



## **Arteologie**

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

**15 | 2020**

**Latin American networks: Synchronicities, Contacts and Divergences.**

---

# Traduire l'impénétrable. Entretien avec Julieta Hanono

**Andrea Giunta**

Traducteur : Pedro Miguel Palleo



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/4506>

DOI : [10.4000/artelogie.4506](https://doi.org/10.4000/artelogie.4506)

ISSN : 2115-6395

### **Éditeur**

Association ESCAL

### **Référence électronique**

Andrea Giunta, « Traduire l'impénétrable. Entretien avec Julieta Hanono », *Arteologie* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 17 avril 2020, consulté le 06 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/4506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.4506>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 août 2020.

Association ESCAL

---

# Traduire l'impénétrable. Entretien avec Julieta Hanono

Andrea Giunta

Traduction : Pedro Miguel Palleo

---

- 1 Cette entrevue avec l'artiste **Julieta Hanono** a été réalisée en 2019 à l'occasion de son exposition *Traduire l'impenétrable*, au musée de Cárcova, Buenos Aires. Julieta est née à Rosario, en Argentine, et vit à Paris. Pendant son adolescence, elle a été arrêtée par la dictature militaire argentine et disparue. Elle a étudié l'art et la philosophie en Argentine puis en France. Son film *El pozo (Le Trou)* fait référence à son expérience en prison. Au cours des dernières années, son travail s'est concentré sur le sujet de la traduction.
- 2 Le Musée Cárcova rassemble une collection de chalcographies antiques et classiques dans laquelle Hanono est intervenue avec ses installations. D'une part, elle dessine sur le sol du musée, serpentant entre les sculptures et les socles, un réseau de lignes portant les noms de poètes latino-américains qui se connectent avec des lignes violettes (la couleur du féminisme historique), vertes (représentant la campagne de légalisation de l'avortement en Argentine), ou oranges (qui font référence à la séparation entre l'Église et l'État). Les noms et les lignes tissent une *Cosmologie des poètes* (2018-2020), qui traverse tout l'espace du musée. Dans une autre salle, la vidéo *La richesse des nations* (2016, collection MALBA), une vidéo double écran est présentée. Sur le premier écran est projetée la chute du soleil derrière les chutes d'Iguazu, sur l'autre écran, un fragment de *La richesse des Nations* d'Adam Smith défile en sens inverse (de bas en haut). L'installation propose une réflexion critique sur la pensée de l'économiste et philosophe écossais et sur son analyse de la constitution de la richesse.
- 3 *Traduire l'impénétrable* comprend le travail que l'artiste a réalisé en collaboration avec des membres de la communauté des peuples autochtones Qom, d'El Impenetrable in Chaco, qui vivent à Rouillón, à la périphérie de la ville de Rosario, en Argentine. Ses interlocuteurs dans cette communauté sont Arsenio, qui interprète les figures d'animaux d'argile et Ruperta, qui a déplacé les espèces végétales de Chaco à Rosario. La multitude de petits animaux renvoie à l'idée de diaspora (*Animalitos / La manada*,

2018). Il y a autant de vies que les kilomètres qui séparent Buenos Aires de Resistencia: 935. L'exposition comprend l'herbier que Julieta compose à partir de l'impression directe des espèces végétales que Ruperta fait pousser dans son jardin et lui a donné. Les impressions sur papier végétal translucide se chevauchent créant une texture visuelle délicate (*Le jardin magique de Ruperta*, 2019). Dans une autre pièce est accrochée une série d'impressions en blanc sur blanc (*A cloud hood*, 2013-présent) d'un texte dans lequel Julieta condense son expérience d'être entre deux langues, l'espagnol et le français. Elle ajoute une version en qom que traduit Arsenio. IDans cette œuvre, Julieta synthétise l'expérience diasporique de la communauté Qom et la sienne entre Paris, Buenos Aires et Rosario.

