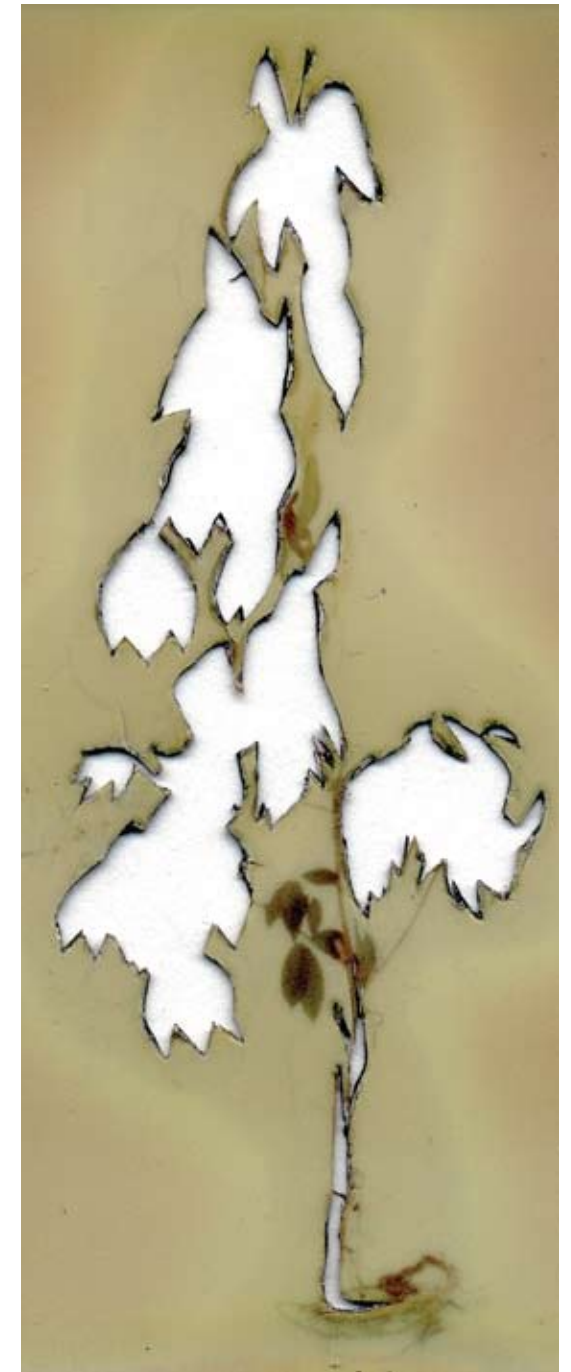
(plant d'hévéa absent)

L'hévéa, arbre du caoutchouc, nait d'une graine apportée et plantée par les premiers colons français arrivés au Vietnam au début du XX<sup>ème</sup> siècles. Symbole de cadeau empoisonné si l'on considère la richesse et la discorde que sa culture entraîne.

The hevea, the rubber tree, born out of a seed brought in and planted by the first French settlers who arrived in Vietnam in the early twentieth century. Symbol of a poisoned chalice considering the wealth and discord generated by its cultivation.

# A SEED HALF COLONIST HALF GOOD

(missing hevea seedling)



# ÊTRE HÉVÉA

---

*Etre Hévéa* est le moulage d'un plant d'hévéa provenant des cultures Michelin, décliné trois fois, selon le principe d'équivalence énoncé par Robert Filliou en 1969 : «bien fait = mal fait = pas fait». Aujourd'hui l'usine de pneu française continue à développer ses recherches en biologie afin d'obtenir les meilleurs résultats moléculaires pour les caoutchoucs les plus compétitifs. Cette quête de la perfection est stigmatisée ici dans un processus sculptural qui la rend obsolète dès lors qu'il introduit l'erreur et la destruction comme alliées.

*Being Hevea* is a moulding of a rubber plant from the Michelin plantations, shown three times, according to the equivalence principle enunciated by Robert Filliou in 1969: «Well done = poorly done = not done». Today the French tyre plant continues to develop its research in biology to obtain the best molecular results for the most competitive rubbers. This quest for perfection is stigmatized here in a sculptural process that renders it obsolete once it introduces error and destruction as allies.

---

# BEING HÉVÉA





# UNE GRAINE MI-COLON MI-BON

(ramifications pour une greffe d'hévéa)

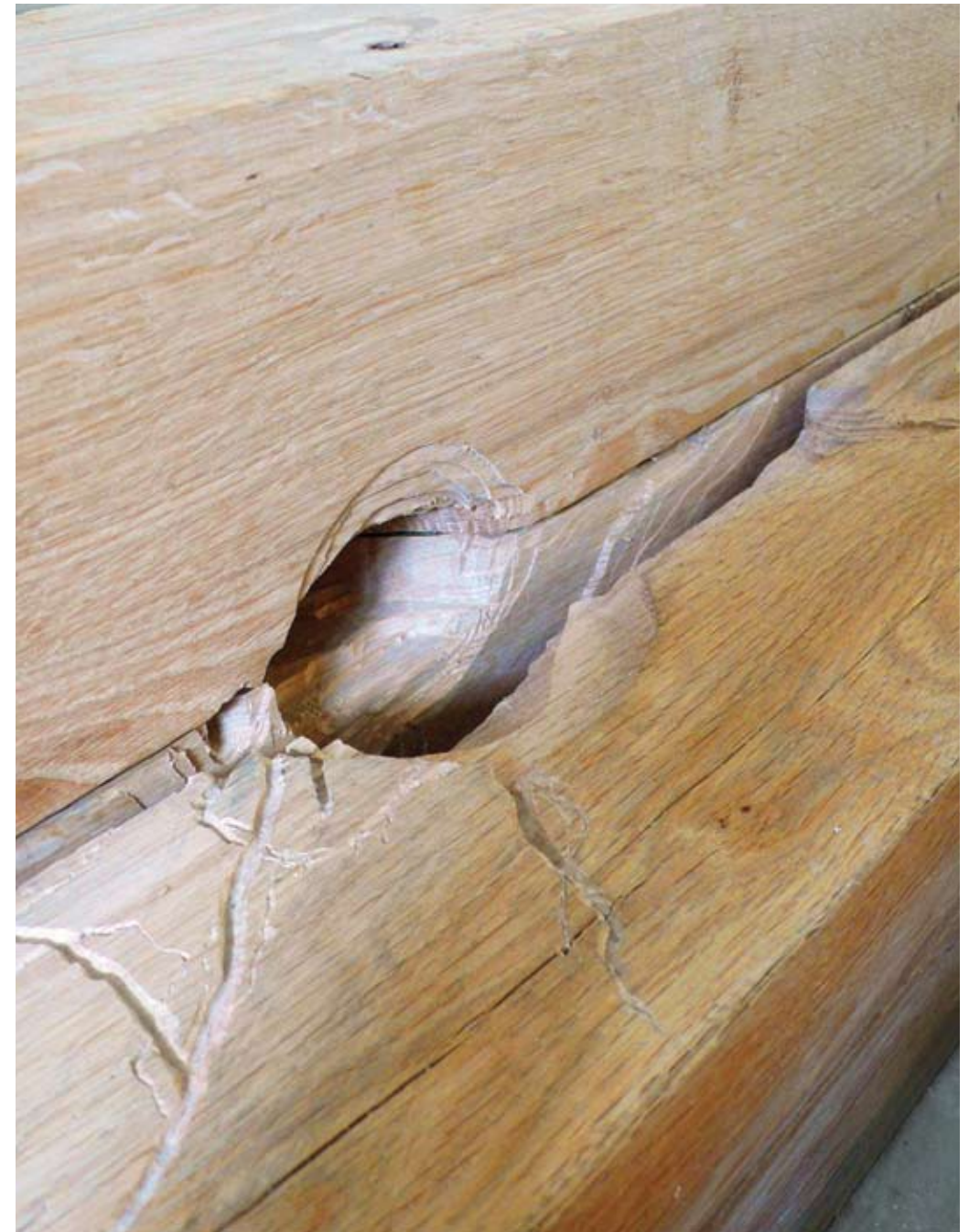
L'hévéa, arbre du caoutchouc, naît d'une graine apportée et plantée par les premiers colons français arrivés au Vietnam au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Symbole de cadeau empoisonné si l'on considère la richesse et la discorde que sa culture entraîna.



The hevea, the rubber tree, born out of a seed brought in and planted by the first French settlers who arrived in Vietnam in the early twentieth century. Symbol of a poisoned chalice considering the wealth and discord generated by its cultivation.

# A SEED HALF COLONIST HALF GOOD

(ramifications for a transplant of hevea)



**MISSIONNAIRE  
À TERRE**

---

**MISSIONNARY  
ON GROUND**



# ANNAMITE ET MISSIONNAIRE

---

Devant l'apparat indigène, l'habit jésuite est à son tour incarné, tissu blanc aux motifs précieux sauvagement imbibé d'encre rouge. Les deux formes rivalisent dans une abstraction qui les affranchit du caractère folklorique que l'usage donne aux civilisations exotiques. Elles se traduisent alors dans deux textes présentés au mur. Duels, il s'agit de deux monologues écrits par l'artiste, l'un au nom de l'Annamite (habitant de l'An Nam, ancien Vietnam), le second au nom du missionnaire.

Before the native ceremonial dress, the Jesuit habit is shown in turn, white cloth with precious motifs, brutally soaked in red ink. Both shapes compete in an abstraction that frees them from the folklore character that we are accustomed to ascribe to exotic civilizations. They are then reflected in two texts presented at the wall. In a duel, these are two monologues written by the artist, one on behalf of the Annamite (inhabitant of An Nam, the former Vietnam), the second on behalf of the missionary.

---

# ANNAMITE AND MISSIONNARY



*Bel émissaire que cette odeur de peur sur moi tu ne puisses la renifler, ni contre moi ni loin de moi, jusqu'à cent mètres à la ronde. Que nos sentiers souterrains tu ne puisses plus les déterrer, lieu de ma souveraine torpeur. À la surface est restée la colère. Mes lèvres sont jaunes, je les peins roses, c'est un drapeau pour l'image de ma nuit. Que je veux te paraître la fièvre même enchantée, maquillée de respect. Votre ordre des choses a le sang coagulé, complet et inviolable, partial et misérable. Sec. Soyez moins volontaire.*

*L'Annam l'année de la chèvre, vous arrivez. Nos habitudes sont ravagées, aux portes de nos villes devant votre sauvagerie sainte notre volonté s'endurcit. C'est toujours depuis terre que la coutume de l'étranger se regarde, suffisamment convoitée par nos frères impressionnés et fragiles, elle se loge jusqu'à la sève de nos arbres autrefois centenaires de jouissance aujourd'hui amputés de coexister. Nos dunes sont grises et se déplacent une à une elles atteignent le sud du pays, le vent nord hurle et avance, là-bas nous poserons notre ombre pour un sud en paix.*

*Si j'étais sûre de frapper pour ma gloire, pour qu'on s'imagine et qu'on s'arrête sur du noir, revers de ma foi, miroir qu'on me donna raison de tordre.*

*Missionnaire sans ma certitude.*

*Missionnaire de ma servitude. Qu'ils ne s'aperçoivent de rien que cela aille vite. Qu'il n'ait pas le temps à l'odeur noire de s'étendre. Aujourd'hui nous n'avions pas su vivre la bonne conscience. Ni libre d'avoir voulu construire ce foutu coin de bonne conscience. Je suis partagé. Un peu moins esclave pour peu que ce bonheur soit le leur, que dire de plus désirable. Qu'est-ce qu'elle disait la Jeanne de France. « La peine est ailleurs ». De notre père nous savons que nous retournons poussière. Mais durer ici tel est notre instinct terrier devant ce que nous savons. Pas de je. Pas de ma signature. Dans tout cela est restée la culpabilité. Et la nature est soumise à la volonté.*

*Les dunes se déplacent, une à une, grises et majestueuses, elles atteignent le sud du pays, le vent nord hurle et s'avance, là-bas ils marchent...C'est pour bientôt ici quelqu'un le sait. Pure folie de le nier.*



# UN ALPHABET ÉTEINT

---

*Un Alphabet éteint* est constitué des premières pages du livre *Le monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida retranscrit en langue phonétique, accompagné de l'alphabet vietnamien tel qu'il est resté, latinisé par les jésuites venus évangéliser l'Asie du Sud-Est au XVII<sup>ème</sup> siècle.

*A faded alphabet* consists of the first pages of the book «Le monolinguisme de l'autre» by Jacques Derrida rewritten in phonetic language, accompanied by the Vietnamese alphabet as it has remained, Latinised by the Jesuits who came to evangelise South-East Asia in the 17th century.

---

## A FADED ALPHABET



avci mwaj |  
[or set lāg  
a parle tō  
a la vi a la  
ty 3ame s  
el nē lē f

ma  
rest

7a



# L'IMAGINAIRE - JACKSON

---

Dans les années soixante, George Jackson, jeune Noir américain de 17 ans, est condamné à un an d'emprisonnement pour complicité de vol de 70 dollars. L'adolescent est alors sous l'arrêté de la juridiction de Californie qui permet à la loi de rejurer son délit chaque année et de le condamner à nouveau à la même peine. C'est ainsi que Jackson est condamné 12 années consécutives. Puis il est assassiné en prison. Les textes qu'il écrit durant son emprisonnement (poèmes, lettre à sa mère, à son jeune frère, à Angela Davis) faisant état de son sentiment face à l'injustice et l'inégalité, deviennent manifestes pour le mouvement du Black Panthers.

En France, l'histoire de Jackson est connue grâce à Jean Genet, qui rédige la préface de son recueil paru chez Gallimard en 1971. Il y décrit le processus de résistance chez Jackson : écrire dans la langue de ceux qui l'ont emprisonné, s'opposer à l'injustice organisée par les blancs en écrivant avec la langue des blancs. Ce recueil, George le dédie à son frère Jonathan, mort en tentant de le faire évader.

*L'imaginaire #1 - Jackson* est la présentation sur un socle de deux exemplaires des Frères de Soledad imbibés d'encre rouge.



In the 'sixties, George Jackson, a 17 year-old African-American, was sentenced to one year in prison for complicity in the theft of \$ 70. The teenager was sentenced under the jurisdiction of California that allows the law to retry his offence every year and impose the same sentence again. So Jackson was sentenced 12 years in a row. Then he was murdered in prison. Texts, poems and letters that he wrote during his imprisonment, reporting his feelings about injustice and inequality became manifestoes for the Black Panther movement.

In France, Jackson's story is known thanks to Jean Genet, who wrote the preface to his anthology *The Soledad Brothers* published by Gallimard in 1971. There he described Jackson's process of resistance: writing in the language of those who imprisoned him, opposing injustice organised by whites by writing in the language of the whites. George dedicated the anthology to his brother Jonathan, who died trying to help him escape. *The imaginary - Jackson* is the presentation on a base of two copies of *The Soledad Brothers* soaked in red ink.

---

# THE IMAGINARY - JACKSON



## L'IMAGINAIRE - PESSOA

---

*L'imaginaire-Pessoa* est une photocopie de la couverture du *Livre de l'intranquillité* plongée dans de l'eau de Javel. Journal intime de l'auteur portugais Fernando Pessoa publié à titre posthume, ce livre est composé de courts récits, de citations éparses et d'aphorismes qui illustrent le génie de Pessoa tout en laissant percevoir ses tourments. Thu Van Tran utilise de l'eau de Javel, un produit à fort pouvoir décolorant, comme elle le fera plus tard avec le bleu de méthylène ou diverses encres. Ce produit corrode le portrait de Pessoa, rendant le poète instable, entre apparition et disparition.

