

Annie Poulet

10279083 M2 MDAC

Abstract

Le mouvement Fluxus des années 1960 en Allemagne continue d'inspirer de nombreux artistes. Peut-t-il avoir eu une influence sur certaines actions de Tran Luong artiste vietnamien né à Hanoi et peut-on parler d'artiste Fluxus à son sujet?

Pour ce point qui nous préoccupe ici, plusieurs performances de l'artiste seront interrogées: deux œuvres collaboratives *Steam Rice Man* et *On the Banks of the Red River*, réalisées dans les environs de Hanoi, une performance *LậpLoè* que Tran Luong a répétée dans plusieurs villes du Vietnam et dans des pays voisins entre 2007 et 2012 ainsi que l'installation en triptyque cinématographique présentée au Guggenheim à New York en 2008.

Quels indices permettent de rapprocher les actions de Tran Luong des préoccupations d'artistes Fluxus de sensibilités différentes, tel Joseph Beuys et Wolf Vostell? Enfin, depuis 2013, Tran Luong effectue un geste banal dans la durée intitulée *Cọc Cọc*, nous verrons comment cette performance le rapprocherait de Vostell, d'une proposition de Robert Filliou et du bruitisme.

Tran Luong, un artiste Fluxus ?

Né à Hanoi en 1960, Tran Luong a connu la guerre, les bombardements américains au cours de la guerre du Vietnam (appelée guerre américaine au Vietnam). Il est aujourd'hui à la fois un artiste reconnu et curateur de plusieurs expositions.

Tran Luong est diplômé de l'Université des Beaux-Arts de Hanoi en 1983. Son thème de prédilection est alors l'élément aquatique et sa peinture, semi-abstraite. Sa formation dans cette université traditionnelle très conservatrice lui semble insuffisante. Ce qui est demandé n'est pas en adéquation avec ses propres idées sur l'art car, dit-il lors d'un entretien¹ : tout était dirigé, contrôlé et devait être romantique ou de la propagande pour le Parti. Avec d'autres peintres il crée en 1983 *the gang of five*. Le groupe se réunit régulièrement dans un café pour boire du vin et parler d'art et de ce qui arrive au Vietnam. En 1986 le gouvernement met en place une politique de réformes, c'est le *Renouveau* ou *Đổi mới* et dans les années 90 le Vietnam s'ouvre vers l'extérieur. Le groupe commence à avoir un premier public local. De 1992 à 1995 il est à la mode de venir voir un pays post-communiste et le marché s'amplifie mais il apparaît rapidement que, pour faire carrière, il est nécessaire de faire de l'art pour les touristes. Sans argent Tran Luong commence par effectuer des performances et des happenings, ceci sans vidéo au début. La performance fait partie de ces stratégies non conventionnelles, en marge de la vie publique urbaine. Elle libère l'art de ses limites d'infrastructure, et, insaisissable, elle permet de nouvelles libertés sur des thèmes critiques, elle est un moyen de résister à la censure gouvernementale, au contrôle et à la répression omniprésente.

En 1998 Tran Luong co-fonde Nha San Studio, une maison en bois sur pilotis, aussi connu sous le nom de Nha San Duc. Cet endroit est le premier espace d'art alternatif indépendant à Hanoi, le premier espace d'art expérimental géré par des artistes au Vietnam du Nord à but non lucratif. Nha San Studio est l'habitation du père de l'artiste Nguyen Phuong Linh. De nombreuses expositions y sont interdites par le gouvernement, aussi, pour contourner la censure, les expositions sont renommées « réunions familiales » et organisées tous les mois dans les habitations des uns et des autres. En 2000, Tran Luong co-fonde le centre d'art contemporain à Hanoi *National Hanoi Contemporary Art Centre* et en est le directeur jusqu'en 2003. Sa démission en 2003 est un acte de protestation contre la corruption du gouvernement dans l'administration et le financement des arts alloué par l'US *Ford Foundation*, elle indique sa constance dans une forte volonté d'éthique. En 2010 le centre Nha San est fermé par la police culturelle après une performance durant laquelle une artiste s'est trouvée nue. Le centre a été fermé mais le groupe existe toujours sous le nom de Nha San Collective et les expositions ont lieu dans un espace dit « studio ouvert » : un artiste travaille pendant plusieurs semaines, le studio ouvre un jour, c'est le moment où le public vietnamien peut échanger avec l'artiste.

¹ Tran Luong on Lap Lòe and Welts, www.guggenheim.org/.../tran-luong-on-lap-loe

Au Vietnam, les espaces alternatifs, lieux de création et d'exposition artistique peuvent être des maisons sur pilotis, des ateliers d'artisanat dans une « rue dont le rez-de-chaussée « appartient » à la rue comme la rue « appartient » à la maison² ». Les espaces alternatifs acceptent différents médias comme des installations performances ou vidéo, qui n'auraient pas pu trouver place dans des lieux institutionnels. Ces espaces ouverts et indépendants n'ont besoin d'aucun sponsor. Ils permettent d'être proche du public et de réunir des spectateurs de tous les horizons. Dans ce cas, et indépendamment de l'action du gouvernement « ce sont les échanges entre les hommes qui assurent à la société son degré de civilisation³ ». Les murs de la ville ou des villages, les espaces ouverts, internet sont également des espaces où peuvent émerger des expériences critiques sur ce qui nous engage les uns aux autres.



Tran Luong avec des artistes au Nhasan Studio à Hanoi en 2005⁴



Une vue de l'espace au Nhasan Studio⁵

² Soulier Nicolas, « Retour en ville : la fertilisation de l'espace public, une rue de Lao Cai : Vietnam » in *L'habitation urbaine et son habitation dans le temps*, internet, avril 2013.

³ Paquot Thierry, *L'espace public*, Edition La découverte, Paris, 2009, 2015. p 21

⁴ Tran Luong on the Gang of Five and Nhasan Studio www.guggenheim.org
5 mai 2014

⁵ <http://elniski.blogspot.fr/2012/06/jim-elniski-bio.html>, site consulté le 28-12-2015.

Toute l'œuvre de Tran Luong est traversée par un désir de dépasser les frontières d'une vision traditionnelle de l'activité artistique et culturelle. En se déplaçant vers des lieux à la marge comme les mines de Mao Khe ou les quartiers pauvres de Hanoi, en provoquant des discussions dans différents pays, Tran Luong, amorce une pratique artistique radicalement différente de ce qui existait auparavant au Vietnam. Il s'agit, comme le voulait Georges Maciunas, de se détourner des notions de grand Art, du professionnalisme en art. Que ce soit par des happenings, évènements, performances ou simple action, il s'agit d'un retour au social, d'une liberté qui porte la vie en avant.