4 *Andrea Giunta est docteur et professeur d'art latino-américain et d'art moderne et contemporain à la Faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Buenos Aires. Chercheur principal CONICET. Conservateur de la Biennale 12, Porto Alegre, Brésil, 2020.*

5 **Andrea Giunta**

6 **Tu t'es formée dans la gravure, tu as fait une œuvre avec des broderies (presque des sutures amoureuses), tu as commencé ensuite avec la photographie et la vidéo et dans les dernières années tu as élargi tes langages à ceux de la poésie et la traduction. Pourrais-tu nous dire pourquoi ces choix se produisent-ils? Pourquoi une telle fluidité et une coexistence des langages? As-tu trouvé un langage définitif ou bien ce qui te définit est justement cette migration constante entre la parole, ses doubles (les traductions) et les mille techniques pour capturer des images?**

7 **Julieta Hanono**

8 il se peut que ces migrations puissent s'appeler aussi *changements de peau*, à la manière des serpents, particulièrement les anacondas du grand Paraná que j'aime tellement, qui changent de peau, et qui sont toujours les mêmes mais différentes, car comme elles, je change de lieu et de langue

9 quitter l'Argentine a signifié quitter une langue aussi proche du corps (la langue maternelle, de ma mère) qui me retenait dans l'affection et je ne pouvais pas dire, car tout était si compact, je ne pouvais pas me retrouver dans l'espace de la juste solitude de mon être, pour créer mes propres armes, qu'on pourrait appeler un langage, un nouvel abécédaire

10 cette rencontre avec une autre langue je la vis comme une révolution, un tour de trois cent soixante degrés sur mon axe, j'ai dû me déconstruire (en termes derridiens), si je pousse plus loin encore je donne l'image d'une cosmonaute qui entre dans un trou noir et qui sort à l'autre bout, toujours la même et différente à la fois,

11 pour moi les techniques sont intimement liées à ce dont on a besoin de dire, pour satisfaire une nécessité intime, la technique de la gravure et spécialement la pointe sèche, comporte le geste de l'inscription, elle est analogique à l'écriture, c'est une façon d'écrire où l'accent est mis sur la force exercée par la main sur la matière, sur la plaque d'aluminium ou de cuivre, quand j'étais enfant et que j'ai commencé à écrire je me souviens que je faisais des bâtonnets et *...au début l'écriture fait mal, c'est comme si on apprenait à jouer de la guitare, les doigts serrant fort le crayon contre le papier...*, la sensation avec la pointe sèche est semblable, et ce n'est pas anodin que ce fût la première technique que j'aie employée

- 12 la photographie, ce fut une nécessité pour entrer en moi, je ne pouvais pas le faire autrement, j'avais besoin d'une image qui me rapprocherait de ce qui est le plus réel, m'extraire de la métaphore, de la narration, du geste de ma propre main, que j'avais déjà réalisé à partir du dessin ou la peinture,
- 13 la photographie saisit, et de manière immédiate (parce que la caméra que j'ai utilisée était une caméra numérique qui capte l'image et la reproduit sur l'écran à l'instant), par la suite les images étaient travaillées pour les éloigner encore plus et les refroidir,
- 14 j'ai fait des photos avec le spéculum introduit dans mon propre sexe, je voulais parler de l'intérieur de mon corps qui hébergeait mon futur enfant, et ce spéculum était une loupe et en même temps une serrure pour voir et pour épier, et je m'appropriais ainsi d'un lieu mystérieux, et je parlais à la fois de la caverne de ma mère et peut-être à partir d'un lieu, de la langue maternelle,
- 15 j'ai pu revenir, armée derrière une caméra vidéo (comme le miroir de Persée) au Pozo de Rosario, le centre de détention clandestine où j'ai été arrêtée de 1977 à 1979, la technique de la vidéo pouvait capter mon corps là-dedans, je dirais, elle pouvait établir un registre du présent, de mon inquiétude, de ma peur, de ma surprise en revenant,
- 16 je suis descendue équipée, protégée par la caméra qui est comme un autre œil, (ce n'est pas anodin de filmer dans un endroit où le temps reste figé, c'est mettre en mouvement ce qui a été arrêté, sans bouger), l'expérience de toucher le réel a été fondamentale pour tout mon travail,
- 17 étant donné que c'était si difficile, presque impossible de le dire en images, car il n'y avait pas d'images pour dire l'indicible, j'ai décidé de nommer toute cette disparition avec des mots nouveaux, des mots à partir de cette autre langue, la langue française, qui m'avait donné la possibilité de me tenir à distance,
- 18 j'ai commencé à écrire, non pas depuis la traduction, mais à partir du balbutiement, comme quelqu'un qui apprend à parler, et dans cet exercice qui est finalement oscillatoire (car je rêve en français aussi bien qu'en espagnol) en écrivant cette langue nouvelle, je revenais à celle d'avant, mais en prenant déjà position à partir d'un autre lieu, tout en créant en même temps une entre-langue signifiant mon *non-lieu*,
- 19 je ne peux pas dire que mon langage est définitif, mais je dirai que ce qui est définitif c'est cette oscillation entre un lieu et un autre, je l'ai compris dans l'exercice de l'écriture, dans cette dialectique j'ai pu comprendre le chemin de ma propre personne pour être une personne, comme j'ai eu besoin de changer de peau et de langue pour m'extraire de la présence d'un passé toujours proche, d'un réel comme celui d'avoir vu à seize ans l'inhumanité d'un centre clandestin, de l'avoir touché avec mon être à moi, et d'en être sortie
- 20 **Pour un grand nombre –dont je fais partie– cette sortie de la langue maternelle peut être traumatisante. Le fait de ne pas habiter aux États Unis tout en étant plus âgée que toi quand tu es partie en France, a comporté un dédoublement difficile, sans joie. C'est l'expérience de beaucoup d'émigrés. Cependant pour toi ce fut une circonstance créative qui a extrait le meilleur de toi. C'est peut-être parce que tu t'es éloignée de ta langue maternelle pour être la langue mère de tes enfants? Quoi qu'il en soit, tu as créé un certain nombre de dispositifs visuels et sonores (le rythme du mot-poésie qui se prononce) qui t'ont conduite à ce que tu appelles une révolution. Tu crois que des conditions particulières concernent le**