*L'imaginaire-Pessoa* is a photocopy of the cover of the *Book of Disquiet* immersed in bleach. The personal diary of the Portuguese author Fernando Pessoa published posthumously, this book is composed of short stories, quotes and aphorisms that illustrate the genius of Pessoa while revealing his torments. Thu Van Tran uses bleach, a product with strong discolouring power, as she would later use methylene blue or various inks. This product corrodes the portrait of Pessoa, making the poet unstable, between appearance and disappearance.

---

## THE IMAGINARY - PESSOA



# EXISTER CACHÉ

---

*Exister caché* est composé de livres destinés au pulpon comprimés entre deux dalles de béton inclinées. Le dispositif est instable et dangereux, interdisant l'accès aux livres, les réifiant dans cette vitrine interdite.



*To exist hidden* consists of books destined for pulping compressed between two slanting concrete slabs. This arrangement is unstable and dangerous, preventing access to the books, reifying this prohibited display.

---

# TO EXIST HIDDEN



# INVENDUS

---

*Invendus* est composé de plusieurs livres destinés au pilon et prélevés dans une déchetterie. En présentant ces livres au sol, comme une sorte de ready made, Thu Van Tran permet d'évoquer l'opacité de cette pratique. Le pilon est la destruction légale et organisée de millions de livres invendus chaque année en France.

*Unsold* consists of several books destined for destruction and rescued from a waste collection centre. By presenting these books on the ground, as a kind of *ready-made*, Thu Van Tran points out the shadowy nature of this practice. Pulping is the legal and organized destruction of millions of unsold books each year in France.

---

# UNSOLD



# LA CAVALE

---

La question de « L'homme-livre » et sa disparition avait occupé Joseph Czapski, peintre et officier polonais, prisonnier en 1940-41 dans le camp de Giazowietz, qui n'avait pour sauver ce qu'il lui restait d'humanité, dans ces conditions extrêmes, que les conférences clandestines organisées avec ses co-détenus. Sans livre, ils faisaient leurs conférences de mémoire. Czapski avait choisi de parler de *La Recherche du temps perdu*, dans des circonstances où l'enfermement volontaire de Proust pour finir son œuvre au cours des dernières années de sa vie semblait un écho sensible à sa condition de prisonnier dont le temps semblait ainsi compté. Dans la réclusion ou le retrait, trouver la liberté se situe parfois à la limite de la disparition.

The issue of «the human book» and its disappearance had concerned Joseph Czapski, painter and Polish officer, a prisoner from 1940 to 1941 in the Giazowietz camp, who only had clandestine lectures organised with his fellow prisoners to save what they had left of humanity. With no books, they presented their lectures from memory. Czapski had chosen to speak about *In Search of Lost Time* in circumstances where Proust's voluntary confinement to finish his work in the final years of his life seemed a reflection of his status as a prisoner whose time seemed so limited. In reclusion or retreat, finding freedom is sometimes on the borderline with disappearance.

---

# THE RUN







**Entretien de Thu Van Tran par  
Garance Chabert et Olivier Meessen**

**O • La littérature occupe une place importante dans ta pratique. Serait-il juste d'y voir une double volonté : d'une part essayer de comprendre la notion d'injustice, au travers de livres écrits par George Jackson, Albert Camus ou Joseph Conrad. Et d'autre part relayer dans ton travail, de façon plastique donc, la déstructuration qu'une auteur comme Marguerite Duras a infligé à la littérature ?**

Pouvons-nous comprendre l'injustice dès lors qu'elle nous est inconcevable, intolérable, et qu'elle nous brutalise? Je pense que l'écriture aide au "déliage", à la transformation des aliénations qui agissent sur nous. Que ces aliénations soient l'injustice, la justice même, la famille, la peur, la langue, le lien social, son propre passé ou ses autres faits intérieurs... Écrire transforme ces liens en détachement, c'est le cas pour Camus ; en colère déployée et assidûment transmise, chez Jackson ; en récit initiatique pour Conrad. Si transformation il y a, je veux croire au processus artistique.

Pour la langue parlée et malmenée de Duras, j'imagine que l'on ne peut tout à la fois être dans l'évènement qui nous fait écrire et traduire dans un langage convenu cette émotion. *La pluie d'été* est un exemple fort de la langue urgente de Duras, elle est au présent, vive sportive hallucinée, libre. C'est l'imédiateté : pour moi le propre de l'écriture, du mot et de l'oralité. C'est pourquoi l'écrit de Duras semble déstructuré. Parce qu'elle dit, et l'expérience de dire est inédite tel un processus qui avance, s'enchaîne sans se retourner, telle une implosion d'autonomie, c'est la part brute de la langue, abstraction et sens confondus, mélangés donnant le matériau pur, le matériau dire. Oui cela m'inspire, je cherche cet inattendu dans ma relation aux formes.

**G • L'oeuvre d'art te permet-elle de traduire des phénomènes de violence ou d'oppression, déterminés historiquement, souvent dans des contextes coloniaux ?**

Des phénomènes de contamination plutôt, à l'image de ce que nous sommes, des identités mutantes, tissées de particules qui ont traversé le désert du Sahara, les forêts tropicales et les nuées atomiques. Nous, immigrants, touristes ou nationalistes, quoi qu'il en soit déterminés par notre géographie mouvante, à la fois naturelle à la fois contrôlée. Mon intérêt pour la contamination se trouve dans ces rapports-là. De même, depuis deux ans je travaille à incarner et pétrir des taches, qui sont les souillures et impuretés, les parasites et les mensonges qui constituent et formatent de près comme de loin mon entourage, l'environnement social et historique que j'habite. Faire une

histoire subjective des taches qui me côtoient.

**O • On observe dans ton travail une récurrence de la fragmentation, de la dispersion, de la déstructuration qui confine à l'effacement. Es-tu d'accord avec cette idée qu'une sorte «d'esthétique du manque» traverse ton travail ?**

Oui, c'est une esthétique proche de la mécanique de notre mémoire, les états d'incertitude comme la fragmentation, la dispersion, sont des états que la mémoire façonne face au temps. On pourrait aussi dire que je suis dans une «esthétique de l'absence». Le moulage en est un exemple. Ce qui est pour moi une manière d'être au présent, dans un paradoxe, comme oublier est un acte de la mémoire. Plus concrètement, le collage est une méthode que j'utilise, il induit le geste de partitionner, garder ou jeter. Des chutes apparaissent qui ne sont a fortiori ni désirées ni conservées. Ce sont les rejets de l'atelier. Ma série des photogrammes Résidus utilise cette matière qui n'est pas destinée au regard, les ratés, oubliés ou refoulés, les fonds de tiroirs, les absents, pour parler justement d'absence. Le principe du photogramme reste pour moi une action sculpturale, un moulage à vif et immédiat de quelque chose qui n'est plus là.

Duras, noyée dans l'écriture, disperse et ne jette rien. Elle conserve dans une armoire pour le détail bleue, tous ses cahiers, notes, le moindre mot écrit et va sans cesse puiser dans cette matière écrite, la réutiliser d'un livre à l'autre, par collage parfois. Il y a très peu, voire pas, d'abandon chez elle.

**O • Dans divers travaux, tu utilises la langue comme matière première. Barthes écrit dans un texte qu'il considère le français comme sa «langue ombilicale». Selon toi la langue peut-elle être perçue comme un corps ?**

Barthes parle d'une langue maternelle qui serait partie composante de son corps physique, une métaphore. Le corps n'est-il pas le meilleur exemple pour parler d'hérédité ?

Dans un tout autre univers la langue comme corps m'évoque les *Hommes-Livre* du récit d'anticipation de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, qui perdent leur nom, la trace de leur origine, acceptent leur anonymat pour incarner le livre de leur choix, lequel va disparaître car interdit. C'est ainsi que retranschés dans les bois, ces *Hommes-Livre* apprennent par cœur l'ouvrage qui désormais n'existera plus que par l'oralité. Et tout comme chez Barthes il y a l'idée de transmission. L'unité de notre être tiendrait alors sur ce déterminisme harmonieux de la langue et du corps que nous sommes.

**G • Il y a aussi le corps plastique d'un texte ou d'un ouvrage**

**littéraire que tu choisis d’investir. Qu’est-ce qui te mobilise, comme plasticienne, dans les ouvrages que tu choisis de retranscrire par la forme ?**

De façon générale toute tentative de rendre visible le mot et l’écriture m’intéresse. Le champ visuel se construit avec l’écriture. Personifier un texte dans une forme, une sculpture, une exposition ; engager l’écrit dans l’abstrait, la matière ; associer l’expérience de lire à celle de voir, sont autant de traductions possibles du livre.

**G • Est-ce que la question de la traduction de textes (d’une langue à l’autre) est importante dans ton travail et dans quelle mesure est-elle un enjeu biographique et politique pour toi ?**

Par rapport à la langue vietnamienne, je me suis demandé si mon univers de pensée se limitait aux possibilités de ma langue. De même, si les frontières de ma langue étaient celles de mon monde. L’idéologie communiste a joué dans ma considération de la langue vietnamienne, pour laquelle le pronom «je» a une dizaine de transcriptions, selon la place que l’on occupe face à la personne à qui l’on s’adresse. Nous ne sommes pas “je” dans l’absolu mais devant un autre, un groupe, une société. C’est une langue avec laquelle il m’est difficile de m’opposer par exemple.

La question est d’avantage philosophique pour moi. La langue est l’héritage que nous recevons, jusqu’où nous lie-t-elle au monde, sommes-nous déterminés par elle, notre corps existe-t-il à travers elle ?

**G • Tu traduis depuis quelques mois sans dictionnaire de traduction *Heart of Darkness* de Conrad. D’où est parti ce projet ? En quoi est-ce important que la traduction soit justement sans outils ?**

Il s’agit d’une traduction décomplexée, dépourvue de la volonté de rendre mot pour mot le texte d’origine, mais une recherche vers ce que le manque de compréhension d’une langue et l’écriture subjective peuvent donner. Je recherche également ici la collision de deux histoires coloniales. Conrad s’aventure dans le Congo belge tandis que je suis originaire du Vietnam, ancienne colonie française. Heureuse collision ou non, je ne saurais dire encore.

Le projet débute alors que je suis en déplacement dans un pays anglophone, je commence à lire en anglais, langue originale du texte de Conrad. Et je ne comprends rien. Naturellement, soumise à ma volonté de comprendre, je traduis. Ce mécanisme trivial qui n’appartient qu’à moi au moment de ma lecture, ne peut-il être une écriture en soi? Comment traduire pourrait être aussi fort qu’écrire ? Il m’apparaît que la question

n’a pas de sens. De fait, j’écris lorsque je traduis dénudée et vierge d’un protocole d’usage. Ma démarche semble libre, en réalité elle est pénible, laborieuse, je cherche à défaire le plus intuitivement afin d’écrire à nouveau.

**O • Dans le cadre de ton projet pour Art Basel, tu entreprends un périple en Bosnie-Herzégovine. En quoi ce voyage a-t-il un lien avec la traduction de *Heart of Darkness* que tu as entreprise ?**

*Nos Lumières*, titre du projet que je mène en Bosnie-Herzégovine, est fondé sur l’expérience lumineuse. Il procède en amont de la fabrication d’une machine à lumière laquelle se confronte, au hasard d’une traversée, au paysage et à l’histoire de l’Europe de l’Est (histoire récente de l’Ex-Yougoslavie, celle des Balkans et celle de toute l’Europe en réalité notre histoire commune). Un road movie lors duquel je fais fonctionner la source de lumière en direction des sites rencontrés. Ces moments d’éclairement, dérisoires, fugaces mais tout aussi incisifs, sont alors filmés sur pellicule Super 8.

Dans ce projet comme celui de traduire Conrad, j’avance et je découvre comme l’idiot. J’use d’une raison naturelle qui serait mon intuition pour regarder. Face aux deux récits, je suis indisposée à lire ou à revenir avec précision sur les faits historiques, j’initie alors pour l’un un geste symbolique pour l’autre une retranscription maladroite. J’éclaire de jour comme je peux traduire le mot par le son. J’erre et voudrais avancer comme Camus qui devant les ruines de Tipaza demande à vivre et regarder avant toute initiative. Porter mon regard est ma motivation en Bosnie-Herzégovine, de même que parcourir et comprendre Conrad. D’où Conrad regarde t-il ? D’où regardons-nous lorsque nous montrons ? Dans l’exploration comme la traduction il y a la métaphore de la quête. Comme Marlow, je progresse et en effet il m’importe de sonder l’homme qu’est Kurtz, la folie et la lucidité, le paradoxe de son âme.

**O • On découvre dans de nombreuses oeuvres un usage particulier de la lumière ; qu’elle rende visible ou qu’elle aveugle. Peux-tu nous expliquer le rôle que tu lui attribues dans ton travail ?**

Dans un premier temps, il y a la lumière du dehors, une force non pas naturelle mais hors de terre, cosmique et donc pour moi spirituelle. Elle se charge en densité dramatique dès lors que vous travaillez avec elle, et notamment lors de prises de vue, vous dépendez d’elle. Une puissance qui me fait me poser la question de la croyance, du phénomène, c’est ce que j’apprends du travail de Terrence Malick. Plus précisément, dans un procédé argentique les phénomènes d’apparition et disparition sont visibles et parfois peu

contrôlables, la pellicule capte ou à l’inverse blanchit totalement. Par exemple je me trouve face à l’inconnue de la matière lors de ma traversée vers l’Est lorsque je place sur le toit de mon véhicule du papier photosensible à insoler à la lumière de Bosnie-Herzégovine. Il y a également l’usure que je cherche à atteindre et à travers elle la question du temps, le temps d’exposition, celui du regard enfin le temps de la disparition.

Puis, il y a la lumière que nous créons nous-même et que nous projetons, mettre en lumière signifie mettre en perspective et donc se poser la question du point de vue. C’est quelque part l’expérience de *Nos Lumières*.

**G • Que révèlent donc pour toi ces processus de recouvrement ou d’effacement que tu mets en place sur des supports comme le livre, la photographie ou les papiers photosensibles?**

Ils révèlent à la fois une temporalité et une immédiateté. L’érosion a sa propre durée que le regard saisit en un coup d’oeil, parfois brusque. J’aime qu’une matière puisse rendre compte de cette dualité. Mes paysages rouillés trempés dans des bains d’alcool de colorant et de rouille s’imposent physiquement dans ce qu’ils dégagent à la seconde où ils sont regardés, alors que leur temps de “formance” est lui très long. De même, lorsque j’imbibe Conrad d’encre noire, je laisse la noirceur gagner en présence, une matérialité évidente derrière la souterraine et lente contamination.

Recouvrir et effacer sont pour moi des gestes de sculpture. Un moment de sculpture naturel qui m’a beaucoup touchée est l’éruption du Vesuvio survenue en 79 après J-C qui a enseveli la ville de Pompéi et figé les êtres vivants dans leur dernière pose. Comme un moulage, les cendres de la nuée ardente ont emprisonné les corps. On a donc coulé du plâtre dans les cavités retrouvées et fixé pour nos yeux cet instant de vie à trépas.

**O • Tu as étudié aux Beaux-Arts la manipulation et le travail du plâtre. D’autres matières (cire, bois, solvants, colorants) sont apparues dans ta pratique parallèlement au développement d’une rigueur conceptuelle. Comment vois-tu cette interrelation entre matière et concept ?**

L’oeuvre d’art est pour moi un espace contemplatif et discursif, où l’expérience et le phénomène surgissent en même temps que l’idée et le débat. Comme passer de l’immédiat à la mémoire ou de la fulgurance à la compréhension, en un instant. Une interrelation à l’image de mon idée du formalisme : une idée qui a sa forme juste. Et persister dans la matière me permet d’incarner d’avantage, de donner le potentiel intellectuel.