I Des buts sociaux, non esthétiques

Pour le projet *Steam Rice Man*, 2001, à la compagnie de charbon de Mao Khe⁶, Tran Luong va élaborer tout un questionnement sur les archétypes élémentaires, un art de perception qui sollicite tous les sens, le regard, mais surtout le toucher, l'ouïe, l'impression de chaleur ainsi que toutes sortes de sensations. Une dizaine d'artistes ont été invités à collaborer pour animer des ateliers et produire performances et happening. La permission pour ce projet a été donnée à contre cœur par le Ministère de l'information culturelle. Les artistes ont été reçus avec un grand enthousiasme par les mineurs, contredisant les dires du Ministère, selon lequel le groupe ne serait pas accepté.



Tran Luong, *Steam Rice Man*, 2001.⁷

Du riz est collé grâce à du sucre liquide versé sur le corps de l'artiste. Dans une autre performance, la couche de riz est agglutinée sur le corps enduit préalablement de poussière noire. Avec le charbon, le riz et le sucre, Tran Luong peut interroger les archétypes élémentaires : le solide et le liquide, le chaud et le froid, l'organique et le minéral. Le morceau de charbon minéral noir solide et froid fournit de la chaleur, de l'énergie. Le sucre issu d'une matière organique, la canne à sucre, passe de l'état solide cristallisé à l'état liquide sous l'effet de la chaleur et le grain de riz matière organique dure, devient mou et collant quand il est cuit à la vapeur. Tout est dans un mouvement, dans un processus de fluidité.

⁶ Mao Khe dans la province de Quang Ninh au Nord-Vietnam, une gigantesque mine de houille, où plusieurs accidents se sont produits

⁷ https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=xwRY6W8o6Qw Ajoutée le 16 déc. 2014. Grâce au document vidéo réalisé par Tran, lors de *Steam Rice Man* une exposition sommaire a pu être présentée au centre d'art de Hanoi en 2002 puis en 2009 à la Biennale de La Havane. Au 10^{ème} anniversaire de ce projet, c'est-à-dire en 2011, le groupe s'est réuni à nouveau au Factory Bar à Hanoi.



Tran Luong, *Steam Rice Man*, performance view, 2001,

Mao Khe coal company, Quang Ninh province, Vietnam.

La performance rend hommage au temps nécessaire pour fabriquer un morceau de charbon, 1000 ans pour faire une « graine » de charbon, par rapport au temps pour faire une boule de riz. Et quelle quantité de riz sera mangée pour extraire un morceau de charbon? Le riz nourrit, il est pourvoyeur d'énergie. Grain de riz et graine de charbon sont mis en parallèle avec le temps et l'énergie. Il s'agit de montrer le processus alchimique à l'œuvre quelque part afin de rétablir correctement « le lien entre l'homme et le cosmos.⁹ »



Tran Luong, *Steam Rice Man*, performance view, 2001,

Mao Khe coal company, Quang Ninh province, Vietnam.

Les grains de riz agglutinés font office d'isolant, comme le feutre chez Joseph Beuys. Tran Luong, veut-t-il signifier que l'homme a des capacités, des facultés étouffées par la société? Que son pouvoir créateur est menacé? S'il n'est plus capable de créer, l'homme perd toute son énergie. L'homme doit déchirer cette toile isolante afin de retrouver sa liberté fondamentale de créativité.

L'artiste dispose sur le sol noir des bols de riz régulièrement espacés comme s'il repiquait des plants de riz en une sorte de rituel religieux. Au sol des carrés¹¹ noirs sont formés à partir de poussière de charbon. S'agit-il de mettre en évidence toutes les forces qui détruisent la nature et la vie afin de se retrouver en harmonie avec ce qui nous entoure?

⁸ 2014 Prince Claus Laureate Tran Luong - YouTube https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=xwRY6W8o6Qw
Ajoutée le 16 déc. 2014 Ajouté par PrinceClausFund

⁹ Beuys Joseph Harlan Volker, *Qu'est-ce que l'art ?* L'Arche, 1992, p 33.

¹⁰ Ibid

¹¹ Pour Beuys, le carré et tous les éléments de la famille du carré symbolisent l'intellect masculin, la forme est associée au froid, à la rigueur intellectuelle. Beuys identifie le chaos à la chaleur, la forme d'énergie la plus importante est la chaleur humaine au sens d'amour. D'un point de vue social, la force de l'amour permettrait de vivre ensemble en harmonie.

Par des associations d'idées Tran Luong réveille des facultés qui sommeillent en nous afin de lier le rationnel et l'irrationnel. L'œuvre d'art ne se contente pas d'exprimer une sensibilité individuelle, elle est ici l'instrument de la transformation sociale. L'artiste devient un médium et l'homme est la matière première qu'il s'agit de modeler. Il ne s'agit pas de percevoir de manière visuelle mais à travers une intuition, une ouverture. Cet art d'association dans une recherche d'un processus créateur permet-t-il de définir Tran Luong en artiste chaman ?



12

Tran Luong réussit à ce qu'un public amnésique jusque-là, se confronte au souvenir du passé colonial français et des exploitations de charbon¹³, ainsi que des guerres passées et de leurs vestiges comme nous allons le voir dans une autre œuvre collaborative *on the Banks of the Red River* en 2001. Dans la partie la plus pauvre de Hanoi, le groupe d'artiste crée des spectacles et des installations pour les habitants et au sujet des habitants. Des véhicules et des machines abandonnés sont enveloppés dans des écheveaux de cordes de nylon et Tran Luong installe des moustiquaires pour les enfants du quartier.

Ces moustiquaires font office de cabane-refuges dans lesquels les enfants peuvent jouer et créer car ce qui est important de communiquer aux enfants est « l'utilisation créative des loisirs ¹⁴ ». Ces moustiquaires créent un fort contraste avec les vieux objets empaquetés comme des vers à soie, élevage emblématique du Vietnam.



15

Tran Luong, *On the Banks of the Red River*, performance view.

All images courtesy of the artist.