**fait que la nouvelle langue fût le français? Quelle était ta familiarité avec cette langue? Crois-tu qu'une autre langue aurait provoqué en toi la même expérience?**

- 21 je suis partie et j'ai pensé que rien n'allait me manquer, j'ai déchiré mon billet de retour, comme quelqu'un qui claque la porte en quittant la maison et qui lance la clé bien loin, tu as raison, l'expérience de s'extraire d'une langue est douloureuse, elle laisse toujours un grand vide, ce que tu me dis par rapport à ta propre expérience produit un écho en moi, je pense que les migrants nous faisons tous un deuil de la langue maternelle, et non seulement de la langue mais aussi un deuil du paysage que nous pourrions nommer celui de l'enfance
- 22 arriver à Paris n'était pas seulement fuir de quelque chose, c'était aller à la rencontre d'une autre culture avec ses limites et ses possibilités, passer de l'autre côté du miroir, depuis Paris non seulement je me suis vue argentine, je me suis perçue sud-américaine, j'ai eu besoin d'aller dans le nord pour savoir que je vibre à partir du sud, sur un autre point, avec une autre vibration énergétique
- 23 en partant j'ai cru (et je le dis avec l'emphase que l'on peut accorder à une croyance d'un point de vue surnaturel et salvatrice) que les fantômes du passé allaient se dissiper et cependant ils sont revenus avec plus de force, dématérialisés comme des ruines qui émergeaient dans un paysage étrange et nouveau,
- 24 mais cette condition d'isolement de se sentir un poisson d'une eau différente m'a fait constater que je n'étais pas non plus un poisson de la même eau dans ma langue maternelle, partir m'a fait comprendre que la singularité d'un regard personnel nous condamne à être toujours étranger
- 25 Paris m'a accordé cette évidence qui fut cruelle et salvatrice, coup d'envoi de ma création, cet espace qui allume et que nous pouvons nommer poésie, lieu singulier de l'être, point de solitude, qui nous fait uniques et en un point intraduisibles
- 26 ce fut cette langue qui m'a permis de détruire mes mythes personnels, mes tics de séduction, mes facilités, en construisant mon sol à la mesure de la marche de mes pas, j'ai pu comprendre que ce que nomme art est la conséquence du déploiement de mes idées initiales, de mes premières émotions de petite fille, à partir du plus intime, dépouillé déjà des grammaires parlées par l'autre, car une autre langue nous aide à sortir de ce que Lacan nomme le parlêtre (l'être parlé par les autres) et nous, en balbutiant nous apprenons à nous écouter
- 27 si dans la prison j'étais seule, je n'étais pas en solitude, car on n'est jamais seul quand vos persécuteurs vous guettent, Paris m'a obligée à voir, mes yeux ont touché les choses, et j'ai pu toucher ce que j'avais toujours vu en images, voir la touche de Philippe de Champaigne, les plis de la nappe de la Cène, ces rouges gris de la cape qui tombe du cardinal Richelieu, je me suis submergée dans les nénuphars de Monet et j'ai vu une ville circulaire fruit de la réflexion qui en même temps m'asphyxait, sévère, mais qui m'obligeait cette fois à m'extraire, m'envolant, dans une spirale ascendante
- 28 quand je suis arrivée un ami gay m'a emmenée à l'hôpital où j'ai fait un test de dépistage du sida, j'ai été surprise parce qu'il était gratuit et anonyme, plus tard quand j'étais mariée et déjà mère de mon premier enfant, j'ai avorté, je l'ai fait aussi dans un hôpital public, le paradis n'existe pas, mais il est vrai que certaines questions qui concernent le féminin je les ai trouvées résolues
- 29 à Buenos Aires j'avais lu *Le troisième sexe* de Simone de Beauvoir, même si les positions patriarcales existent dans toutes les sociétés et elles s'exercent derrière différents