**G • Est-ce pour cela que tu choisis des matériaux à la forte**

**charge historique ou symbolique et qui en même temps ont un impact visuel évident (bleu de méthylène, colorant orange etc.) ?**

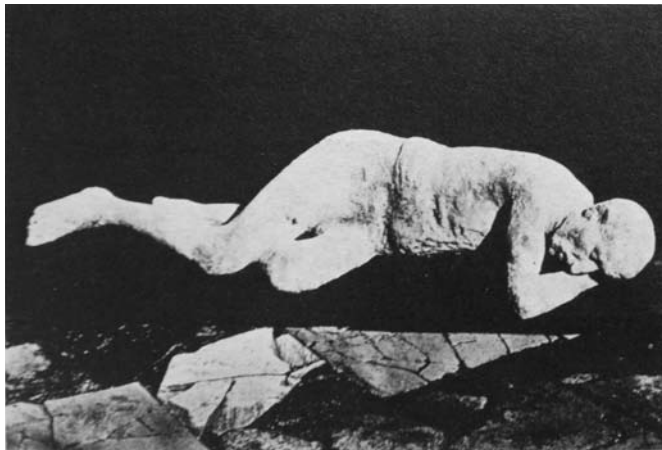
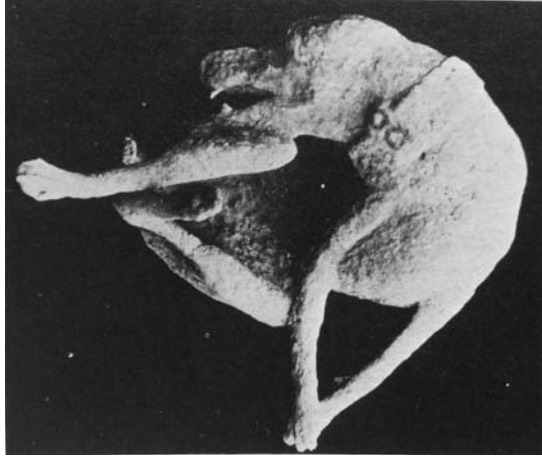
Sans doute et parce que ces matériaux tachent. Ils sont signifiants, en accord avec eux-même, puissants et indélébiles, assassins, pour la matière et dans nos mémoires.

**O • Jusqu’à quel point te sens-tu liée aux artistes contemporains dont le travail tourne autour du passé colonial des nations occidentales ?**

**G • Et quels sont les artistes qui t’ont fortement influencés ?**

Je me sens liée de façon solidaire au travail d’un artiste comme Danh Vo (danois d’origine vietnamienne née en 1975, année de la victoire communiste), plus encore, je suis touchée par sa faculté à dépasser l’affect et l’incarner aussi intensément dans des propositions épurées, où le *ready made* devient un objet à charge, une preuve historique, un témoignage, du fétichisme, tout en même temps. Il place du doute dans notre faculté à relire l’histoire coloniale, il choisit le personnel alors qu’on attendrait l’impartialité.

Pascal Convert m’influence beaucoup par son travail sur la trace, la retranscription en volume d’images sensibles du point de vue historique, dans ces derniers travaux (*Le temps scellé, Joseph Epstein*) il y a quelque chose de la célébration, du beau, il fait sortir de l’oubli par une matière forte et lucide, sa relation à la sculpture est unique. Alfredo Jaar est également un artiste très important pour moi, je suis sensible aux doutes qu’il formule sur ses propres images, à la question du regard (*The eyes of Gutete Emerita*), l’expérience qu’il donne de la lumière et de sa propre conscience politique. Enfin je n’oublie pas Gina Pane, figure qui m’accompagne, femme radicale par son économie tragique.



Interview of Thu Van Tran by  
Garance Chabert and Olivier Meessen

**O • Literature plays an important role in your work. Would it be fair to see it as a dual aim: firstly an attempt to understand the concept of injustice, through books written by George Jackson, Albert Camus and Joseph Conrad. And secondly to convey in your work, so in a visual way, the destructuring that an author like Marguerite Duras inflicted on literature?**

Can we understand injustice since it is inconceivable and intolerable for us, and it brutalises us? I think that writing helps release bonds, transforming the alienation that affects us. Whether this alienation is injustice, or even justice, family, fear, language, social ties, our own past or other inner factors... Writing transforms these links into detachment, which is the case for Camus; into anger applied and diligently conveyed in Jackson; into a coming-of-age story for Conrad. If transformation does occur, I want to believe in the artistic process.

For the spoken and mistreated language of Duras, I suppose that it is not possible to be both part of the event which causes us to write and express that emotion in polite language. *La pluie d'été* is a powerful example of Duras' urgent language, it is in the present, lively, sporting, hallucinated, free. It is immediacy: in my opinion, that is what is specific to writing, the word and the spoken word. This is why the writing of Duras seems unstructured. Because what she says, and the experience of saying it, is unique, like a process that moves forward, in a sequence which doesn't turn back, like an implosion of autonomy, that is the harsh part of the language, combining abstraction and meaning, mixed to give a pure material, the material of saying. Yes, that inspires me; I look for this unexpected aspect in my relationship with shapes.

**G • Does the work of art allow you to translate the phenomena of violence and oppression?**

I would rather say phenomena of contamination, in the image of what we are, mutant identities, woven of particles that have crossed the Sahara desert, rainforests and atomic clouds. We, immigrants, tourists or nationalists, at any rate determined by our shifting geography, both natural and controlled. My interest in contamination can be found in those relationships. Similarly, for two years I have been working to embody and give shape to stains, which are dirt and impurities, parasites and lies, which constitute and format that what surrounds me either closely or more remotely, the social and historical environment in which I live. Making a subjective history of the stains that are close to me.

**O • In your work, one can see a recurrence of fragmentation, scattering, destructuring that verges on obliteration. Do you agree with that idea that a kind of «aesthetic of absence» pervades your work?**

Yes, it is a kind of aesthetic similar to the workings of our memory, states of uncertainty like fragmentation, scattering, these are states that the memory creates when confronted with time. One could also say that I am in an «aesthetic of absence». Moulding is an example. This is a way for me to be in the present, in a paradox, like forgetting is an act of the memory. More specifically, collage is a method that I use; it induces the act of partitioning, keeping or discarding. This gives rise to scraps, which are neither wanted nor kept. These are studio rejects. My series of photograms *Résidus* uses this material which is not intended to be looked at, failures, omissions or rejections, things from the back of drawers, things that are absent, as we are talking about absence. In my opinion, the principle of the photogram remains a sculptural action; a "plaster cast" of something that is no longer there.

Duras, immersed in writing, does not scatter or throw away anything. In a blue cupboard, she keeps all her notebooks, notes, every word ever written and will repeatedly draw on this written material, reuse it from one book to another, sometimes using collage. There is very little or no abandonment in her work.

**O • In various works, you use language as a raw material. Barthes once wrote that he considers French as his «umbilical language». Do you think that language can be seen as a body?**

Barthes speaks about a mother tongue that he considers a component part of his physical body, a metaphor. Is the body not the best example when talking about heredity?

In a completely different world, language as a body reminds me of the *Human Books* in Ray Bradbury's science fiction novel *Fahrenheit 451*, who lose their name, all traces of their origin, accept their anonymity in order to embody the book of their choice, which will disappear as it has been banned. Hiding out in the woods, these *Human Books* learn the book by heart, as it is only able to exist now in an oral version. And as in the case of Barthes, there is the idea of transmission. The unity of our being would then depend on this harmonious determinism of language and the body that we are.

**G • There is also the visual body of a text or a literary work that you choose to explore. What drives you, as an artist, in the works that you choose to transcribe in a different form?**

Generally, any attempt to make the word and writing visible interests me. The visual field is built up with writing. Personalizing a text in a form, a sculpture, an exhibition; engaging writing in the abstract, matter; associating the experience of reading with that of seeing, are all possible translations of the book.

**G • Is the issue of translation of texts (from one language to another) important in your work and to what extent is it a biographical and political issue for you?**

Concerning the Vietnamese language, I wondered if my cognitive world was limited to the possibilities of my language. Likewise, whether the frontiers of my language were those of my world? Communist ideology played a role in my consideration of the Vietnamese language, in which the pronoun "I" has a dozen transcriptions, depending on the position one occupies in relation to the person one is addressing. We are not "I" in absolute terms but relative to another person, a group or society. It is a language with which, for example, it is difficult for me to express objection.

For me, it is more a philosophical question. Language is the heritage that is handed down to us, but to what extent does it tie us to the world, are we determined by it, does our body exist through it?

**G • For the last few months, you have been translating Conrad's novel *Heart of Darkness*. How did this project come about? What is important about it being a translation without the assistance of tools?**

It is a laid-back translation, without the wish to reproduce the original text word for word, but instead a search for what the lack of comprehension of a language and subjective writing can produce. I am also looking at the collision of two colonial histories. Conrad is venturing into the Belgian Congo, whereas I originate from Vietnam, a former French colony. Whether that is a fortunate collision or not, I do not know yet.

The project started when I was travelling in an English speaking country; I began to read in English, the original language of Conrad's book. And I did not understand anything. Naturally, driven by my determination to understand, I started translating. Can this trivial mechanism, that is mine alone at the moment when I am reading, not be considered as writing in itself? How can translating be as powerful as writing? It seems to me that the question has no meaning. In fact, I am writing when I translate, stripped and without any rules constraining grammatical usage. My approach seems free of restrictions, but in reality it is difficult and laborious, as I try to unravel the original in the most intuitive way possible in order to re-write it.

**O • As part of your project for Art Basel, you went on a tour of Bosnia and Herzegovina. How was that trip connected with the translation of *Heart of Darkness* that you were working on?**

*Nos Lumières*, the project that I was carrying out in Bosnia-Herzegovina, is based on experiments with light. Upstream, it started with making a light machine, which illuminates, in a random journey through the landscape and history of Eastern Europe (recent history of the former Yugoslavia, the Balkans and that of the whole of Europe, in fact our common history). A road movie in which I point the light source towards the locations I came across. These moments of illumination, trifling, fleeting but nevertheless incisive were filmed on Super 8 film. In this project, like the one of translating Conrad, I move forward and I discover things like an idiot. I apply natural reason, i.e. my intuition to look. Of the two stories, I am not inclined to read or re-examine historical facts meticulously, so for one of them I initiate a symbolic gesture and for the other, a clumsy transcription. I illuminate during the daytime, in the same way as I can translate the word by sound. I wander and would like to move forward like Camus, on seeing the ruins of Tipaza asks to live and look before taking any initiative. Directing my gaze was my motivation in Bosnia-Herzegovina, as well as when reading and understanding Conrad. Where is Conrad looking from? Where are we looking from when we show something? In exploration as in translation, there is the metaphor of the quest. Like Marlow, I continue to move on, and it is important for me to fathom out the man that is Kurtz, madness and lucidity, the paradox of his soul.

**O • In many of your works, we discover a special use of light; whether it makes things visible or dazzles us. Can you explain the role that you attribute to it in your work?**

At first, there is the light from outside, a force that is not natural but unearthly, cosmic and therefore, in my opinion, spiritual. It is charged with dramatic density when you work with it, especially when shooting, you depend on it. A power that made me ask myself the question of belief, of phenomenon, that is what I learned from the work of Terrence Malick. More specifically, in a film-based process, the phenomena of appearance and disappearance are visible and sometimes not very controllable; the film captures them or conversely, it may bleach them out completely. For example, I find myself facing the unknown aspects of the subject during my journey to the East, when I put photosensitive paper on the roof of my vehicle, to be exposed to the light of Bosnia-Herzegovina. There is also wear, which I seek to achieve, and through it the question of time, the exposure time, the length of a gaze, and ultimately

the time of disappearance.

Then there's the light that we create ourselves and we project, highlighting means putting into perspective and therefore posing the question of viewpoint. That is the experiment of *Nos lumières*.

**G • So what do these processes of covering or erasure that you set up on your media, books or photosensitive paper, reveal in your opinion?**

They reveal both temporality and immediacy. Erosion has its own duration, which the eye takes in at a glance, which is sometimes only fleeting. I like a material to testify to this duality. My rusty landscapes soaked in alcohol, dye and rust baths create a physical presence through what they convey at the very second when they are viewed, whereas their «formation» time is very long. Similarly, when I soaked Conrad in black ink, I let the darkness gain in presence, an obvious materiality behind the underground and slow contamination.

In my mind, covering and erasing are acts of sculpture. A moment of natural sculpture that really touched me was the eruption of Vesuvius that occurred in 79 AD, which buried the city of Pompeii and petrified living beings in their final pose. Like a cast, the ash from the pyroclastic flow imprisoned bodies. So we poured plaster into the cavities found, and captured for our eyes this instant of passage from life to death.

**O • You studied how to handle and work with plaster at art college. Other materials (wax, wood, solvents, dyes) have appeared in your work, in parallel with the development of a conceptual rigour. How do you see this relationship between material and concept?**

I see the work of art as a contemplative and discursive space where experiment and phenomenon occur at the same time as the idea and the discussion. Like going from the immediate to memory or from a flash of inspiration to understanding in an instant. An interrelationship like my idea of formalism: an idea that has its appropriate form. And continuing to work with the material allows me to embody more, to convey the intellectual potential.

**G • Is that why you choose materials that are heavily charged with history and symbols at the same time as having an obvious visual impact (methylene blue, orange dye, etc.)?**

Probably because these materials stain. They are significant, true to themselves, powerful and indelible assassins for the material and our memories.

**O • To what extent do you feel connected to contemporary artists whose work deals with the colonial past of Western nations?**

**G • And which artists that have had a strong influence on you?**

I feel a strong bond of solidarity with the work of an artist like Danh Vo (a Dane of Vietnamese origin, born in 1975, the year of the Communist victory); moreover, I have been touched by his ability to go beyond the affect and embody it as intensely in distilled propositions where a ready made becomes a magic object, historical evidence, testimony, fetishism, all at the same time. It casts doubt on our ability to reinterpret colonial history, he makes a personal choice whereas we expect impartiality. Pascal Convert has influenced me a lot through his work on traces, the transcription in volume of sensitive images from the historical point of view, in these recent works (*Le temps scellé*, *Joseph Epstein*) there are elements of celebration, of beauty, he brings things back from oblivion through a strong and lucid material, his relationship with sculpture is unique. Alfredo Jaar is also a very important artist for me, I am sensitive to the concerns that he formulates about his own images, the issue of the gaze (*The eyes of Gutete Emerita*), the experience that he gives of light and his own political consciousness. Finally, I would not want to forget Gina Pane, a figure who accompanies me, a radical woman through her tragic economy.

## M. Nachtergaele

### “L’horreur, l’horreur”

Partons de la nuit, pour aller vers la lumière. Dans la nouvelle de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, le mot traduit par « ténèbres » est répété si souvent, même plusieurs fois par pages, qu’il en provoque une nausée similaire à celle que l’on ressent en bateau, au tangage. André Gide dans son *Voyage au Congo* explique d’ailleurs, glissant par la même occasion un reproche à sa mère qui l’avait fait dormir sur un lit dur, qu’il est important de bien bercer, avec vigueur, les nouveaux-nés pour les habituer dès l’enfance aux mouvements sur l’eau. Ce tangage originel pourrait les libérer par la suite de cette paralysie totale que peut être le mal de mer, qui engourdit le corps et empêche la raison de prendre le dessus sur le fatal roulis. Encore que, même le plus hardi capitaine de navire, que Conrad fut, n’en est protégé. Et il mit quelques années à se remettre de son voyage en Afrique, non pas que les conditions de navigation furent mauvaises puisqu’il était sur un fleuve, mais autre chose l’avait fait tanguer au-delà de ce qu’il avait pu connaître auparavant. N’avait-il pourtant pas vu assez du monde avant de se rendre au Congo et d’y vaciller là-bas comme dans le dernier cercle de l’enfer ? C’est sans doute cette même nausée qui prend Conrad et Roquentin, le personnage de Sartre, au plus profond d’eux-mêmes, comme par un dégoût total et profond de l’homme : « Les hommes. Il faut aimer les hommes. Les hommes sont admirables. J’ai envie de vomir – et tout d’un coup ça y est : la Nausée »<sup>1</sup>.