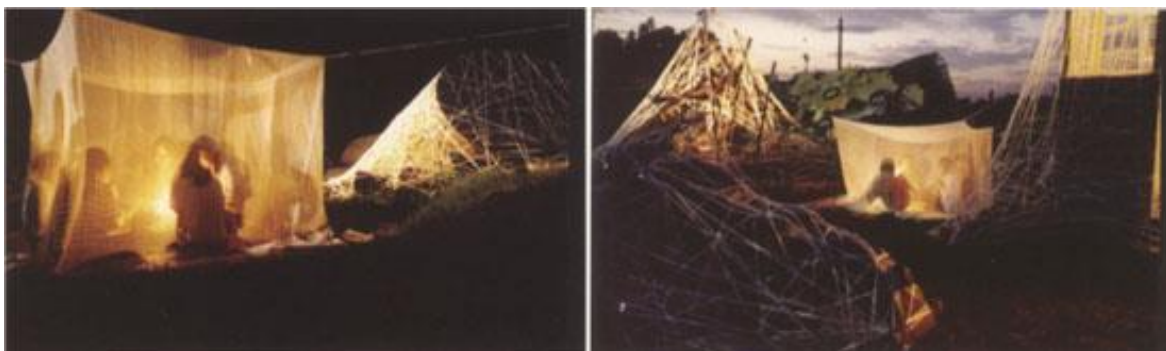
¹² Ibid

¹³ Viollis Andrée, *SOS Indochine*, 1931. (Andrée Viollis est alors journaliste et accompagne les ingénieurs des Charbonnages du Tonkin)

¹⁴ Lussac Olivier, *Fluxus et propagande politique: des buts sociaux, non esthétiques*, Cairn.info, p 7, *Actuel Marx* 2/2002 (n° 32) , p. 169-183
URL : www.cairn.info/revue-actuel-marx-2002-2-page-169.htm.

DOI : 10.3917/amx.032.0169.

¹⁵ Fyfe Joe, *Tran Luong by Joe Fyfe*, Bomb-Artists in Conversation, Artists on Artists, All images courtesy of the artist.



16

A la tombée du jour, ces moustiquaires s'éclairent, apparaissant comme des lucioles dans la nuit, et on ne peut s'empêcher de penser à Pasolini et la disparition des lucioles. Pasolini qui a vu la conscience de son peuple remodelée et déformée par le pouvoir de la consommation, « jusqu'à une irréversible dégradation ; ce qui n'était pas arrivé pendant le fascisme fasciste, période au cours de laquelle le comportement était totalement dissocié de la conscience.¹⁷ »

Les lucioles sont là, dans les quartiers pauvres de Hanoi, réapparues parmi les véhicules empaquetés. Le groupe d'artistes s'en préoccupent, les protègent et apportent l'art à ceux qui n'iront pas dans des galeries faites pour les touristes. Le public vietnamien se déplacera hors des galeries habituelles pour voir ses installations étranges dans des quartiers abandonnés.

II la barbarie au cœur de la chair



18

Tan Luong, *Welts* (ou zébrures).

Ce qui se joue ici dans *LâpLoè*, est d'une toute autre nature, le corps est mis à l'épreuve. Il s'agit de raviver des souvenirs enfouis, la mémoire d'un geste, ce geste que les élèves pratiquaient pour s'entraîner à la violence. Est mis en cause également, une éducation qui contrôle et d'un système d'endoctrinement qui annihile toute liberté, toute créativité.

La performance *LâpLoè* commencée en 2007 s'est poursuivie jusqu'en 2012. Pour cette performance, l'artiste a demandé à une personne du public de le battre avec un foulard rouge. Au Vietnam, ce foulard triangulaire rouge, symbole du parti communiste, est porté par les élèves des écoles primaire et secondaire. Ce foulard représente les luttes pour le nationalisme vietnamien et constitue donc un élément d'une importance historique et politique. Tran Luong s'est souvenu l'avoir porté dans son enfance, il dit que voir son fils revenir de l'école avec ce foulard rouge

¹⁶ Ibid

¹⁷ Curnier Jean-Paul, *La disparition des lucioles*, lignes 3/2005(n°18), Pier-Paolo Pasolini. p. 63-80.

¹⁸ Dans cet extrait, la curatrice June Yap présente le travail de Tran Luong *Welts and video Lap Loè*. https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=theWO-uSdUU

autour du cou l'a réellement fait souffrir¹⁹. Cette performance est la reconstitution d'un combat ludique comme le kung-fu que l'artiste a pu pratiquer avec ses camarades de classe. Elle rappelle un jeu au cours duquel chaque participant tord le foulard de soie pour former un fouet menaçant l'adversaire.



Tran Luong, Lap Lòe²⁰

Après la première représentation en 798 Art Zone, une ancienne usine d'armes à Pékin (Art Festival Vie dadao, 2007), Tran Luong a réalisé cette performance dans plusieurs endroits au Vietnam, à Hanoi et à Ho Chi Minh Ville et l'a ensuite réitérée dans d'autres pays voisins du Vietnam, dans plusieurs villes chinoises, à Séoul en Corée du Sud, à Surakarta en Indonésie, à Singapour, et en Norvège. Les réactions de l'auditoire ont différé considérablement d'un endroit à l'autre. L'artiste s'est mué en ethnographe enquêtant dans plusieurs pays recueillant traces et indices. Intervenant dans des espaces ouverts, il provoque des discussions tout en nouant des liens forts avec le public. Pour l'artiste, on a le choix, continuer la violence dans ce monde ou apporter un monde de paix pour le futur.

Le foulard a été transformé en une corde qui enserre. Il a servi à soigner des plaies, à transporter des objets, de la nourriture. Le foulard est un objet ambigu et selon les lieux il prend de multiples significations. Ce foulard rouge est encore porté par les enfants dans plusieurs pays. Ce « foulard autour du cou » avait pour objectif de construire une jeunesse prometteuse, il signifiait prendre le contrôle sur l'éducation des jeunes afin qu'ils se préservent de la culture occidentale jugée décadente. Les enfants et les jeunes passaient par divers canaux d'endoctrinement. Créé sur le modèle soviétique, il s'agissait de façonner des émotions patriotiques et de développer un sentiment d'appartenance à l'idéologie collective. Par sa valeur symbolique, ce morceau d'étoffe rouge est devenu un objet de critiques et de controverses. Il provoque un trouble, des sentiments mêlés et ambigus.

¹⁹ C'est la vue de son fils revenant de l'école avec ce foulard, qui lui a donné l'idée de cette performance.

²⁰ Tran Luong on Lap Lòe and Welts, www.guggenheim.org/.../tran-luong-on-lap-loe. 18 juin 2013. publié le 5 mai 2014 | 331 Views.