masques, ce nouveau contexte m'a octroyé une certaine confiance et m'a aidé à dénouer des peurs concrètes liées à des moments dramatiques de ma vie, dans mon pays d'origine

- 30 Paris, la langue française m'a donné des ailes, ces ailes pour pouvoir me survoler moi-même pour comprendre que ma militance de jeune femme est toujours là et qu'elle s'incarne aujourd'hui à partir d'autres langages, et je peux inventer des solutions visuelles, poétiques, et sonores j'ajouterai, en pensant à ce que tu me demandes, car mon écriture est un double jeu de mots et de sons
- 31 je développe aujourd'hui mes projets artistiques en retrouvant d'autres personnes, qui appartiennent à des disciplines diverses, qui m'apprennent leurs autres langues, en créant des projets qui me dépassent et qui sont finalement des productions économiques politiques sentimentales
- 32 inscrire une nouvelle langue dans la langue de mes enfants, qui sont traversés par les deux, moi je chantais pour eux entre mes deux langues, le français que je parle est celui d'une étrangère, ils sont bercés par mon accent, ils sont métis, être mère c'est sortir de la langue du corps de sa mère, pour créer la propre langue
- 33 **Revenons à El Pozo, pourquoi as-tu décidé de revenir dans cet endroit où tu avais été prisonnière? Quand tu es entré avec ta caméra, c'était la première fois que tu le visitais?**
- 34 cette décision je n'y ai pas trop pensé ce fut plutôt une intuition, je descends au Pozo comme une archéologue qui veut trouver des objets accablants qui prouvent son idée au sujet des vestiges du passé, ce passé était très vivant en moi, il résonnait comme je l'ai déjà dit d'une façon fantasmagorique, il me poursuivait à Paris, il m'empêchait de revenir en Argentine, un abîme d'absences,
- 35 j'ai eu besoin d'entrer dans mon corps à travers les photographies de mon sexe et le spéculum qui l'espionnait, pour pouvoir entrer plus tard dans ma prison, j'ai peut-être pu le faire parce que je suis sortie de la langue qui me contenait et m'enfermait, dans le lieu imaginaire de l'utérus de ma mère, sortir de son abri, me libérer, lorsqu'à partir de mon propre corps qui enfantait, je n'étais plus seulement une fille
- 36 prendre cette décision, qui n'était pas préméditée, comme je l'ai déjà dit, ce fut faire un saut à l'envers, entrer à la caverne du Pozo, comme celui qui entre dans la grotte de sa mère, ce fut presque comme revenir du néant, du même néant d'où l'on vient
- 37 ce fut un voyage initiatique, toucher le Pozo ce fut toucher le réel, ce qui est de l'ordre de l'impensable, dès avant les mots, puisque c'est indicible, la violence totale de ce que Giorgio Agamben appellerait *un état d'exception*, j'ai vu ce que je n'aurais jamais pensé voir et je devais en faire quelque chose, car cela se bousculait en moi, et m'empêchait de vivre, je voulais me le dire à moi-même, qui sait... pour pouvoir le dire à tout le monde,
- 38 il y a eu des questions objectives, un changement de gouvernement, une ouverture dans les questions des droits de l'homme, quand j'ai fait là-bas une installation, nous l'avons ouverte aux voisins et ensemble avec les associations de mères et fils
- 39 la première fois que je suis descendue, je l'ai fait déjà avec ma caméra, je me souviens que pendant la nuit précédente j'étais très malade, c'était si puissant de revenir et me savoir de l'autre côté, de vérifier avec mon propre corps cette catastrophe irréparable, et le lieu m'a semblé plus petit