Certes, comment aimer les hommes quand on a vu l’horreur, la pure, la plus humaine horreur sans avoir quelque chose qui remonte du fin fond du ventre à la gorge ? Se dire que Roquentin est un double de Sartre ou plus encore, reconnaître Céline qui séjourna au Cameroun en 1916 à l’image de son alter ego Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, amène à considérer comme une évidence que Marlow dans *Au cœur des ténèbres* parle pour « Captain Conrad ». Joseph Konrad Korzeniowski arme le *Roi des Belges* dont il prend les commandes en 1890. Il y est seul maître à bord, second du roi Léopold II, et chargé par une compagnie de commerce en 1890 d’aller récupérer un de leurs agents gravement malade, Georges Klein, en amont du

fleuve Congo, des chutes Boyoma près de Kisangani jusqu’à Léopoldville, actuelle Kinshasa – plus de 2000 kilomètres sur un vapeur de croisière. Comme dans le livre, le courtier maudit meurt sur le chemin du retour<sup>2</sup>. La robinsonnade aura tourné au cauchemar. Mais elle est longue la chaîne intertextuelle qui amène le lecteur contemporain à sa remontée du fleuve jusqu’à Kurtz : Gide, qui dédie son journal de voyage à Conrad, Céline, qui donne à son récit un titre à la référence transparente, Coppola, qui transpose le roman dans l’horreur de la guerre au Vietnam<sup>3</sup>. Même Mark Twain et Arthur Conan Doyle avant eux, qui tous les deux avaient réagi à la double dénonciation des atrocités commises par l’occupant belge au Congo. Elle apparut au grand jour par Conrad d’abord avec sa fiction publiée en feuilleton l’année 1899 puis avec Roger Casement ensuite qui publie un rapport décisif en 1903, si édifiant qu’il entraîne seulement cinq ans plus tard (1908) l’annexion de la colonie par l’Etat belge.

Nuit, ténèbres, horreur, nausée : comme si l’envie de nettoyer ses tripes par la bouche pouvait purger le corps de ce qu’il avait vu et vécu et se libérer physiquement de l’obscurantisme. Il y a un rapport métaphorique évident qui se tisse entre cette nuit morale et la perte entraînant ce déséquilibre de l’oreille interne, celui-là même qui provoque la nausée. La perte d’équilibre moral provoque des effets similaires, plongeant le sujet dans un malaise profond et paradoxal, pendant lequel la retenue ne fait qu’amplifier le mal. Et à la fin, le relâchement à l’air frais de toutes ces horreurs contenues et mal digérées, comme une libération. Ce qui était enfoui dans les tréfonds obscurs de notre corps s’étale en pleine lumière, sous son aspect le plus répugnant.

Il peut paraître étrange de mettre sur le même plan un personnage de fiction et un roi. Pourtant, c’est bien leur propre expérience des limites et des ténèbres humaines qui donnent aux récits leur objet et en forment une image figurée, presque allégorique de cette noirceur humaine non-feinte. A quel moment cette sensation d’abandon total de la civilisation peut-elle devenir récit ? Conrad situe le début de son roman sur un bateau prêt à accoster dans le Londres de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Marlow, marin aguerri et respecté sur son yawl, commence une histoire dans la nuit tombante. Il est trop tard pour re-

<sup>1</sup> Jean Paul Sartre, *La Nausée*, NRF Gallimard, 1965 p. 169.

<sup>2</sup> Dans les premiers feuillets du manuscrits, Kurtz s’appelle Klein.

<sup>3</sup> Plus loin encore, *Au cœur des ténèbres* s’inspire du récit *Dans les ténèbres de l’Afrique* (1890), qui raconte le sauvetage d’Emin Pacha par l’aventurier anglais Henry Morton Stanley, découvreur des chutes Stanley (Boyoma) et surtout, arpenteur de l’Afrique équatoriale pour le compte de Léopold II.

joindre la rive, la Tamise est au jusant. Seule la braise de son tabac incandescent fait luire une petite lumière dans le noir. Le navire est entouré par la nuit. Plus loin, les lumières de la ville moderne, inaccessible. Isolé sur le rafiot quelques heures encore, l'équipage écoute Marlow raconter son voyage au cœur des ténèbres, face à cette rive qui, il y a des milliers d'années, était une contrée hostile et inhabitée.

Par quel chemin le Congo belge et le Vietnam, ancienne Indochine française, se rencontrent-ils, avec les Anglais et les Américains comme intercesseurs ? Si le cœur des ténèbres de Conrad peut être lu comme une fiction à charge contre l'occupant belge, ses suites par l'entremise de Casement, Conan Doyle et Twain relèvent pour beaucoup de la concurrence coloniale, les Anglais ayant tout à gagner de voir l'outrecuidante richesse de Léopold II mise à l'index sur la scène publique. Après une décolonisation chaotique, laissant le pays en 1960 aux mains de Mobutu, réincarnation sanguinaire d'un Léopold africanisé, le théâtre des opérations se déplace au Vietnam. Là-bas, le conflit entre nord et sud incarne une autre gigantomanie qui n'oppose plus désormais l'Angleterre au plus petit des géants, la Belgique, mais le bloc communiste au bloc capitaliste occidental. Dans *Apocalypse Now redux*, de Francis Ford Coppola une scène rappelle incidemment le passé colonial indochinois quand les GI's croisent dans la forêt une famille de Français figée dans une bulle temporelle toujours calée sur l'époque coloniale. Le passage dans ce lieu apollinien où tous sont vêtus de blanc et continuent de boire le thé dans leur plantation comme si de rien n'était est comme le miroir inversé du camp dionysiaque de Kurtz, tout en faisant une véritable jonction avec la grande époque du commerce des tropiques que décrit Conrad dans sa nouvelle.

Car derrière ces conflits, le commerce de l'hévéa, arbre précieux introduit dans les colonies d'Afrique et d'Asie par les Français et qui produit le caoutchouc, représente un enjeu capital. C'est ce caoutchouc qui permet au même moment aux usines Renault, Peugeot ou Ford de poser des dizaines de milliers de pneus sur les nombreux véhicules qui offrent aux pays occidentaux leur lustre et leur gloire industrielle. Seulement, ce caoutchouc, les Congolais, Camerounais, Gabonais, Vietnamiens n'y perçoivent aucune valeur d'échange particulière, ce

qu'explique très bien en 1905 le rapport sur le Congo français de Félicien Challaye où il accompagne le célèbre Pierre Savorgnan de Brazza. Le passage consacré aux impôts prélevés en caoutchouc cristallise à lui tout seul la raison première des révoltes à venir et du sentiment de spoliation de leurs ressources humaines et naturelles. On comprend mieux pourquoi la guerre du Vietnam, plus qu'ailleurs, était doublement écologique. Par delà l'usage spectaculaire de l'agent orange, utilisé pour la défoliation des arbres, avait certes pour objectif de rendre visible des airs les camps de l'armée de libération du Vietnam qui se cachaient sous l'abondante canopée. Mais la batterie d'herbicide était plus étendue que cela, car il s'agissait de priver les vietminh de toutes leurs ressources : la nourriture, d'abord, avec l'empoisonnement des rizières par des fûts toxiques, et les plantations, ensuite, pour empêcher toute relance ultérieure de l'économie des hévéas, au cas où ils tomberaient sous la coupe des communistes. Par une coïncidence presque fatale, Roger Pic, photographe de Brecht, publie en mars 1968 un livre d'images montrant la résistance vietminh et ses tactiques de guérilla. Embarqué au plus près de l'armée de libération, il intitule son ouvrage *Au cœur du Vietnam*<sup>4</sup>. Le mois suivant, c'est Paris qui s'embrase.

#### **La jaune qui parle**

1980. Duras est alcoolique. Sur la couverture de l'édition poche d'*Ecrire*, cela se voit. Un gros visage, ridé, celui-là même sur lequel s'ouvre *L'Amant*. Chez Duras, les détails les plus cruels font œuvre. Cette mouche n'en finissant plus de mourir contre une vitre. Autant de pages que durera l'agonie. Et les deuils interminables, celui du jeune aviateur, tombé seul dans un village de Normandie, celui de la concession maudite qui rend folle la mère, celui de l'usine Billancourt qui stoppe nette la vie de ses ouvriers désœuvrés, le deuil du retour sans fin de son mari Robert Antelme, visiteur des ténèbres à Buchenwald.

Triangles vides dans le coin d'une pièce, cercueils de bois abritant des hévéas moulés dans de la cire, texte évidé d'un alphabet éteint, partition déchirée, habits vides de missionnaires et annamites, les espaces forment des *Paysages pour figures* absentes, comme dirait le poète Philippe Jaccottet. Le deuil est long pour une terre perdue, le Vietnam, concession imagi-

naire toujours recouverte par les eaux du Léthé, plus puissant et durable que le Pacifique lui-même. C'est aussi le deuil d'un combat intérieur perdu, d'un territoire coupé en deux, à l'image de ces deux Corée, incapables de rejouer Arirang au diapason, musique du temps de leur union. L'identité se dissout dans ces coupures et absences. Moitié de piano, œuvres mutilées, perdues, et ces livres qu'on oublie, ces langues qui disparaissent avec les hommes comme le souvenir d'une contrée lointaine s'estompe avec le temps et la distance. Il est loin le temps du Vietnam, encore plus, celui de l'Indochine où la France envoyait ses corps expéditionnaires d'Afrique du Nord prêter main-forte au maintien de l'Union Française. On ne parle plus d'Empire colonial en 1946 alors que la France sort tout juste elle-même de l'occupation allemande. Cette « union » qui ne dure quasiment que le temps de la guerre laissera un peuple à jamais entre deux, des « harkis d'Indochine » dont le nom ressemble à une chimère.

De cette histoire, il est difficile d'être le fruit sans origine. Jacques Derrida et Marguerite Duras le savent bien. Nés dans des villes autrefois françaises, ils gardent de ces lieux une étrangeté à eux-mêmes, comme s'ils avaient été rapatriés sur une terre qui ne leur ressemblait pas, qui n'était qu'une idée d'identité mais qui n'en avait pas la substance. Alors il reste la langue et les couches de sédimentation que les mots contiennent, l'alphabet vietnamien francisé, la langue coloniale et la langue maternelle, la langue du quotidien et la langue de la littérature française, littérature comme un refuge commun où l'on s'abandonne, où l'on abdique momentanément la lutte contre cet autre en soi. Lieu de réclusion et lieu intime, fermé et protégé. Il n'en reste pas moins une base continue dans la lutte pour un ordre impossible à remettre en soi, une place à reprendre, à assigner. *Du Barrage contre le Pacifique* au *Monolinguisme de l'autre*, le texte dit autrement le conflit intérieur, l'apaise tout en l'entretenant, vivace comme un foyer qui ne s'éteint pas.

L'hévéa, graine prospère et délictueuse, est introduite par les Français sur des terres qui accueillent et font proliférer le nouveau plant. Arbre parasite et bienfaisant à la fois, il est importé en même temps qu'une langue, le français, greffé de force dans les bouches. Quand l'arbre disparaît ensuite, rongé par les tonnes de dioxine, il emporte avec lui la langue allochtone,

<sup>4</sup> Roger Pic, *Au cœur du Vietnam : la République Démocratique du Vietnam et le Front national de Libération du Sud-Vietnam face à l'agression*, François Maspero, 1968.

laissant derrière lui un goût de terre acide. Souvenons-nous que les hommes-livres de *Fahrenheit 451* vivent dans la forêt : le règne végétal y protège la mémoire des textes passés, grande histoire, souvenirs, poèmes et récits, et c'est bien lui qui fournit le papier sur lequel s'impriment les textes. Il protège aussi l'armée de libération du Sud Vietnam des agressions aériennes. L'arbre et le livre participent aux deux extrémités de leur vie à l'organisation d'une résistance mémorielle. Roger Pic raconte que « sans radio, sans téléphone de campagne, avec quelques marcheurs individuels, porteurs de petits messages grands comme des cartes de visites, nous étions au courant de tout, nous recevions des réponses à toutes nos demandes et nos questions »<sup>5</sup>. Et puis, disparaître n'est pas forcément mourir. On peut simplement devenir furtif, discret, transparent. On peut se faire oublier et tel un spectre, ressurgir malgré tout. On peut aussi être tout simplement invisible et pourtant présent. L'art du vietminh, à l'instar du ninja d'ailleurs, est de ne pas être vu. C'est là sa grande force. S'il est aisé de se fondre dans l'obscurité, il est aussi possible de se dissoudre dans la lumière. On pourrait dire que la littérature, le texte, fait refuge dans un clair-obscur car elle a besoin de noirceur autant que de lumière, ne fut-ce que techniquement. Par un effet d'impression comparable, l'utilisation du papier photographique pour *Vivre dans l'éclat* (2013) revient aux principes d'origine du processus photographique avec ses sels d'argent, agent chimique qui noircit au contact de la lumière. Le processus partage d'ailleurs avec le sinistre napalm l'usage du phosphore blanc qui explosait tel un grand flash photographique au contact de l'air<sup>6</sup>. Mais la douceur de l'exposition lente de ces papiers exposés à la lumière directe nous font glisser vers une époque, années folles entre deux-guerres, insouciantes et utopiques, pendant lesquelles Man Ray et Christian Schad s'essaient aux merveilles de la chimie photographique et produisent les premiers photogrammes modernes. Cette époque heureuse du modernisme voit l'art et l'architecture domestiquer la lumière, après que l'éclat des bombes fut absorbé dans les avant-gardes et quelques rémanences de la poésie symboliste<sup>7</sup>. La lumière et la pureté lumineuse de la toile blanche rend une page vierge dont il ne semble rien devoir craindre. L'interlude ne dure pas.

### Solarisations historiques

Car le grand jour et la lumière dans sa blancheur immaculée protègent-ils plus que les ténèbres. La lumière ne peut-elle pas elle aussi mortellement consumer ? Si l'on s'aventure, à ses risques et périls, dans les tréfonds de la nuit, le trop d'éclat peut tout aussi bien vous absorber. Qui ne se rappelle les terribles témoignages de l'après-Hiroshima et cette lueur vive, fatale, qui brûlait les yeux et désintégrait les corps jusqu'à ne laisser d'eux qu'une ombre de poussière contre un mur. La lueur qui précède l'explosion fait signal de la destruction à venir. Au plus elle est vive, au plus la destruction sera abrasive. Quelle que soit son intensité, la lumière laisse ses traces, ne cache rien de ses excès, montre paisiblement ensuite l'étendue de son pouvoir destructeur. *Nos Lumières* revient sur les traces d'un conflit intérieur plus récent, celui de la Yougoslavie qui partage avec le Vietnam la gloire d'avoir été communiste. Guerre fratricide qui laisse des régions entières dévastées, en ruine. Sous les lumières des caméras et des tirs nocturnes, le siège de Sarajevo dure du 5 avril 1992 au 29 février 1996. En plein jour, l'horreur. Il faut courir dans la rue, à découvert ou dans des galeries souterraines, pour ne pas se faire voir des snipers terrés dans l'ombre des hautes tours. La ville manque d'électricité, de lumière. Et le 26 août 1992, survient le grand incendie de la bibliothèque, dérisoire dans l'horreur des corps d'enfants déchiétés par les obus ou criblés de balles. Car il ne suffit pas de détruire les corps, il faut aussi faire disparaître leur mémoire, leur culture. Entreprise totale du génocide qui abolit la possibilité d'une histoire. La faible lumière de l'œil du cyclope de *Nos lumières* qui tente d'en éclairer quelques bribes, comme des ruines à décrypter, à se remémorer, c'est le regard perdu sur une guerre que tout le monde a vue et dont personne ne semble se souvenir. Une guerre aujourd'hui invisible, qu'on croirait oubliée. Une trop faible lumière pour qu'on puisse la percevoir, une lumière qui est là mais que l'aveuglement du trop d'éclat rend imperceptible.