“Tran Luong discusses his training as a painter at the École des Beaux-Arts Hanoi and his involvement in the Gang of Five, a group of artists disenchanted with Vietnam's culturally repressive environment. He then describes the growth of the country's art market in the 1990s and his concurrent interest in performance and video as media less vulnerable to censorship. Finally, he describes his experience of travel, his decision to become a curator, and the founding of Nhasan Studio in 1998.”



21



22

Ce morceau de tissu porté par les élèves dans différents pays a amené Tran Luong à s'intéresser aux photos de classe apparemment banales. L'artiste explique avoir porté un autre regard sur ces photos, mettant en parallèle les photos de classe de son fils et les siennes. Chacun peut y retrouver une trace de son enfance, elles constituent un lieu de mémoire et rassemblent tous les individus nés la même année dans une égalité de position. Ces photos, dans lesquelles les élèves portent le même uniforme, manifestent le caractère patriotique et la force du corps social. Les « personnes présentes sur la photo font corps, constituent un ensemble compact et homogène qui les rattache à des valeurs communes ²³ » précise Pierre Pasquini dans *Quel(s) corps dans les photos de classe ?* Ce corps révélé est profondément politique. Il incarne l'égalité devant l'instruction ainsi que l'endoctrinement par ses dirigeants. Le groupe forme un corps collectif dans lequel tout désir d'individualisation est annihilé et dans lequel tout semble parfait.

Des artistes de différents pays se sont confrontés également à cette représentation. Dans *Le dernier souper*²⁴, 2001, l'artiste chinois Zeng Fanzhi dénonce la perversité de ce système. Il revisite La Cène de Léonard de Vinci telle une photo de classe, mais en y introduisant un élément de discord.

²¹ Photo de classe à la rentrée scolaire. Truong signifie école, thuc nghiêm= expérimental, Lê = cérémonie, Khai giang = inauguration. Cérémonie d'inauguration.

²² Tran Luong on Lap Lõe and Welts, www.guggenheim.org/.../tran-luong-on-lap-loe, 18 juin 2013 3:54 | Published on May 5, 2014. Tran Luong dans sa classe, dans les années 70.

²³ Pasquini Pierre, « quel(s) corps dans les photos de classe ? », in Soulagès François (dir), *Le pouvoir et les images, photographies et corps politiques*, Edition Klincksieck, 2011, p 132. [Des artistes de différents pays se sont confrontés également à cette représentation.](#)

²⁴ *Le dernier souper*, peint en 2001, est une version revisitée de *La Cène* de Léonard de Vinci. Dans ce tableau, l'artiste chinois Zeng Fanzhi fait porter le foulard rouge à tous les convives du repas biblique Tous le portent, sauf le Judas des pionniers, à savoir le capitaliste, qui arbore une cravate jaune. Dans un court-métrage, intitulé *The red scarf*, le réalisateur Xiang Ge aborde aussi l'encouragement à la délation, la vérité arrangée de reportages ou l'impunité des petits princes rouges. Le court-métrage en chinois, sous-titres anglais, sur youtube https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=PfC6xSpF72o. Joseph Chun Bancaud (lepetitjournal.com/pékin) Mercredi 9 avril 2014



Zeng Fanzhi, *Le dernier souper*, 2001²⁵.

Dans un court-métrage, intitulé *The red scarf*, le réalisateur Xiang Ge aborde également la perversité du système, l'encouragement à la délation ainsi que l'impunité qui protège certains « petits princes rouges ».

Pendant la performance *LâpLœ*, que l'on peut comparer à du body art, le public regarde sans intervenir l'artiste souffrir sous les assauts du foulard torsadé. Par cette inaction le public semble cautionner l'action des intervenants-bourreaux. La bataille, le combat semble être un plaisir pour l'homme et la performance interroge la psychologie des individus. Tran Luong présente son buste comme celui d'un martyr. Ce corps criblé de flèches rouges, corps-bouclier qui reçoit et protège, rappelle les représentations de figures de la Passion, comme celle de la *Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, dans laquelle le christ est aperçu à l'arrière-plan, au fond d'une pièce vue en perspective, ou le Saint Sébastien de Mantegna. La performance met le corps, la violence, la barbarie au cœur de la chair. Par la souffrance peut advenir un élément spirituellement supérieur, une dimension christique. Pour Beuys, il y a un lien entre souffrance et création. Pendant l'exécution de la performance *Lâp Lœ*, la peau nue de l'artiste devient l'unique cible du public et l'artiste dit ressentir les souffrances des millions d'hommes et de femmes en une expérience sacrificielle et la douleur infligée par des forces extérieures dans notre ère politiquement troublée. Il se met en empathie avec les opprimés, les persécutés ceux qui souffrent. L'artiste ne doit pas avoir reçu de culture judéo-chrétienne, pourtant il semble inscrit en lui les représentations christiques, un rapport au sacré. L'œuvre est chargée de spiritualité.

Charles Fourier²⁶ utopiste rêvait d'un monde plus juste et plus épanouissant pour chacun : il ne suffisait pas de le rêver mais il fallait le transformer en agissant sur la vie sociale sans excès de violence. Pour Fourier, « l'inventeur d'une société ludique, sans jugement, sans compétition et sans comparaison ²⁷», l'éducation ne peut pas chercher à faire rentrer tous les enfants dans un même moule, ce que dénonce Tran Luong dans *Lâploé*. Cette vision se rapproche de celle de Charles Fourier « sa participation à Fluxus comme art ludique et interactif transformateur²⁸», mais aussi de « Proudhon qui affirmait dans les années 1850 la nécessité urgente d'une éducation perpétuelle pour tous hors de tout propos professionnel. ²⁹».

²⁵ Ibid

²⁶ Charles Fourier, philosophe, penseur et poète du 18^{ème} siècle. Charles Fourier promeut plusieurs idées innovantes. Il apparaît comme un précurseur et du socialisme et du féminisme français. Les progrès sociaux, s'opèrent en raison des progrès des femmes vers la liberté et les décadences d'ordre social en raison du décroissement de la liberté des femmes. (Théorie des Quatre mouvements). Il valorise les passions, celles liées aux cinq sens ainsi que les passions affectives.