A l'aune de ces mouvements du monde, des soubresauts de l'Histoire, les sculptures trouvent leur place – elles ont lieu, comme le dit très justement Emmanuel Saulnier. En lieu et place des failles et absents, elles se posent, légèrement en

déséquilibre, ne comblant jamais vraiment l'espace qu'elles signalent. En cela les sculptures sont toutes étrangères. Elles ne sont ni l'espace lui-même, ni objet, ni image. Quand le livre se fait sculpture, il entre à son tour dans la mémoire du lieu : sa souillure, trempé dans l'encre bleu de méthylène, ne le rend pas inutilisable. Elle le place dans un autre endroit, entre deux, un peu éloigné de sa nature première, bien que toujours identifiable. Il entre dans un ailleurs de lui-même, se dé-place, se donne à voir sous un nouveau jour. Que cette lumière nouvelle ne le tue point et lui redonne la possibilité d'une autre mémoire, le texte survit encore en lui. Monuments imaginaires et ruines perpétuelles, les livres-sculptures rendent en retour éléments en bois, cire et plâtre étrangement proches. En désactivant textuellement ces livres, les objets environnants absorbent par contamination les histoires qu'ils contenaient, comme par un magnétisme magique. Une énergie nouvelle anime alors les objets et l'espace vibre alors d'une présence muette, d'une parole retenue. A côté de ces monuments, on ne déclame pas le nom des morts, on raconte leur histoire.

L'articulation des formes narratives et plastiques est au cœur du travail de Thu Van Tran. Elle y façonne un récit impossible, celui d'une histoire qui s'est dissoute entre la décolonisation de l'Indochine, la guerre du Vietnam et la France d'aujourd'hui. Cette histoire n'est pas la matière mais la matrice de ses sculptures en bois, cire, plâtre, papier, tissus. Matières périssables mais matières vivantes, elles sont à l'image des livres qu'elle expose. De ces livres qui jalonnent les espaces qu'elle investit, le texte n'est jamais imposé, rarement proposé à la lecture. De toute façon, la lecture en est d'une manière ou d'une autre rendue inaccessible. L'histoire, le récit, le discours restent présents dans le lointain. Les sculptures s'en tiennent d'abord à une heuristique des textes, elles les amènent autrement dans la lumière, leur donnent un volume, on pourrait dire un corps. Réciproquement, les récits historiques traversent les objets et les relancent vers d'autres interprétations. Un exemple. Si le monochrome blanc est strié d'une traînée de peinture à la bombe orange, c'est pour ce que la rencontre d'un fait artistique signifie dans l'histoire contemporaine de l'art et de la guerre, d'un côté la fin du modernisme et de l'autre, simultanément, la souillure chimique d'une guerre sale. Par-delà la plasticité du récit qui s'arrête tout à coup dans une forme, les œuvres de Thu Van Tran parlent en silence de l'occupation autochtone des espaces et d'une manière d'être là, malgré tout.

Magali Nachtergaele est critique d'art, spécialiste des mythologies individuelles, ses recherches portent sur les rapports entre littérature et arts contemporains. Elle enseigne à l'Université Paris 13.

<sup>5</sup> Roger Pic, p. 112.

<sup>6</sup> L'armée israélienne utilise par exemple des petits bombes éclairantes au phosphore, bien que dangereuses pour les civils, afin d'éclairer des endroits précis dans les attaques nocturnes et en limiter les dégâts.

<sup>7</sup> Il suffit de comparer Stéphane Mallarmé, « La musique et les lettres » 1894, « Les engins dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient aussi à faire grand pitié, je m'y intéresserais en raison de la lueur – (...) » aux poèmes visuels de Marinetti sur la guerre (*Zang Tumb Tumb, Adrianopoli, octobre 1912*).

## M. Nachtergaele

### “The horror, the horror”

Let us leave the night to go towards the light. In Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness*, the word «darkness» is repeated so often, even several times per page, that it causes nausea similar to that felt in a pitching boat. André Gide in his *Travels in the Congo* also explains, at the same time as slipping in a rebuke to his mother who made him sleep on a hard bed, that it is important to rock new-born babies vigorously, so that from childhood they are used to movements in the water. This original rocking could free them subsequently from the total paralysis of seasickness, which numbs the body and prevents reason from overcoming the fatal rolling motion. Yet even the most intrepid ship's captain, which Conrad was, is not immune from it. And it took him a few years to recover from his trip to Africa, not that the sailing conditions were bad, because he was on a river, but something else had thrown him around more severely than anything he had known before. Had he not yet seen enough of the world before going to the Congo and staggering around there, as if in the last circle of hell? This is probably the same nausea that seized Conrad and Roquentin, Sartre's character, deep within themselves, like a total and profound disgust for people: «People. You must love people. People are admirable. I want to vomit - and suddenly there it is: Nausea»<sup>1</sup>.

Indeed, how can one love people when one has seen horror, the pure, the most human horror, without having something that comes from the depths of your belly up to your throat? To say that Roquentin is a double of Sartre, or to recognise Céline who lived in Cameroon in 1916 just like his alter ego Bardamu in *Journey to the End of the Night* leads you to think it self-evident that in *Heart of Darkness*, Marlow is speaking for «Captain Conrad». Joseph Konrad Korzeniowski sailed on the *Roi des Belges* of which he took command in 1890. He was the sole master on board, in the service of King Leopold II, and was commissioned by a trading company in 1890 to go and pick up one of their seriously ill agents, George Klein, sailing up the Congo River, from Boyoma Falls near Kisangani to Leopoldville, the modern-day Kinshasa - more than 2,000 kilometers on a

---

<sup>1</sup> Jean Paul Sartre, *Nausea*, NRF Callimard, 1965 p. 169.

steamship. As in the book, the unfortunate Robinson died on the way back<sup>2</sup>. But there is a long inter-textual chain that takes the contemporary reader upriver as far as Kurtz: Gide, who dedicated his travel diary to Conrad, Céline, who gives the story a title with a transparent reference, Coppola, who transposes the novel to the horror of the Vietnam War<sup>3</sup>. Even Mark Twain and Arthur Conan Doyle before them, both of whom had responded to the twofold denunciation of atrocities committed by the Belgian occupiers of the Congo. It was brought out into the open first by Conrad with his fiction serialized in 1899 and then by Roger Casement, who published a landmark report in 1903, so instructive that only five years later (1908), it led to the annexation of the colony by the Belgian State.

Night, darkness, horror, nausea: as if the urge to clear out your insides via the mouth could purge the body of what it had seen and experienced and physically release it from obscurantism. There is an obvious metaphorical relationship that develops between this moral night and the loss resulting in this imbalance of the inner ear which causes nausea. The loss of moral balance causes similar effects, plunging the subject into a deep and paradoxical malaise, in which attempts at self-control only make the feeling worse. And in the end, releasing all the horrors contained and undigested into the fresh air feels like liberation. What was hidden in the dark depths of our body is scattered in the light, in its most repulsive appearance.

It may seem strange to make a comparison on the same level of a fictional character, an actor and a king. Yet it is their own experience of human limitations and darkness that give stories their purpose and forms a figurative, almost allegorical image of this genuine human darkness. When does this feeling of total abandonment of civilization become a narrative? Conrad situates the beginning of his novel on a boat preparing to dock in London at the end of 19<sup>th</sup> century. Marlow, a seasoned seafarer and respected aboard his yawl, starts telling a story at nightfall. It is too late to reach the shore; it is low tide on the Thames. Only the embers of his burning tobacco cast a little light in the dark. The vessel is surrounded by night. Further on are the lights of the modern city, out of reach. Isolated on the ship for a few more hours, the crew listen to Marlow as he narrates his journey into the heart of darkness, lying off a

---

<sup>2</sup> In the first pages of the manuscript, Kurtz was called Klein.

<sup>3</sup> Even further back, *Heart of Darkness* was inspired by the story *In the Darkness of Africa* (1890), which recounts the rescue of Emin Pasha by the English adventurer Henry Morton Stanley, discoverer of the Stanley Falls (Boyoma) and most importantly, surveyor of equatorial Africa on behalf of Leopold II.



shore that thousands of years ago was a hostile and uninhabited land.

What strange route connects the Belgian Congo and Vietnam, the former French Indochina, with the British and Americans as intercessors? If Conrad's *Heart of Darkness* can be read as a fiction accusing the Belgian occupiers, its aftermath through the involvement of Casement, Conan Doyle and Twain is considered by many people as colonial competition, the British having everything to gain from seeing the overconfident wealth of Leopold II pilloried in the public arena. After a chaotic decolonisation, leaving the country in 1960 in the hands of Mobutu, a bloody reincarnation of an Africanised Leopold, the theatre of operations moves to Vietnam. There, the conflict between North and South represents a different battle of the giants, which is no longer between Britain and the smallest of the giants, Belgium, but instead represents the communist bloc against the Western capitalist bloc. In *Apocalypse Now redux*, Francis Ford Coppola shot an incidental scene referring to the colonial past of Indochina when the GI's come across a French family in the forest, stuck in a time bubble of the colonial era. The interlude in this Apollonian place where everyone is dressed in white and continues to take tea on their plantation as if nothing had happened is like the inverse mirror reflection of the Dionysian camp of Kurtz, while making a real connection with the great era of trade in the tropics that Conrad describes in his novel.

For behind these conflicts, the trade in rubber, a precious tree introduced to the colonies in Africa and Asia by the French and which produces rubber, represents a major issue. It is this rubber that enabled the Renault, Peugeot and Ford factories at that time to fit tens of thousands of tyres to the many vehicles which gave the Western countries their glamour and their industrial glory. Except that in exchange for this rubber, the people of Congo, Cameroon, Gabon and Vietnam did not have a lot to show for all that trade; this is explained very well in 1905 by the report on the French Congo by Félicien Challaye, where he was accompanying the famous Pierre Savorgnan de Brazza. The passage devoted to taxes levied in rubber epitomises the prime reason for future revolts, and the sentiment of their human and natural resources being plundered. This

gives us a better understanding of why the Vietnam War, more than elsewhere, was ecological warfare. The spectacular use of Agent Orange to defoliate trees was certainly intended to make visible from the air the camps of the Liberation Army of Vietnam who were hiding under the luxuriant canopy of vegetation. But the range of herbicide weapons was broader than that, because it was intended to deprive the Vietminh of all their resources: first of all food, with the rice paddies being poisoned by toxic drums, and then the plantations, then, to prevent any future recovery of rubber tree production, in case they fell under the control of the Communists. By a strange coincidence, Roger Pic, the photographer of Bertolt Brecht, published in March 1968 a book of photographs showing the Vietminh resistance and their guerrilla tactics. Embedded with the Liberation Army, he entitled his book *Au coeur du Vietnam*<sup>4</sup>. The following month, Paris burst into flames.

### *La jaune qui parle*

1980. Duras was an alcoholic. On the cover of the pocket edition of *Ecrire*, it shows. A large face, wrinkled, the same one which opens *The Lover*. In Duras, the most cruel details are at work. This fly takes forever to die on a window pane. The agony lasts for so many pages. And endless grief, that of the young aviator, who landed in a village in Normandy, that of the accursed plantation that drove her mother crazy, that of the Renault Billancourt car factory that brought the life of its laid-off workers to a shuddering halt, grief at the unending return of her husband Robert Antelme, a visitor to the darkness of Buchenwald.

Empty triangles in the corner of a room, wooden coffins housing wax casts of rubber trees, a hollowed-out text in an extinct alphabet, torn music scores, empty missionaries' habits and Annamite costumes and spaces form *Paysages pour figures absentes*, to paraphrase the poet Philippe Jaccottet. There is protracted grief for a lost land, Vietnam, an imaginary concession still covered by the waters of the Lethe, more powerful and enduring than the Pacific itself. It is also mourning for a lost inner battle, a territory cut in half, in the image of the two Koreas, unable to play the Arirang, the music dating from the time when they were united. Identity dissolves in these

---

<sup>4</sup> Roger Pic, *Au coeur du Vietnam: la République Démocratique du Vietnam et le Front national de Libération du Sud-Vietnam face à l'agression*, François Maspero, 1968.

wounds and absences. Half a piano, musical scores mutilated and lost, and the books that we forget, these languages that disappear with men, as the memory of a distant land fades with time and distance. Gone is the time of Vietnam, and even more so the era of Indochina when France sent its expeditionary forces from North Africa to lend a hand in preserving the French Union. People were no longer talking about the colonial Empire in 1946, when France had itself just emerged from the German occupation. This «union» that only really lasted as long as the war, would leave a people divided forever, the «harkis of Indochina» whose name resembles a chimera.

From this history, it is hard to be the fruit without origin. Jacques Derrida and Marguerite Duras were well aware of that. Born in formerly French cities, they retained from these places a foreignness to themselves, as if they had been repatriated to an alien land, with only an idea of identity, but not the substance. Then there is the language and the layers of sediment that words contain, the Frenchified Vietnamese alphabet, the colonial language and mother tongue, the language of everyday life and the language of French literature, literature as a common refuge where you surrender, where you momentarily give up the fight against this other nature in yourself. Place of confinement and an intimate place, closed and protected. Nevertheless, it remains a continuous base in the struggle for an order that is impossible to recreate in yourself, a place to be taken back, to be assigned. From *Barrage contre le Pacifique* to *Monolingualisme de l'autre*, the text represents this inner conflict in different ways, soothes it while keeping it alive, as abiding as a fire that will not go out.

The hevea, a seed of prosperity and crime, was introduced by the French on land that welcomed the new plant and made it proliferate. A parasitic yet beneficial tree, it came with a tongue that would be implanted in mouths, only to disappear subsequently, eaten away by the tonnes of dioxine that would cause the trees to die. Furred tongues, forced to speak another language and take back the old one. Remember the book-people of *Fahrenheit 451*, living in the forest: the plant kingdom there protects the memory of past texts, great history, memories, poems and stories, and it is it that provides the paper on which texts are printed. It also protects the Liberation Army of South

Vietnam from air attacks. The tree and the book are involved at both ends of their lives in organizing a resistance through memory. Roger Pic says that «without radio, without the bush telephone, with a few individual walkers, carrying little messages the size of business cards, we knew about everything, we received answers to all our requests and questions»<sup>5</sup>. And then, disappearing does not necessarily mean dying. One can merely become furtive, discreet, transparent. One can be forgotten and resurface despite everything, like a ghost. One can also simply be invisible yet present. The art of the Vietnam, like the ninja, is not to be seen. That is its great strength. While it is easy to blend into the darkness, it is also possible to dissolve in the light. One could say that literature, text, is a refuge in a chiaroscuro that needs darkness as well as light, if only technically. Via a comparable printing effect, the use of photographic paper for *Vivre dans l'éclat* (2013) goes back to the original principles of the photographic process with silver salts, a chemical that darkens on exposure to light. The process also shares with the sinister napalm the use of white phosphorus, which exploded like a great photographic flash on contact with air<sup>6</sup>. But the gentleness of the slow exposure of these papers exposed to direct light transport us to a care-free and utopian era, the inter-war years, in which Man Ray and Christian Schad experimented with the wonders of photographic chemistry and produced the first modern photographs. This happy period of modernism sees art and architecture tame light, after the bomb-burst was absorbed into the avant-gardes and some after-images of Symbolist poetry<sup>7</sup>. The light and luminous purity of the white canvas makes a blank page of which there seems to be nothing to fear. The interlude does not last.

### Historic solarisations

Daylight and light in its immaculate whiteness protect more than the darkness. Can the light not mortally consume? If one ventures, at one's own risk, amid the depths of the night, too much brightness can absorb you just as well. Who does not remember the terrible stories post-Hiroshima and this bright light, fatal, which burnt people's eyes and disintegrated their bodies, leaving them as a dust shadow against a wall. The flash preceding the explosion heralds the destruction to come.

The brighter it is, the more abrasive the destruction will be. Whatever its intensity, the light leaves traces, hides nothing of its excesses, then quietly shows the extent of its destructive power. *Nos Lumières* looks back at the traces of a recent internal conflict, that of Yugoslavia which shares with Vietnam the glory of having been Communist. A fratricidal war that leaves entire regions devastated, ruined. Under the lights of the cameras and night-time shooting, the siege of Sarajevo lasted from 5 April 1992 to 29 February 1996. In daylight, the horror. People had to run in the street, out in the open or in underground tunnels, so as not to be seen by the snipers hiding in the shadow of the tower blocks. The city had no electricity or light. And on 26 August 1992, the great fire broke out in the library, which seems trivial in comparison with the horror of seeing children's bodies ripped apart by shells or riddled with bullets. Because it is not enough to destroy the bodies; their memory, their culture must also be obliterated. A total genocide, wiping out the possibility of a history. The dim light of the eye of the Cyclops in *Nos Lumières* which attempts to illuminate some scraps, like deciphering ruins, to re-memorise them, this is the lost gaze at a war that everyone saw and no one seems to remember about. A war that is invisible today, so you might believe it is forgotten. Too little light for us to notice it; a light that is there, but the dazzling from too much brightness makes it imperceptible.

In light of these movements in the world, the ups and downs of history, sculptures find their place - they take place, as Emmanuel Saulnier so rightly said. Instead of flaws and the missing, they are positioned, slightly unbalanced, never really filling the space they occupy. In that respect, sculptures are all foreign. They are not the space itself, nor an object, nor an image. When a book becomes a sculpture, it becomes in turn part of the memory of the place: its tainting, dipped in methylene blue ink, does not make it unusable. She puts it in another place, in-between, slightly removed from its original nature, although still identifiable. It enters its own elsewhere, moves, demands to be seen in a new light. This new light does not kill it at all, and gives it the possibility of another memory, the text still survives in it. Imaginary monuments and perpetual ruins, books as sculptures make elements of wood, wax and plaster strangely close. By disabling these books literally, surrounding

objects absorb by contamination the stories they contained, as if by some magical magnetism. New energy then animates the objects and the space then vibrates with a silent presence, with a word remembered. Besides these monuments, no one recites the names of the dead, their story is told.

The structuring of narrative and visual forms is crucial in the work of Thu Van Tran. She fashions an impossible story, a story that disintegrated between the decolonization of Indochina, the Vietnam War and today's France. This story is not the material but the mould for her sculptures in wood, wax, plaster, paper and fabrics. Perishable materials, but living matter, they are like the books she is exhibiting. Of those books that mark the spaces she occupies, the text is never imposed, rarely offered for reading. In any case, reading is made inaccessible in one way or another. History, narrative and discourse remain present in the distance. The sculptures first of all adhere to a heuristic of the texts, they shown them in a different light, giving them a volume, you could say a body. Conversely, historical stories pass through objects and push them towards different interpretations. An example: if a monochrome white is streaked with a trail of orange spray paint, it's because that's what an encounter between an artistic act means in the contemporary history of art and war, on the one hand the end of modernism and on the other, at the same time, the chemical contamination of a dirty war. Beyond the visuality of the story, which comes to a sudden end in a form, the works of Thu Van Tran speak silently of the indigenous occupation of spaces and a way of being there, despite everything.

<sup>5</sup> Roger Pic, p. 112.

<sup>6</sup> For example, the Israeli army uses small phosphorus illuminating bombs, although they are dangerous for civilians, to illuminate specific areas in night-time attacks and limit the damage.

<sup>7</sup> One only has to compare Stéphane Mallarmé, «La musique et les lettres» 1894, «Bombs that when they burst, cast a fleeting glow that lights up the parliaments, but then maim pitifully, I took an interest because of the glow - (...)» with the visual poems of Marinetti about war (*Zang Tumb Tumb, Adrianopoli, October 1912*).



**Pages 8 - 9**

*Rejet collage*, 2013.  
Insolation sur papier Kodak, papier calque, transparent, papier d'imprimerie, 90,5 x 125,5 x 8 cm.  
Photographie Mauve Serra pour le centre d'Art La Villa du Parc.  
Note rédigée par Garance Chabert.

-----  
*Rejected collage*, 2013  
Overexposed Kodak paper, tracing paper, transparent printing paper  
90,5 x 125,5 x 8 cm.



**Pages 10 - 11**

*Rejet bois*, 2013.  
Insolation sur papier Fuji, poussière de bois.  
90,5 x 125,5 x 8 cm.  
Photographie Mauve Serra pour le centre d'Art La Villa du Parc.

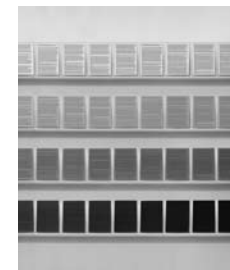
-----  
*Rejected wood*, 2013  
Overexposed Fuji paper, wood dust,  
90,5 x 125,5 x 8 cm.



**Pages 30 - 35**

*Digression autour de l'éruption du Mont Pelée*, 2013.  
Papier calque noir plié, encre, photogramme non fixé sur papier Fuji, 18 x 18 cm.  
Edition de 20 ex.

-----  
*Digression about the eruption of Mont Pelée*, 2013.  
Black folded tracing paper, ink, unfixed photogram on Fuji paper, 18 x 18 cm.  
Edition of 20 ex.



**Pages 36 - 41**

*Au plus profond du noir (manuscrit)*, 2013  
Papier, encre, verre, bois d'hévéa  
29,7 x 21,4 cm (x 59)

-----  
*Heart of Darkness (Manuscript)*, 2013  
Paper, ink, glass, hevea wood  
29,7 x 21,4 cm (x 59)



**Pages 12 - 13**

*Rejet moulage*, 2013.  
Insolation sur papier Kodak, silicone, plâtre, 90,5 x 125,5 x 8 cm.  
Photographie Mauve Serra pour le centre d'Art La Villa du Parc.

-----  
*Rejected moulding*, 2013.  
Overexposed Kodak paper, silicone, plaster,  
90,5 x 125,5 x 8 cm.



**Pages 14 - 21**

*Résidus*, 2013.  
Tirage ilfochrome  
72 x 52 cm (x 5), 66,5 x 52 cm (x 2).  
Photographie Mauve Serra pour le centre d'Art La Villa du Parc.  
Note rédigée par Garance Chabert.

-----  
*Residues*, 2013  
Ilfochrome print, reproduction of photograms  
72 x 52 cm (x 5), 66,5 x 52 cm (x 2)



**Pages 42 - 43**

*Au plus profond du noir*, 2013.  
Traduction subjective du Livre *Heart of Darkness* écrit par Joseph Conrad.  
Bois d'hévéa, papier, encre.  
Livres : 2500 copies de 18 x 11 cm, 232 pages. Palette : 48 x 108 x 17 cm

-----  
*Heart of Darkness*, 2013.  
Subjective translation of *Heart of Darkness*, novel by Joseph Conrad.  
Hevea wood, paper, ink.  
Books : 2500 copies of 18 x 11 cm, 232 pages. Pallett : 48 x 108 x 17 cm



**Pages 44 - 47**

*Nos Lumières (cyclope)*, 2013.  
Chêne, spotlight  
circa 175 x 45 x 45 cm

-----  
*Our lights (cyclops)*, 2013  
Oak, spotlight  
circa 175 x 45 x 45 cm



**Pages 22 - 23**

*Presse-palmier*, 2013.  
Bois de chêne, moulages en plâtre, acier  
87,5 x 110 x 60 cm.  
Photographie Mauve Serra pour le centre d'Art La Villa du Parc.

-----  
*Presse-Palmier*, 2013  
Oak wood, plaster casts, steel  
87,5 x 110 x 60 cm.



**Pages 24 - 25**

*Contre courant*, 2013.  
Deux photographies, mousse, boulons, bois de chêne,  
26 x 50 x 7 cm.  
Photographie Mauve Serra pour le centre d'Art La Villa du Parc.  
Note rédigée par Garance Chabert.

-----  
*Upstream*, 2013  
Two photographs, foam, bolts, oak wood,  
50 x 26 x 7 cm.



**Pages 48 - 51**

*Nos Lumières (road movie)*, 2013.  
Film super 8 mm  
8 min.

-----  
*Our lights (road-movie)*, 2013.  
Film super 8 mm  
8 min.



**Pages 52 - 53**

*A la lumière de Bosnie #1*, 2013.  
Photogramme sur papier  
65 x 50 cm

-----  
*On Bosnia-Herzegovina light #1*, 2013  
Photogram on paper  
65 x 50 cm



**Pages 26 - 27**

*Éruption #5*, 2013  
Plâtre, bois de chêne,  
147,5 x 34,5 x 34 cm.  
Photographie Mauve Serra pour le centre d'Art La Villa du Parc.  
Note rédigée par Garance Chabert.

-----  
*Eruption #5*, 2013  
Plaster, oak wood  
147,5 x 34,5 x 34 cm.



**Pages 28 - 29**

*Digression autour de l'éruption du Mont Pelée*, 2013.  
Douze photogrammes sur papier Fuji, plâtre et pigment noir, bois de chêne,  
20 x 20 cm (x 15)

Temps d'exposition des images : entre 30 sec et 96h. Temps nuageux et ensoleillé.  
-----  
*Digressions around the eruption of Mount Pelee*, 2013  
Twelve photograms on Fuji paper, plaster and black pigment, oak wood,  
20 x 20 cm (x 15)  
Exposure time of images : between 30 sec and 96hrs. Cloudy and sunny weather.



**Pages 54 - 55**

*A la lumière de Bosnie #2*, 2013.  
Photogramme sur papier  
65 x 50 cm

-----  
*On Bosnia-Herzegovina light #2*, 2013  
Photogram on paper  
65 x 50 cm



**Pages 56 - 57**

*Dans le jaune*, 2012.  
Plâtre, pigment, bois d'hévéa,  
20 x 20 x 195,5 cm.

-----  
*Into the yellow*, 2012.  
Plaster, pigment, hevea wood,  
20 x 20 x 195,5 cm.



**Pages 58 - 61**

*Rainbow herbicides #1*, 2012.  
Graphite sur papier Canson,  
peinture aérogel  
61 x 43 x 3,6 cm.

-----

*Rainbow Herbicides #1*, 2012.  
Graphite on Canson paper, spray can paint,  
61 x 43 x 3,6 cm.



**Page 63**

*Le gris de l'herbicide*, 2012.  
Impression pigmentaire sur papier Rag  
61 x 43 x 3,6 cm.

-

*The grey of the herbicide*, 2012.  
Pigmentary printing on Rag paper,  
61 x 43 x 3,6 cm.



**Page 75**

*De vert à orange #7*, 2013.  
Photographie, alcool, colorant, rouille,  
#7: 93,5 x 114 cm.

-

*From green to orange #4*, 2013.  
Photograph, alcohol, colouring agent, rust,  
#7: 93,5 x 114 cm.

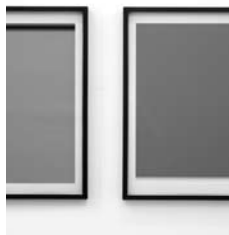


**Page 79**

*De vert à orange #4*, 2013.  
Photographie, alcool, colorant, rouille,  
#4: 150 x 179,5 cm.

-

*From green to orange #4*, 2013.  
Photograph, alcohol, colouring agent, rust,  
#4: 150 x 179,5 cm.



**Pages 64 - 65**

*Le gris de l'herbicide #2, #3*, 2012.  
Impression pigmentaire sur papier Rag  
61 x 43 x 3,6 cm. chacun

-

*The grey of the herbicide #2, #3*, 2012.  
Pigmentary printing on Rag paper,  
61 x 43 x 3,6 cm. each



**Pages 66 - 69**

*Sabena, vous y seriez déjà*, 2012.  
Bois d'hévéa, photographies d'époque  
81 x 128,5 x 42,5 cm.

-

*Sabena, you would already be there*, 2012.  
Hevea wood, vintage photographs  
81 x 128,5 x 42,5 cm.



**Page 80**

*De vert à orange #6*, 2013.  
Photographie, alcool, colorant, rouille,  
#6: 179,5 x 150 cm.

-

*From green to orange #6*, 2013.  
Photograph, alcohol, colouring agent, rust,  
#6: 179,5 x 150 cm.



**Page 81**

*De vert à orange #5*, 2013.  
Photographie, alcool, colorant, rouille,  
#6: 179,5 x 150 cm.

-

*From green to orange #5*, 2013.  
Photograph, alcohol, colouring agent, rust,  
#6: 179,5 x 150 cm.



**Pages 70 - 71**

*Sans tache #1*, 2012.  
Bois d'hévéa, plâtre, livre, encre noire,  
86 x 37,5 x 37,5 cm.

-

*Without Stain #1*, 2012.  
Hevea wood, plaster, book and black ink,  
86 x 37,5 x 37,5 cm.

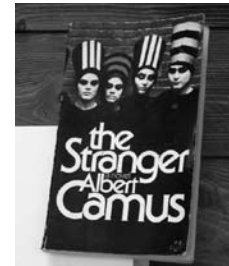


**Pages 72 - 73**

*Sans tache #2*, 2012.  
Bois d'hévéa, plâtre, livre, encre noire,  
94 x 37,5 x 37,5 cm.

-

*Without Stain #2*, 2012.  
Hevea wood, plaster, book and black ink,  
94 x 37,5 x 37,5 cm.



**Pages 82 - 83**

*Le socle de l'étranger*, 2012  
Plâtre, pigment blanc, papier  
19 x 153 x 90 cm.

-----

*The pedestal of the stranger*, 2012.  
Plaster, white pigment and paper,  
19 x 153 x 90 cm.



**Page 85**

*Chinatown*, 2012  
Papier offset insolé  
Hors cadre : 11,8 x 17 cm,  
encadré : 40,8 x 46,5 x 4 cm.

-----

*Chinatown*, 2012  
Offset paper overexposed  
unframed: 11,8 x 17 cm,  
framed: 40,8 x 46,5 x 4 cm.



**Pages 76 - 77**

*De vert à orange #1*, 2012.  
Photographie, alcool, colorant, rouille,  
#1: 31,5 x 39,5 x 2,2 cm.

-

*From green to orange #1*, 2012.  
Photograph, alcohol, colouring agent, rust  
#1: 31,5 x 39,5 x 2,2 cm.

*De vert à orange #2*, 2012.  
Photographie, alcool, colorant, rouille,  
#2: 31,5 x 25,5 x 2,2 cm.

-

*From green to orange #2*, 2012.  
Photograph, alcohol, colouring agent, rust,  
#2: 31,5 x 25,5 x 2,2 cm.

*De vert à orange #3*, 2012.  
Photographie, alcool, colorant, rouille,  
#3: 31,5 x 35,5 x 2,2 cm.