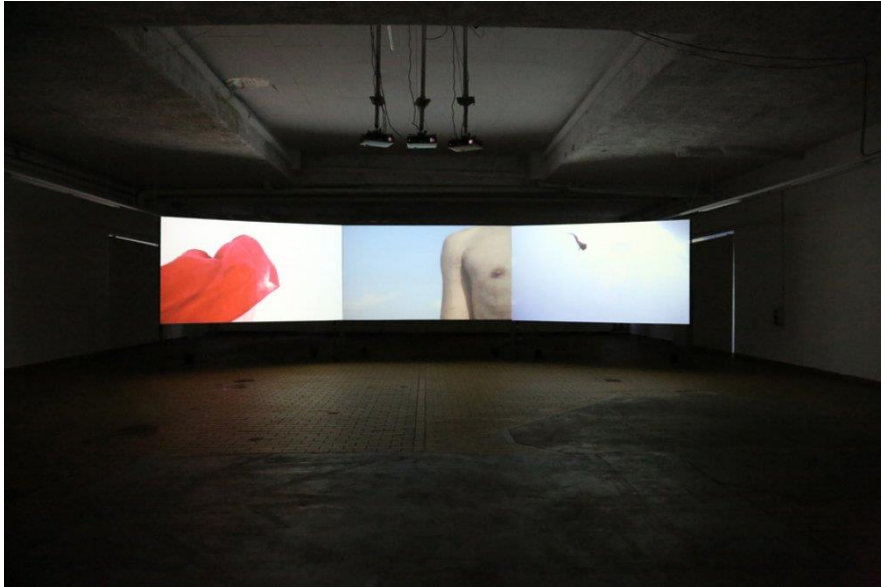
²⁷ *Fiat Fluxus, La nébuleuse Fluxus*, 1962-1978, Exposition au Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole, Silvana Editoriale, p 134.

²⁸ Giroud Michel, *Wolf Vostell-L'épopée transmédia d'un utopien*, texte du catalogue de l'exposition de 2008 au Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes.

²⁹ Giroud Michel, *Wolf Vostell-L'épopée transmédia d'un utopien*, texte du catalogue de l'exposition de 2008 au Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes.

III Tran Luong et Wolf Vostell

Du travail de Vostell, il semble que Tran Luong ait saisi la capacité d'engagement et de réaction à un événement. De la performance, Luong est passé aux technologies plus récentes, à un art du mixage, à une collision des images et des sons. La performance *LậpLoè* est présentée dans des espaces muséaux sous la forme de triptyque cinématographique. Le travail prend alors une forme conceptuelle et théâtrale. Le son provient de trois haut-parleurs.



LậpLoè, Tran Luong, District Berlin Contemporary cultural practices and research, 2013.

Cette installation *LậpLoè / Welts*, a aussi été présentée en 2008 au Solomon R. Guggenheim Museum.³¹

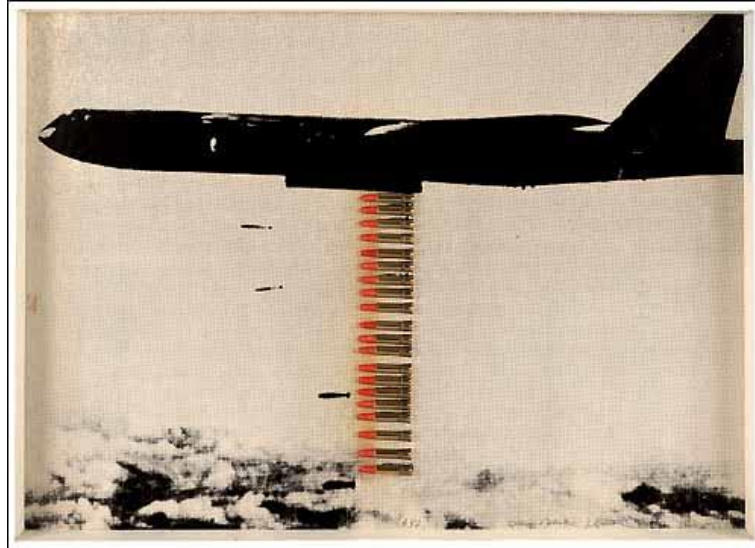
A gauche, le foulard rouge agité par des forces invisibles claque dans le vent comme les drapeaux des pionniers communistes lors d'occasions officielles. Au centre la vidéo montre les attaques rythmées et sonores du tissu sur le corps de l'artiste. Le corps tourne sans fin, comme pour exposer sa surface aux coups. Le corps torturé est anonyme et représenté par le buste seul. Il matérialise et incarne l'image d'un corps social en conflit avec lui-même. Dans l'image de droite le foulard rouge a remplacé les bombes, il chute tel un projectile largué d'un avion en vol, il tombe dans un tempo de plus en plus rapide sous le son d'une sirène. Ce signal avertissait la population contre les bombes pendant la guerre.

Dans cette installation, les trois sons se superposent. L'élément sonore a une importance décisive comme il l'était dans certaines installations de Wolf Vostell, qui criaient et gémissaient. Vostel³² membre fondateur du mouvement Fluxus, en appelait au devoir de conscience par rapport aux destructions. Dans un collage sur photographie réalisé en 1962, un B 52 lâche des tubes de rouge à lèvres roses à la place des bombes. Dans la partie droite du triptyque de Tran Luong, le foulard rouge a remplacé les bombes lâchées du bombardier, et le l'image des projectiles est remplacée par le son.

³⁰ *LậpLoè*, Tran Luong 04 Jul 2013 - 10 Aug 2013 District Berlin Contemporary cultural practices and research at the intersection of art and other fields of knowledge.
http://www.district-berlin.com/cache_img/w1000_db238716f19821d388582928547c0b7a37.jpeg

³¹ Trang Luong, *LậpLoè / Welts*, 2008, Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York. Three channel video installation, Guggenheim UBS Map Global Art Initiative | Courtesy Artist. Le son provient de haut-parleurs

³² Vostell a connu la Seconde Guerre mondiale, la guerre froide, la société de consommation, la guerre du Vietnam, la chute du mur de Berlin l'Espagne franquiste.



Wolf Vostell, *B 52*, 1962.

Tubes de rouge à lèvres collés sur photographie, 100 x 120 x 12,5 cm, Courtesy Carré d'art de Nîmes.

C'est le contraste de l'objet choisi, ici le foulard rouge, et du son, les sifflements des bombes, que se situe sa plus grande force de provocation. C'est une expérience du chaos compris ici comme satire, chaos dans lequel tous les repères sont bousculés. Tran Luong interroge l'époque actuelle et s'affiche comme dénonciateur des horreurs du siècle, des massacres des peuples.

Pour la présentation au Guggenheim Museum, Tran Luong a écrit quelques vers dans lesquels le mot *đom đóm* apparaît qui signifie lucioles. Les lucioles éclairaient la nuit des quartiers pauvres de Hanoi sous forme de moustiquaires qui accueillait des enfants. Pour cette présentation à New York, Tran Luong semble rendre de nouveau hommage à Pasolini par les quelques vers ci-dessous dans lequel le mot *đom đóm* apparaît qui signifie luciole.