-

*From green to orange #3*, 2012.  
Photograph, alcohol, colouring agent, rust,  
#3: 31,5 x 35,5 x 2,2 cm.



**Page 87**

*Chinatown*, 2012 - 13  
Affiches offset, punaises (métal et  
plastique)  
209,5 x 224,5 cm.

-----

*Chinatown*, 2012 - 13  
offset prints, drawing pins (metal and  
plastic)  
209,5 x 224,5 cm.



**Pages 88 - 91**

*Nous vivons dans l'éclat #1, #2, #3*, 2012  
Photogramme sur papier Fuji,  
hors cadre : 198 x 127 cm,  
encadré : 216,5 x 144,5 x 3,5 cm.

-----

*We live in the flicker #1, #2, #3*, 2012  
Photogram on Fuji paper,  
unframed: 198 x 127 cm,  
framed: 216,5 x 144,5 x 3,5 cm.



**Pages 92 - 95**  
*Leba*, 2001.  
 Tirage pigmentaire sur papier Canson,  
 48 x 72 cm.  
 Edition de 5 ex.  
 -----  
*Leba*, 2011  
 Photograph on Canson paper  
 48 x 72 cm.  
 Edition of 5 ex.



**Pages 96 - 101**  
*Éruptions*, 2011.  
 Bois de noyer, plâtre,  
 135 x 130 x 240 cm.  
 -----  
*Éruptions*, 2011.  
 Walnut wood, plaster  
 135 x 130 x 240 cm.



**Pages 112 - 117**  
*Arirang Partition*, 2009.  
 Piano en bois, 3 feuillets de partition pour  
 piano,  
 Dimensions variables  
 Collection FRAC Île-de-France  
 -----  
*Arirang Partition*, 2009.  
 Wooden piano, 3 sheets of music for piano,  
 Dimensions variable  
 Collection FRAC Île-de-France



**Page 116**  
*Arirang Partition*, 2009.  
 Interprétation des partitions déchirées par  
 Seon Ok Kim, pianiste coréenne.  
 Kimusa space – Ancien Ministère de la  
 Défense et des Renseignements Généraux  
 de la Corée du Sud, Séoul  
 -----  
*Arirang Partition*, 2009.  
 Performance of torn-up scores by Seon Ok  
 Kim, a Korean pianist.  
 Kimusa space - Former Ministry of  
 Defence and Intelligence of South Korea,  
 Seoul.



**Page 97**  
*Éruptions*, 2011  
 Vue de l'exposition *Particles*, Meessen De  
 Clercq, Bruxelles, 2012  
 -----  
*Eruptions*, 2011  
 View of the exhibition *Particles*, Meessen  
 De Clercq, Brussels, 2012



**Page 101**  
*Éruptions*, 2011  
 Vue de l'exposition *Soudain déjà* (com-  
 missaire Guillaume Désanges), Palais des  
 beaux-Art, Paris, 2011  
 -----  
*Eruptions*, 2011  
 View of the exhibition *Soudain déjà*  
 (Curated by Guillaume Désanges),  
 Palais des Beaux-Arts, Paris, 2011



**Pages 118 - 121**  
*Écrire Duras*, 2009.  
 Papier, bleu de méthylène  
 10,5 x 18 x 1 cm  
 -----  
*Write Duras*, 2009.  
 Paper, methylene blue,  
 10,5 x 18 x 1 cm



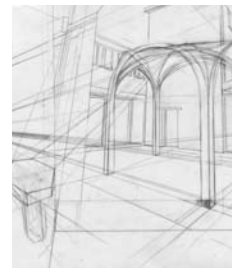
**Pages 122 - 127**  
*D'emboutir à lire*, 2012.  
 Papier (texte *Le nombre pur* de M. Duras),  
 bleu de méthylène  
 Livres, revues, journaux, pièces d'embou-  
 tissage en acier, vitrine d'usine  
 -----  
*From stamping to writing*, 2012.  
 Paper (text *Le nombre pur* by M. Duras),  
 methylene blue  
 Books, magazines, newspapers, deep-  
 drawn steel parts, factory display.



**Page 103**  
*Demi Cube (ou socle au contenu minimal)*,  
 2003  
 Bois, peinture,  
 91,5 x 183 x 183 cm.  
 Note rédigée par Hélène Meisel, 2011  
 Photographie Aurélien Mole.  
 -----  
*Half cube (or Base of minimal content)*,  
 2003  
 Wood, paint  
 91,5 x 183 x 183 cm.



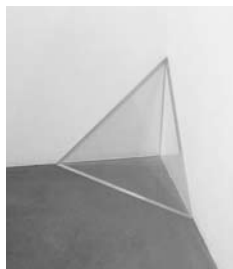
**Pages 104 - 107**  
*Trainée de poussière* 2011.  
 Tirage pigmentaire noir et blanc sur papier  
 Canson, peinture aérosol sur papier,  
 30 x 40 cm (x 2)  
 Edition de 3 ex.  
 -----  
*Trail dust*, 2011  
 Photograph on Canson paper,  
 spray can paint  
 30 x 40 cm (x 2)  
 Edition of 3 ex.



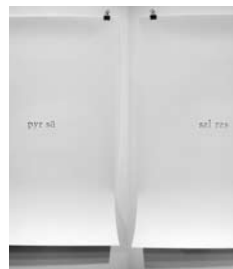
**Pages 128 - 129**  
*199 491, le Nombre Pur selon Duras*, 2010.  
 Étude pour une construction en bois,  
 boulon en acier brut. Graphite sur papier.  
 44 x 42 cm.  
 -----  
*199 491, The Pure Number according to  
 Duras*, 2010.  
 Study for a wooden structure, bolt made of  
 crude steel. Graphite on paper.  
 44 x 42 cm.



**Pages 130 - 133**  
*199 491, le Nombre Pur selon Duras*, 2010.  
 Bois, cire, boulon en acier brut comme clé  
 de voûte,  
 260 x 510 x 310 cm  
 Vue d'exposition, la Maison Rouge – Fon-  
 dation Antoine de Galbert, Paris.  
 Photographie : Marc Dommage  
 -----  
*199 491, The Pure Number according to  
 Duras*, 2010.  
 Wood, wax, crude steel bolt as keystone,  
 260 x 510 x 310 cm



**Page 109**  
*Deux*, 2011  
 Plexiglas, 4 pièces formant 2 triangles  
 équilatéraux de 50 cm sur 1 cm d'épaisseur  
 -----  
*Twice*, 2011  
 Plexiglas, 4 pieces forming two equilateral  
 triangles of 50 cm and 1 cm thick



**Page 111**  
*Le pur-sang, la sale race*, 2011.  
 Papiers blancs découpés,  
 70 x 50 cm chaque élément.  
 Extrait du texte *La Tache Thu Van Tran*,  
 écrit par Hélène Meisel, 2011  
 -----  
*Purebred, dirty race*, 2011.  
 Paper silhouettes,  
 70 x 50 cm each



**Pages 134 - 135**  
*Site*, 2008.  
 Béton, or 22 carats,  
 780 x 1250 x 140 cm.  
 -----  
*Site*, 2008.  
 Concrete, 22-carat gold,  
 780 x 1250 x 140 cm.  
 Public commission, Christine de Pisan  
 media library, Poissy, France.



**Pages 136 - 139**  
*La barque du Palacio*, 2007.  
 Sculpture en bois okoumé et sipo,  
 320 x 790 x 840 cm.  
 -----  
*The barque of the Palacio*, 2007.  
 Sculpture made of okoumé and sipo wood  
 320 x 790 x 840 cm



**Pages 140 - 141**

*La barque du Palacio*, 2007.  
Texte écrit par Raphaële Jeune, dans le cadre d'une aide à la création-Drac-île de France.

\*\*\*\*\*  
*The barque of the Palacio*, 2007.



**Pages 142 - 143**

*Les Espaces d'Abraxas*, 2008.  
Plâtre, mousse polyuréthane  
155 x 250 x 76 cm  
(Vue de l'exposition *Expériences insulaires*, commissariat de Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser, Crédac -Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine, France.)  
Photographie André Morin pour le Crédac, 2007.

\*\*\*\*\*  
*Abraxas' architectures*, 2008.  
Plaster, polyurethane foam,  
155 x 250 x 76 cm



**Pages 160 - 163**

*Un Alphabet éteint*, 2009.  
Papiers découpés,  
114 x 375 cm, 114 x 135 cm.  
Vue de l'exposition *Là où je suis n'existe pas*, commissariat de Christian Bernard, Le printemps de septembre, Toulouse, France.

\*\*\*\*\*  
*A faded alphabet*, 2009.  
Paper silhouettes,  
114 x 375 cm, 114 x 135 cm.



**Pages 164 - 165**

*L'imaginaire* - Jackson, 2009.  
(Livre *Les frères de Soledad*, édition Gallimard 1972)  
Papier, encre rouge,  
22 x 15 x 4,5 cm, 22 x 15 x 6 cm.

\*\*\*\*\*  
*The imaginary* - Jackson, 2009  
(*Les Frères de Soledad*, Gallimard edition 1972)  
Paper, red ink  
22 x 15 x 4,5 cm, 22 x 15 x 6 cm



**Page 145**

*La Jaune qui parle*, 2003.  
Inscription au graphite sur mur blanc,  
Dimensions variables.

\*\*\*\*\*  
*The Yellow is speaking*, 2003.  
Graphite on white wall  
Dimensions variable



**Page 147**

*Une graine mi-colon mi-bon (plant d'hévéa absent)*, 2009.  
Polaroids, papier,  
40 x 30 cm chacun.  
Collection du Fonds Municipal de la Ville de Paris.

\*\*\*\*\*  
*A seed half colonist half good (missing hevea seedling)*, 2009  
Polaroids, paper  
40 x 30 cm each  
Collection of Fonds Municipal de la Ville de Paris



**Page 167**

*L'imaginaire - Pessoa*, 2009.  
Papier, eau de javel  
29,7 x 21 cm.

\*\*\*\*\*  
*The imaginary -Pessoa*, 2009.  
Paper, bleach  
29,7 x 21 cm.



**Pages 168 - 169**

*Exister caché*, 2009.  
Livres provenant du pilon d'un libraire, résine acrylique teintée, serre-joints,  
160 x 160 x 170 cm.  
Vue de l'exposition *Fahrenheit 451, Homme livre Homme libre*, au Bétonsalon -Centre d'art et de recherche, Paris.

\*\*\*\*\*  
*To exist hidden*, 2009.  
Paper, dyed acrylic resin, screw clamps,  
160 x 160 x 170 cm.



**Pages 148 - 151**

*Être Hévéa*, 2011.  
Cire, bois,  
45 x 230 x 31 cm chaque élément.  
Collection du Musée Départemental de Rochechouart, France.

\*\*\*\*\*  
*Being Hevea*, 2011.  
Wood, wax,  
45 x 230 x 31 cm each box.  
Collection of the Musée Départemental de Rochechouart, France.



**Pages 152 - 153**

*Une graine mi-colon mi-bon (ramifications pour une greffe d'hévéa)*, 2009.  
Poutres de chêne,  
14 x 14 x 510 cm chacune.  
Collection du Fonds Municipal de la Ville de Paris.

\*\*\*\*\*  
*A seed half colonist half good (ramifications for a transplant of hevea)*, 2009.  
Oak beams,  
14 x 14 x 510 cm each beam.  
Collection of Fonds Municipal de la Ville de Paris.



**Page 171**

*Invendus*, 2001.  
Livres, bleu de méthylène,  
Dimensions variables.

\*\*\*\*\*  
*Unsold*, 2001  
Books, methylene blue,  
Dimensions variable



**Page 173**

*La cavale*, 2010.  
Plâtre, carton,  
44,6 x 32,6 x 3,6 cm.  
Extrait du texte *La Mémoire des livres*, écrit par Magali Nachtergaele, pour l'exposition *Fahrenheit 451, Homme livre Homme libre*, au Bétonsalon -Centre d'art et de recherche, Paris, 2009.

\*\*\*\*\*  
*The Run*, 2010.  
Plaster, cardboard,  
44,6 x 32,6 x 3,6 cm.



**Page 155**

*Missionnaire à terre*, 2009.  
Coton blanc, encre rouge  
130 x 170 x 45 cm.  
Vue de l'exposition *Là où je suis n'existe pas*, commissariat de Christian Bernard, Le printemps de septembre, Toulouse, France.

\*\*\*\*\*  
*Missionary on ground*, 2009.  
White cotton, red ink  
130 x 170 x 45 cm.



**Pages 158 - 159**

## NOTICE BIOGRAPHIQUE

**Thu Van Tran**

**née à Ho Chi Minh Ville en 1979,  
vit et travaille à Paris.**

## EXPOSITIONS PERSONNELLES

**2013** *Musée éclaté*, Caen, France

**2013** *Statement*, Art Basel, Suisse

**2013** *La Dix-huitième Place*, Centre d'Art Villa du Parc, Annemasse, France

**2012** *We live in the flicker*, Meessen De Clercq, Bruxelles, Belgique

**2011** *La Tache*, Galerie Martine Aboucaya, Paris, France

**2010** *Le Nombre Pur selon Duras*, La Maison Rouge - Le Patio, Paris, France

**2009** *Fahrenheit 451 - Homme Livre Homme Libre*, Bétonsalon - Centre d'Art et de Recherche, Paris, France

**2007** *Thu Van Tran*, L'Espace - Centre Culturel Français de Hanoi, Vietnam

**2006** *Back light*, Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, France

## EXPOSITIONS COLLECTIVES

**2012** *L'Homme de Vitruve*, Le Crédac -Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, France (Commissariat Claire Le Restif)

**2012** *Twentieth to twentieth*, End of Century Gallery, New York, EUA (Commissariat Joseph Tang)

**2012** *Particles*, Meessen De Clercq, Bruxelles, Belgique

**2011** *Soudain déjà*, Beaux-Arts de Paris, France (Commissariat Guillaume Désanges)

**2011** *Au grenier quatre pièces de mémoire*, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, France (Commissariat Olivier Michelin)

**2010** *Liste*, The Young Art Fair, Bâle, Suisse (Commissariat Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser/ Attitudes, institution invitée)

**2010** *All Over*, Galerie Martine Aboucaya, Paris, France

**2010** *Le Carillon de Big Ben*, Le Crédac - Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, France (Commissariat Claire Le Restif)

**2009** *Meeting you half way*, Galerie Martine Aboucaya, Paris, France

**2009** *Phase Zéro*, Galerie Serge Aboukrat, Paris, France

**2009** *Là où je suis n'existe pas*, Le Printemps de Septembre à Toulouse -Lieu Commun, France (Commissariat Christian Bernard)

**2009** *Memory of void*, Kimusa, Séoul, Corée du Sud (Proposition du Artsonje Center et Commissariat Nathalie Viot)

**2007** *Expériences Insulaires*, Le Crédac -Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, France (Commissariat Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser)

**2006** *Voir en peinture 2*, La Générale, Paris, France (Commissariat Éric Corne)

**2006** *Hradcany*, la Générale, Paris, France (Commissariat conjoint avec Yann Chateigné)

**2006** *Tolerate me*, Galerie DAP, Varsovie, Pologne

**2005** *Galerie Hengevoss-Durkop*, Hambourg, Allemagne

**2004** *Félicité*, Beaux-Arts de Paris, France (Commissariat Maria de Coral et Éric Corne)

**2004** *Première Vue*, Galerie du Passage de Retz, Paris, France (Commissariat Michel Nuridsany)

**2004** *Singles*, Galerie Pitch, Paris, France (Commissariat Christian Bernard)

## ÉTUDES

**2003** DNSAP - Diplôme National Supérieur d'Arts Plastiques (Félicitée à l'unanimité du jury)

**2003** Séminaire Introduction à l'Exposition (Direction Christian Bernard)

**2002** Formation Fonderie Coubertin - Compagnons du Devoir

**2000** Programme d'échange Glasgow School of Art, Royaume-Uni (Environmental Design Department)

**1997/2003** ENSB-A - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (Ateliers Bernard Piffaretti, Jean-Marc Bustamante)