/LậpLoè/
 Là những số phận bất trắc.
 Những lần chớp trước cơn mưa giông.
 Là đàn đom đóm, là trận chiến nhìn từ xa...
 Hay sự cố gắng của tàn tro trước khi tắt lịm.³³

The uncertain fates. The lightnings before the storm.
 The fireflies or the wars that were seen from the long distance...
 Suddenly flared up, as the efforts of the ashes before wenting out.
 And the efforts of the ashes before wenting out.

IV Un anti-héros

Si des indices permettent de rapprocher les actions de Tran Luong des préoccupations de Beuys³⁴ et de Vostell, il apparaît des différences notables de comportement entre Joseph Beuys et Tran Luong. Le Vietnam s'est ouvert dans les années 80-90 et il est fort probable que Tran Luong ait étudié les œuvre d'artistes appartenant au mouvement Fluxus.

³³ (*đom đóm* signifie luciole.) D'un éclair intermittent (vacillant). Les destins incertains/ Les éclairs avant la tempête/ Les lucioles, les guerres qui ont été vus de loin/ Ou l'effort des braises avant qu'elles s'éteignent.

³⁴ Joseph Beuys (1921-1986) continue à inspirer de nombreux artistes.

Pour autant si quelques liens ou affinités ont pu être mises en évidence, la figure iconique et romantique de Beuys n'adhère pas à celle de Tran Luong qui oscillerait plutôt entre burlesque et spiritualité. Beuys se présente comme marginal et rebelle, libre et indépendant. Sa biographie le consacre en héros. De sa vie, il a fait un mythe en pratiquant une véritable mise en scène³⁵. Par son habillage personnalisé lors des happenings, Beuys affiche clairement un positionnement individuel qui le distancie du groupe et le présente, le statue « en véritable icône moderne détachée de toutes contingences ³⁶» Dans la tradition des chamans, le costume est un élément nécessaire au rituel, il confirme le rôle de guide spirituel de la personne qui le porte. L'artiste se met au contraire en retrait, à distance de son image : il expose sa biographie sérieusement mais simplement, sans esprit de sérieux, sans pathos et n'ayant nul besoin de recourir au mythe. Il s'habille comme tout le monde sans signe distinctif et pourrait se fondre dans le public. Le triptyque cinématographique présente un buste anonyme, impersonnel.



Tran Luong, *Lap Lõe and Welts*³⁷



Tran Luong, *Lap Lõe and Welts*³⁸

Il se joue de son image, dans quelques improvisations, il se laisse faire comme un enfant par le public, effectuant des mimiques drolatiques. Il serait alors la figure de l'anti-héros.

³⁵ ses expériences traumatiques dont le crash d'avion en Crimée lors duquel il aurait été soigné en étant mis en contact avec le feutre, le miel et la graisse, sont façonnées comme mythe. Le costume de Beuys est chargé de symboles : le sac en bandoulière, les bottes, le chapeau sont une allégorie romantique de la lutte révolutionnaire et fonctionnent comme des outils de communication. Beuys s'est identifié un moment à la figure du Christ même si il a pu s'en distancier par la suite.

³⁶ Vissault Maïté, *Der Beuys Komplex, l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Les presses du réel, 2010, p 370.

³⁷ Tran Luong on Lap Lõe and Welts, www.guggenheim.org/.../tran-luong-on-lap-loe,

³⁸ Tran Luong on Lap Lõe and Welts, www.guggenheim.org/.../tran-luong-on-lap-loe,



Tran Luong, *Steam Rice Man*, performance view, 2001,

Mao Khe coal company, Quang Ninh province, Vietnam. All images courtesy of the artist³⁹.

Dans *Steam Rice Man*, il prend une allure animale étrange, un peu clownesque. Son attitude maladroite et l'inclinaison de son corps rappellent le personnage vu de dos dans le cinéma muet de Charlie Chaplin ; ce qui le place bien aux côtés d'artistes Fluxus pratiquant un humour gags provenant, ainsi que l'avait déclaré Georges Maciunas, en partie du vaudeville, de Charlie Chaplin et du surréalisme.

Il est vrai que Tran Luong et Beuys ne partagent pas la même histoire. Beuys était dans le traumatisme de l'après-guerre, traumatisme de toute une génération enfermée dans la culpabilité collective et dans quelque chose de l'ordre du refoulé. C'est dans un tel contexte de refoulé et de perte de mémoire collective due au poids du passé qu'il s'est fabriqué toute une mythologie personnelle. L'œuvre de Tran Luong procède d'une tout autre volonté et n'a nul besoin de la figure de héros, tout au contraire, il se met à distance des figures de combattants héroïques toujours en représentation au Vietnam.

³⁹ Fyfe Joe, *Tran Luong by Joe Fyfe*, Bomb-Artists in Conversation, Artists on Artists. Joe Fyfe est un artiste vivant à Brooklyn. Bomb est un magazine d'art et de culture pour les artistes, écrivains, architectes et musiciens. BOMB Magazine a publié des conversations entre des artistes de toutes les disciplines depuis 1981. Les fondateurs de BOMB, artistes et écrivains à New York, ont créé BOMB quand ils se sont aperçus des différences entre la façon dont les artistes parlaient de leur travaux entre eux et celle faite par les critiques.

V Tran Luong, iconoclaste ?

Cọc Cạch

Depuis 2013, Tran Luong effectue *Cọc Cạch* une performance dans divers endroits, au Vietnam, en Chine mais aussi à Paris près de la tour Eiffel, sur la place de la pyramide du Louvre.

Il se met en tenue d'ouvrier, dans des villes de différents pays et commence à frapper une enclume posée au sol avec un marteau sous les yeux des passants plus ou moins intrigués. Des artistes comparses déambulent aussi, marteau dans la main ou à l'épaule dans des lieux publics. Ici *le théâtre est dans la rue* pour reprendre le titre de la première action parisienne de Vostell en 1958.



Tran Luong, *Cọc Cạch*, Duration performance at the various specific sites from 2013.⁴⁰

⁴⁰ Images provenant du Power Point (*a summary of my on going works*) que m'a envoyé Tran Luong le 21 décembre 2015.



Tran Luong, *Cọc Cạch*, Duration performance at the various specific sites from 2013.⁴¹

La performance est accompagnée d'un texte évoquant des bruits produits par des objets métalliques ou autres.

Roues de charrette sur la route = Cọc Cạch, objets en métal = coong et keng, cùm = chaînes, côc = cloche en bois; 2 épées = choang, Son de grande cloche = boong, un objet tombé = bich, fusil = bùm, la gifle = b'ò'p ...

Ce texte fait référence au *bruitisme* apparu au début du 20^e siècle, dans le cadre du mouvement futuriste italien. En 1913, le peintre et compositeur Luigi Russolo publie le manifeste *L'Arte dei Rumori*, qui pose les bases conceptuelles du *bruitisme*. Pour Russolo, la Révolution industrielle a accru la capacité de l'homme à apprécier des sons complexes. Le manifeste futuriste dit l'amusement que nous devrions éprouver « à orchestrer idéalement les portes des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains.⁴² »

Le marteau et l'enclume sont utilisés pour frapper et presser le métal. L'enclume et le marteau sont deux instruments utilisés par le forgeron, la pièce à forger étant frappée avec un marteau sur l'enclume. Frapper l'enclume avec un marteau fait référence aux travailleurs, au socialisme, aux droits des travailleurs, à la faucille et au marteau. Le marteau est celui du prolétariat ouvrier. Vient également à l'esprit l'expression : « être entre l'enclume et le marteau » le marteau a pour destin de frapper l'enclume qui ne peut échapper aux coups. Etre placé entre le marteau et l'enclume, entre deux partis en conflit avec des intérêts contraires, entre deux choses qui s'affrontent ou vont s'affronter, sans pouvoir se dérober n'est pas une situation enviable.

Tran Luong a répété ce geste sur un pont, dans des usines de métallurgie, avec différents métaux comme le cuivre, avec des feuilles d'or également. L'action ou le geste : « frapper l'enclume avec un marteau », s'apparente au jeu proposé par Robert Filliou, ou action modeste. « Je propose de choisir un mot dans le dictionnaire et de filmer l'action...⁴³ » (Filliou considérait que le langage et les mots constituent le matériau premier de l'artiste). Ce geste qui serait « moins proche du latin *gesta* (l'exploit) que de l'anglais *jest*, la plaisanterie⁴⁴ », est un geste banal.

Il signifie aussi la dissolution de la figure de l'artiste professionnel. Filliou s'oppose « à l'idéologie de la spécificité de l'artiste et de la professionnalisation du métier d'artiste.⁴⁵ » Pour Filliou, chaque individu a innocence et imagination mais que presque tout est programmé pour qu'il devienne, via l'école, un être unidimensionnel. Or « le rêve de Filliou

⁴¹ Images provenant du Power Point (*a summary of my on going works*) que m'a envoyé Tran Luong le 21 décembre 2015.

⁴² Russolo Luigi, *L'Arte dei rumori, l'art des bruits, manifeste futuriste 1913*, Editions Allia, Paris, 2003, p 19.

⁴³ *Fiat Fluxus, La nébuleuse Fluxus, 1962-1978*, Exposition au Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole, Silvana Editoriale, p 138.

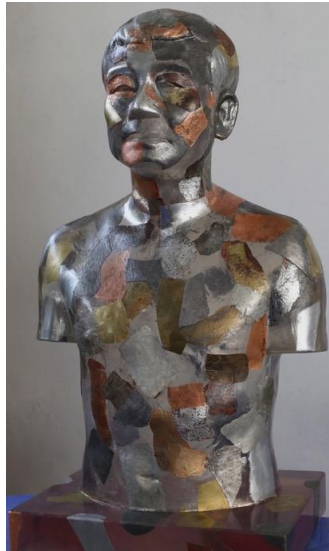
⁴⁴ Mahiou Cécile et Riado Benjamin, *Regards croisés sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou, une œuvre hors-médium*, revue Proteus n°I, le médium, p 17.

⁴⁵ Mahiou Cécile et Riado Benjamin, *Regards croisés sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou, une œuvre hors-médium*, revue Proteus n°I, le médium, p 13.

reprend celui de Fourier (l'attraction passionnée et l'utopie ludique du phalanstère, avec des uniques solitaires mais solidaires)⁴⁶ »

Un artiste sculpteur modèle le buste de Tran Luong en argile, d'une manière classique tel un buste romain. Ce buste est ensuite coulé en verre ou résine transparente. L'artiste dit "Myself also changed and there are moments I was almost disappeared..." Les feuilles d'or, d'argent, de cuivre et autres métaux, frappées pendant les performances sont incrustées sur le buste, formant une couche disparate de couleurs, au hasard des collages. La sculpture apparaît alors fragmentée déformée par une sorte de collage cubiste et un caractère nouveau s'en dégage : un esprit désacralisant et une œuvre baroque, ironique, iconoclaste. On pense ici à Vostell nourri de collage cubiste et du mouvement dada pour lequel aucune forme de création n'en exclut une autre et où tout communique. Ainsi qu'à *l'Autoportrait aux marques de pneu*, 1988, de Vostell dans lequel le dessin du visage est défiguré par les traces d'une voiture qui aurait roulé sur le papier.

Témoin d'une nouvelle conscience planétaire, il secoue comme Vostell mais autrement, ce monde possédé par l'argent et le pouvoir, en s'engageant dans la construction d'une nouvelle éthique. Il dérange questionne entraîne dans des débats contradictoires dans une époque plongée dans la prolifération de spectacles d'où sont exclus les débats critiques.



Tran Luong, *Cọc Cọc*⁴⁷

⁴⁶ *Fiat Fluxus, La nébuleuse Fluxus, 1962-1978*, Exposition au Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole, Silvana Editoriale, p 137.

⁴⁷ Images provenant du Power Point (*a summary of my on going works*) que m'a envoyé Tran Luong le 21 décembre 2015.

Conclusion

On peut se demander comment l'œuvre de Tran Luong a été reçue par les américains⁴⁸. L'artiste tient une place importante sur la scène internationale et les médias au Vietnam soulignent son engagement dans le souci de « nourrir » les jeunes générations. Il a aussi reçu le prix Prince Claus pour le symbolisme de l'installation vidéo.

Activiste et médiateur, à l'écoute du monde, Tran Luong élabore une œuvre en action incitant le public à partager ses réflexions pour un monde plus juste et plus épanouissant pour chacun, tel le rêvait Charles Fourier. C'est aussi le goût du changement que Tran Luong exprime dans ses actions, passant d'une activité à l'autre, refusant comme Robert Filliou, l'hyperspécialisation. Ce qui nous fait « papillonner », ainsi que l'entendait Fourier, nous rend libre.