## RÉSIDENCES

**2012** Programme de résidence *Hors les Murs*, Institut Français, New York, EUA

**2010** *La Fabrik*, bourse de la ville de Burgdorf, Berne, Suisse

**2009** *Seoul Art Space*, Geumcheon, Séoul, Corée du Sud

**2007/2008** Cité Internationale des Arts, Paris, France

## ACQUISITIONS ET COMMANDES PUBLIQUES

**2012** Acquisition FRAC Île-de-France

**2011** Collection du Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, France

**2011** Commande du Centre Georges Pompidou pour la conception d'oeuvres relatives au Musée des Enfants du Musée du Louvre Abu-Dhabi, Émirat Arabes Unis

**2010** Acquisition Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris, France

**2008** Commande publique réalisée dans le cadre du 1% artistique de la médiathèque de la ville de Poissy, France

## BOURSES

**2013** Aide à la production, Fondation Nationale des Arts Graphique et Plastique, France

**2010** Allocation d'Installation, Drac Ile-de-France

**2009** Nominée prix *Audi Talents Awards*, Paris, France

**2009** Aide Individuelle à la Création, Drac Ile-de-France

**2009** Soutien des Amis de la Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris

**2008** Aide à l'Exposition, Département des Affaires Culturelles de la Ville de Paris

**2006** Aide Individuelle à la Création, Drac Ile-de-France

**2005** Allocation d'Installation, Drac Ile-de-France

**2005** Lauréate prix *Mulhouse 05*, participation proposée par Henry-Claude Cousseau

**2004** Aide au projet, Département des Affaires Culturelles de la Ville de Paris

## BIBLIOGRAPHIE / CATALOGUE

**2012** *L'Homme de Vitruve*, catalogue d'exposition, édition du Crédac, (Texte Claire Lerestif)

**2011** *Soudain déjà*, catalogue d'exposition, édition Beaux-Arts de Paris (Texte Hélène Meisel)

**2011** *Menteur*, revue « J'aime beaucoup ce que vous faites » (sur une invitation de Christian Alandete)

**2010** *Le Dessein Collectif*, revue « ROVEN » - n°2 automne, (Dossier rédigé par Daphné Lesergent)

**2009** *Là où je suis n'existe pas*, Le Printemps de Septembre, catalogue d'exposition

**2007** *Expériences Insulaires*, revue « Semaines » - n°61, Éditions Analogues

**2006** *ICI-ICAR*, catalogue d'exposition, édition du Musée

des Beaux-Arts de Mulhouse

## PRESSE

**2013** *Site Art Asia Pacific* - Mai 2013, « Studio visit » by Jo-ey Tang

**2012** Revue *Les Inrocks* - 10 octobre, « Outils de résistance » par Claire Moulène

**2012** Revue *L'art même* - n°55 2<sup>ème</sup> trimestre, « Art et littérature » Dossier rédigé par Magali Nachtergaele

**2011** *Journal Le journal des Arts* - 4 au 17 novembre, « Multiplicité d'une époque » par Frédéric Bonnet

**2011** *Revue Connaissance des Arts* - octobre, « Jeunes pousses » portrait rédigé par Damien Sausset

**2011** *Revue Artforum* - summer, « Thu Van Tran » par Liliane Davies

**2011** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 28 mars, « Entre gui parasite et amour victorieux, une courbure dans la trajectoire de la lumière » par Marc Lenot

**2010** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 18 février, « Marguerite Duras, Billancourt, et le nombre pur » par Marc Lenot

**2010** Site internet *Artparis* - décembre, « Meeting you half way », par Sarah Ihler-Meyer

**2009** Site internet *Lacritique.org* - 14 octobre, « Printemps de Septembre. Dialogue de dessins, vidéos, sculpture et dialectique critique » par Christian Gattinoni

**2009** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 01 octobre, « Les quatuors de Christian Bernard » par Marc Lenot

**2009** *Journal Le monde* - 29 septembre, « Printemps de Septembre » par Emmanuelle Lequeux

**2009** Site internet *Lacritique.org* - 22 avril, « Fahrenheit 45, Homme livre Homme libre » par Daphné Lesergent

**2009** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 21 février, « Fahrenheit 451 à Bétonsalon » par Marc Lenot

**2008** *Archistorm* - été 2008, « La possibilité d'une île » par Juliette Soulez

**2007** Revue *Art21* -printemps 2007, n°12, « Expériences insulaires » par Garance Chabert

**2007** Revue *Mouvement* - « La culture de l'alternative » par David Samson

**2006** Site internet *Lacritique.org* - 05 avril, « Les faux-semblants de l'héritage formaliste » par Daphné Lesergent

## BIOGRAPHY

**Thu Van Tran**

**born in 1979, in Ho Chi Minh City**

**lives and works in Paris, France**

## SOLO EXHIBITIONS

**2013** *Musée éclaté*, Caen, France

**2013** *Statement*, Art Basel, Switzerland

**2013** *La Dix-huitième Place*, Centre d'Art Villa du Parc, Annemasse, France

**2012** *We live in the flicker*, Meessen De Clercq, Brussels, Belgium

**2011** *La Tache*, Galerie Martine Aboucaya, Paris, France

**2010** *Le Nombre Pur selon Duras*, La Maison Rouge - Le Patio, Paris, France

**2009** *Fahrenheit 451 - Homme Livre Homme Libre*, Bétonsalon - Centre d'Art et de Recherche, Paris, France

**2007** *Thu Van Tran*, L'Espace - Centre Culturel Français de Hanoi, Vietnam

**2006** *Back light*, Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, France

## GROUP EXHIBITIONS

**2012** *L'Homme de Vitruve*, Le Crédac -Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, France (Commissariat Claire Le Restif)

**2012** *Twentieth to twentieth*, End of Century Gallery, New York, USA (Commissariat Joseph Tang)

**2012** *Particles*, Meessen De Clercq, Brussels, Belgium

**2011** *Soudain déjà*, Beaux-Arts de Paris, France (Commissariat Guillaume Désanges)

**2011** *Au grenier quatre pièces de mémoire*, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, France (Commissariat Olivier Michelin)

**2010** *Liste*, The Young Art Fair, Basel, Switzerland (Commissariat Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser/ Attitudes, institution invitée)

**2010** *All Over*, Galerie Martine Aboucaya, Paris, France

**2010** *Le Carillon de Big Ben*, Le Crédac -Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, France (Commissariat Claire Le Restif)

**2009** *Meeting you half way*, Galerie Martine Aboucaya, Paris, France

**2009** *Phase Zéro*, Galerie Serge Aboukrat, Paris, France

**2009** *Là où je suis n'existe pas*, Le Printemps de

Septembre à Toulouse -Lieu Commun, France

(Commissariat Christian Bernard)

**2009** *Memory of void*, Kimusa, Séoul, South Korea (Proposition du Artsonje Center et Commissariat Nathalie Viot)

**2007** *Expériences Insulaires*, Le Crédac -Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, France (Commissariat Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser)

**2006** *Voir en peinture 2*, La Générale, Paris, France (Commissariat Éric Corne)

**2006** *Hradcany*, la Générale, Paris, France (Commissariat conjoint avec Yann Chateigné)

**2006** *Tolerate me*, Galerie DAP, Warsaw, Poland

**2005** *Galerie Hengevoss-Durkop*, Hamburg, Germany

**2004** *Félicité*, Beaux-Arts de Paris, France (Commissariat Maria de Coral et Éric Corne)

**2004** *Première Vue*, Galerie du Passage de Retz, Paris, France (Commissariat Michel Nuridsany)

**2004** *Singles*, Galerie Pitch, Paris, France (Commissariat Christian Bernard)

## STUDIES

**2003** DNSAP - Diplôme National Supérieur d'Arts Plastiques (Félicitée à l'unanimité du jury)

**2003** Séminaire Introduction à l'Exposition (Direction Christian Bernard)

**2002** Formation Fonderie Coubertin - Compagnons du Devoir

**2000** Programme d'échange Glasgow School of Art, Royaume-Uni (Environmental Design Department)

**1997/2003** ENSB-A - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (Ateliers Bernard Piffaretti, Jean-Marc Bustamante)

## RESIDENCIES

**2012** Programme de résidence *Hors les Murs*, Institut Français, New York, USA

**2010** *La Fabrik*, bourse de la ville de Burgdorf, Berne, Switzerland

**2009** *Seoul Art Space*, Geumcheon, Séoul, South Korea

**2007/2008** Cité Internationale des Arts, Paris, France

## PUBLIC COLLECTIONS

**2012** Acquisition FRAC Île-de-France

**2011** Collection du Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, France

**2011** Commande du Centre Georges Pompidou pour la conception d'oeuvres relatives au Musée des Enfants du Musée du Louvre Abu-Dhabi, UAE

**2010** Acquisition Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris, France

**2008** Commande publique réalisée dans le cadre du 1% artistique de la médiathèque de la ville de Poissy, France

## AWARDS

**2013** Aide à la production, Fondation Nationale des Arts Graphique et Plastique, France

**2010** Allocation d'Installation, Drac Ile-de-France

**2009** Nominée prix *Audi Talents Awards*, Paris, France

**2009** Aide Individuelle à la Création, Drac Ile-de-France

**2009** Soutien des Amis de la Maison Rouge -Fondation Antoine de Galbert, Paris

**2008** Aide à l'Exposition, Département des Affaires Culturelles de la Ville de Paris

**2006** Aide Individuelle à la Création, Drac Ile-de-France

**2005** Allocation d'Installation, Drac Ile-de-France

**2005** Lauréate prix *Mulhouse 05*, participation proposée par Henry-Claude Cousseau

**2004** Aide au projet, Département des Affaires Culturelles de la Ville de Paris

## BIBLIOGRAPHY

**2012** *L'Homme de Vitruve*, catalogue d'exposition, édition du Crédac, (Texte Claire Lerestif)

**2011** *Soudain déjà*, catalogue d'exposition, édition Beaux-Arts de Paris (Texte Hélène Meisel)

**2011** *Menteur*, revue «J'aime beaucoup ce que vous faites» (sur une invitation de Christian Alandete)

**2010** *Le Dessein Collectif*, revue «ROVEN» - n°2 automne, (Dossier rédigé par Daphné Lesergent)

**2009** *Là où je suis n'existe pas*, Le Printemps de Septembre, catalogue d'exposition

**2007** *Expériences Insulaires*, revue «Semaines» - n°61, Éditions Analogues

**2006** *ICI-ICAR*, catalogue d'exposition, édition du Musée

des Beaux-Arts de Mulhouse

## PRESS

**2013** *Site Art Asia Pacific* – Mai 2013, « Studio visit » by Jo-ey Tang

**2012** *Revue Les Inrocks* - 10 octobre, «Outils de résistance» par Claire Moulène

**2012** *Revue L'art même* - n°55 2<sup>ème</sup> trimestre, «Art et littérature» Dossier rédigé par Magali Nachtergael

**2011** *Journal Le journal des Arts* - 4 au 17 novembre, «Multiplicité d'une époque» par Frédéric Bonnet

**2011** *Revue Connaissance des Arts* - octobre, «Jeunes pousses» portrait rédigé par Damien Sausset

**2011** *Revue Artforum* - summer, «Thu Van Tran» par Liliane Davies

**2011** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 28 mars, «Entre gui parasite et amour victorieux, une courbure dans la trajectoire de la lumière» par Marc Lenot

**2010** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 18 février, «Marguerite Duras, Billancourt, et le nombre pur» par Marc Lenot

**2010** Site internet *Artparis* - décembre, «Meeting you half way», par Sarah Ihler-Meyer

**2009** Site internet *Lacritique.org* - 14 octobre, «Printemps de Septembre. Dialogue de dessins, vidéos, sculpture et dialectique critique» par Christian Gattinoni

**2009** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 01 octobre, «Les quatuors de Christian Bernard» par Marc Lenot

**2009** Journal *Le monde* - 29 septembre, «Printemps de Septembre» par Emmanuelle Lequeux

**2009** Site internet *Lacritique.org* - 22 avril, «Fahrenheit 45, Homme livre Homme libre» par Daphné Lesergent

**2009** Site internet *Lunettesrouges.lemonde* - 21 février, «Fahrenheit 451 à Bétonsalon» par Marc Lenot

**2008** Archistorm - été 2008, «La possibilité d'une île» par Juliette Soulez

**2007** *Revue Art21* -printemps 2007, n°12, «Expériences insulaires» par Garance Chabert

**2007** *Revue Mouvement* - «La culture de l'alternative» par David Samson

**2006** Site internet *Lacritique.org* - 05 avril, «Les faux-semblants de l'héritage formaliste» par Daphné Lesergent



## REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGEMENTS

L'artiste souhaite remercier de tout son coeur Olivier Meessen et Jan De Clercq pour leur confiance et leur engagement. Ainsi que Garance Chabert et toute l'équipe de la Villa du Parc, Magali Nachtergaele, Lionel Dolique, Chi Wai Ng, Héléne Meisel, Marc Lenot, Carine Soyer, Joseph Tang, Cécile Hartmann, Daphné Lesergent, Pier-Francesco Lerose, Guillaume Millet et Éric Baudart.

The artist would like to thank Olivier Meessen and Jan De Clercq for their confidence and their commitment and also Garance Chabert and the whole team of Villa du Parc, Magali Nachtergaele, Lionel Dolique, Chi Wai Ng, Héléne Meisel, Marc Lenot, Carine Soyer, Joseph Tang, Cécile Hartmann, Daphné Lesergent, Pier-Francesco Lerose, Guillaume Millet and Éric Baudart.

Cet ouvrage a été publié par Meessen De Clercq avec le soutien de la Villa du Parc, centre d'art contemporain d'Annemasse et le Centre National des Arts Plastiques (aide à l'édition) à l'occasion du projet de Thu Van Tran à Art Basel 2013 et de son exposition personnelle à la Villa du Parc à Annemasse. Il a été tiré 500 copies de cette publication.

This book has been published by Meessen De Clercq with the support of Villa du Parc in Annemasse and the Centre National des Arts Plastiques at the occasion of the project by Thu Van Tran for Art Basel 2013 and her solo exhibition at Villa du Parc in Annemasse. It has been printed in an edition of 500 copies.

La Villa du Parc, centre d'art contemporain d'Annemasse, est soutenue par la Direction Générale des Affaires Culturelles de Rhône-Alpes (Ministère de la Culture et de la Communication), la Région Rhône-Alpes, le Département de Haute-Savoie et la Ville d'Annemasse.

La Villa du Parc est membre des réseaux d.c.a et Genève Art Contemporain.

### **I villa I du I parc I centre d'art contemporain**

12, rue de Genève, 74100 Annemasse, France


tel.+33 450 388 461 • [www.villaduparc.org](http://www.villaduparc.org) • [communication@villaduparc.org](mailto:communication@villaduparc.org)

Conception graphique : NG

Graphic design : NG

Tous droits réservés / All rights reserved

ISBN 978-2-930528-10-6

Avec le soutien du  Centre national des arts plastiques (aide à l'édition)

MSSNDCLRCQ

Meessen De Clercq

Abdijstraat 2a Rue de l'Abbaye, B-1000 Brussels, Belgium

tel + 32 2 644 34 54, [www.meessendeclercq.com](http://www.meessendeclercq.com), [info@meessendeclercq.be](mailto:info@meessendeclercq.be)