Toutes les actions de Tran Luong ont pour but de faire penser le spectateur et de stimuler la discussion. Une autre compréhension des relations qui existent entre les hommes ne peut se réaliser que par le pouvoir de la pensée et de la parole. L'artiste devient un catalyseur, quelqu'un capable de proposer des notions nouvelles, essayant de trouver en chaque individu les forces qui lui sont personnelles. Sa démarche peut être rapprochée de la pensée de Rudolf Steiner⁴⁹ qui pose le principe de la liberté comme but suprême de la société. Seule « l'idée de créativité fonde la liberté humaine. », dira Beuys lors d'une conversation avec Eddy Devolder. « Et l'expression par excellence de cette liberté, sa principale détermination, c'est l'art ⁵⁰ ». Il s'agit de provoquer la discussion pour que les spectateurs ou auditeurs concentrent leur attention sur leurs propres forces, pour les mettre en situation de forger leur propre avenir. Il semble qu'allant de ville en ville de pays en pays, Tran Luong cherche à créer un mouvement qui rassemble pour aboutir à l'élaboration de nouvelles structures. C'est le désir d'une société autre avec de nouveaux rapports économiques et de nouvelles relations sociales. Dans les sociétés primitives, selon l'historien d'art Udo Kultermann, le chaman était également artiste. La performance ou le happening apparus dans les années 1960 en République fédérale d'Allemagne, mouvement à caractère subversif à travers des personnalités comme Beuys, Vostell, Nam June Paik, serait alors « la conséquence logique du chamanisme moderne. ⁵¹ » La seule façon de parvenir à de nouvelles libertés passe par une transformation non violente des systèmes, même si ceux-ci sont fondés sur la violence. « Celui qui passe outre se met absolument hors du champ de l'humanité. ⁵² », le recours à la violence « ne fait que renforcer cela même qu'il veut détruire. ⁵³ »

Dans nos sociétés passives d'aujourd'hui, la seule alternative pour combattre toutes ces formes sinistres d'autorités qui méprisent « l'énergie pacifique et libre de l'être humain véritable ⁵⁴ », passerait par une autre éducation via l'art, une culture active et une formation critique. Par ses actions, performances et happenings, Tran Luong s'engage, comme Vostell à l'époque, pour la construction d'une société paisible dans sa diversité.

⁴⁸ En 1979, Beuys « n'était nullement reçu comme le sauveur, le réformateur ou l'initiateur d'un travail de mémoire et de deuil » « Dès ses premiers contacts avec les Etats-Unis, Beuys endossa en effet le rôle du missionnaire, venu à la fois conquérir le nouveau monde et le sauver de sa damnation. » or il apparut que l'assistance le voyait en superstar plus qu'en guide et son message plus comme du cirque qu'en révélation. Vissault Maïté, *Der Beuys Komplex, l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Les presses du réel, 2010, p 464-466.

⁴⁹ L'anthroposophie de Rudolf Steiner pose le principe de la liberté comme but suprême de la société. anthropos et sophia, « la sagesse de l'homme »

⁵⁰ Beuys Joseph, *social sculpture invisible sculpture alternative society free international university, Conversation with Eddy Devolder*, Editions Tandem, p 13.

⁵¹ Stachelhaus Heiner, *Joseph Beuys une biographie*, traduit de l'allemand par Xavier Carrère, Clémence Guibout, Jean-Yves Masson, 1994 Editions Abbeville, Paris pour la traduction française, 1994, p 72.

⁵² Stachelhaus Heiner, *Joseph Beuys une biographie*, traduit de l'allemand par Xavier Carrère, Clémence Guibout, Jean-Yves Masson, 1994 Editions Abbeville, Paris pour la traduction française, 1994, p 114.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Giroud Michel, *Wolf Vostell-L'épopée transmédia d'un utopien*, texte du catalogue de l'exposition de 2008 au Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes.

Soulier Nicolas, « Retour en ville : la fertilisation de l'espace public, une rue de Lao Cai : Vietnam » in *L'habitation urbaine et son habitation dans le temps*, internet, avril 2013.

Paquot Thierry, *L'espace public*, Edition La découverte, Paris, 2009, 2015.

Tran Luong on *Lap Lôi and Welts*, www.guggenheim.org/.../tran-luong-on-lap-loe

Fyfe Joe, *Tran Luong by Joe Fyfe*, Bomb-Artists in Conversation, Artists on Artists.

https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=xwRY6W8o6Qw

Pasquini Pierre, « quel(s) corps dans les photos de classe ? », in Soulagès François (dir), *Le pouvoir et les images, photographies et corps politiques*, Edition Klincksieck, 2011

Fiat Fluxus, La nébuleuse Fluxus, 1962-1978, Exposition au Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole, Silvana Editoriale

Lussac Olivier, *Fluxus et propagande politique: des buts sociaux, non esthétiques*, Cairn.info, p 7, *Actuel Marx* 2/2002 (n° 32), p. 169-183 URL : www.cairn.info/revue-actuel-marx-2002-2-page-169.htm. DOI : 10.3917/amx.032.0169.

Mahiou Cécile et Riado Benjamin, *Regards croisés sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou, une œuvre hors-médium*, revue Proteus n°1, le médium

Beuys Joseph, « dernier espace avec introspecteur ». Propos recueillis par Gara Goldcymer et Max Reithmann, in *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, trad. O. Mannoni et P. Borassa, Paris, L'Arche, 1988

Stachelhaus Heiner, *Joseph Beuys une biographie*, traduit de l'allemand par Xavier Carrère, Clémence Guibout, Jean-Yves Masson, 1994 Editions Abbeville, Paris pour la traduction française, 1994

Beuys Joseph, *social sculpture invisible sculpture alternative society free international university, Conversation with Eddy Devolder*, Editions Tandem

Beuys Joseph Harlan Volker, *Qu'est-ce que l'art ?* L'Arche, 1992

Vissault Maïté, *Der Beuys Komplex, l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Les presses du réel, 2010

Giroud Michel *Wolf Vostell-L'épopée transmédia d'un utopien*, texte du catalogue de l'exposition de 2008 au Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes.

Russolo Luigi, *L'Arte dei rumori, l'art des bruits, manifeste futuriste 1913*, Editions Allia, Paris, 2003

Curnier Jean-Paul, *La disparition des lucioles*, lignes 3/2005(n°18), Pier-Paolo Pasolini.

Viollis Andrée, *SOS Indochine*, 1931, juin 2008, Edition Les bons Caractères.