40 **Pourrais-tu décrire la séquence filmique de *El Pozo*? Comment est-elle et comment s'organise-t-elle?**

41 en réalité, j'ai beaucoup filmé, j'ai parcouru tout l'espace derrière l'œil de la caméra, j'ai choisi certaines séquences parce que j'ai trouvé que plutôt qu'illustrer l'endroit, elles le sortait de la narration et faisaient apparaître la structure même

42 dans le film *El Pozo*, je construis une autre narrative qui déconstruit, je fais de cet espace un *non lieu* flottant qui est aussi un aquarium,

43 la caméra est placée dans le hall circulaire du deuxième étage, c'était le lieu des interrogations, la caméra tourne et on voit toutes les portes ouvertes, des restes de choses éparses qui peuvent suggérer des matelas par terre, des fenêtres condamnées, un petit bureau (celui de l'interrogateur),

44 la caméra tourne, la séquence est traitée au ralenti, la caméra là aussi peut être lue comme l'œil du panoptique, pour moi elle signifiait autre chose, je l'ai placé à cet endroit et je filme d'un point de vue que je n'aurais jamais pu avoir dans ma condition de prisonnière, car nous étions dans les chambres, nous ne pouvions pas accéder au hall, cette place correspond à celle d'une personne libre, qui se trouve déjà dehors ou alors, à celle du tortionnaire, mais jamais à partir du regard du prisonnier,

45 j'ai filmé à plein jour, la séquence de *El Pozo*, comme une tour qui tournait sur elle-même en un temps arrêté dans sa rotation continue, puis j'enchaîne avec une séquence que je capture de l'installation réalisée dans l'ex centre clandestin, c'était un projecteur qui montrait l'image de mon visage, finalement j'ai décidé d'enlever cette image et de garder le halo de lumière, la lumière des interrogations, la lumière brutale du projecteur qui nous interpelle et nous éblouit

46 **Toutes tes œuvres entretiennent un dialogue intense avec l'écriture, avec d'autres textes. Tu transformes l'écriture en images. Tu élabores la transition entre le mot et l'image. Et tu écris. Tu as toujours écrit ou il y a eu un moment où tu as commencé?**

47 j'écris dès mon enfance, rien que pour moi, maman m'a offert un journal intime, en cuir rouge et avec un petit cadenas, c'était mon trésor, mon ami et mon confident, j'avais sept ans, parfois, je l'ouvre encore, et je trouve des vestiges de celle que je suis, les fondations qui font cette femme d'aujourd'hui

48 l'écriture, si nous l'entendons comme la construction d'un langage, dans lequel je m'inscris dans un style personnel, a commencé à Paris, en 2009

49 ce fut tout à fait surprenant, car j'ai commencé à écrire sans y penser, à partir du français, un texte qui raconte le voyage de la rencontre avec les brodeuses de Tehuacan, au Mexique, dans la colline noire,

50 je les convoque pour broder, à partir d'un modèle, 395 fois, le reste de la robe que j'avais brodée, inspirée des motifs de leurs broderies

51 tu fais allusion à cette pièce, et tu parles de *sutures amoureuses*, je vais reprendre ta belle définition, oui, c'était un geste réparateur, celui de demander que des femmes m'accompagnent dans ces journées de désarroi, qu'elles m'entourent, qu'elles m'étraignent, de leurs mains qui brodaient, car les 395 broderies que les femmes ont réalisées signifient les 395 jours passés en captivité,

- 52 cette fois-ci, c'est aussi ma mère qui m'a donné un tissu blanc et des fils de couleur pour me faire une robe porteuse d'espoir, pour penser qu'un jour arriverait où je pourrais sortir, habillée avec ma robe,
- 53 mon texte comprend des fragments unis entre les deux langues, où se mélangent l'expérience de la production de 395 et l'autre voyage, au cœur du passé dans ma langue maternelle, ces fragments se superposent, se contaminent en altérant un temps avec l'autre, l'avant c'est l'après, tout coexiste dans le maintenant, tandis qu'une langue, la française dit, l'autre, l'argentine, dit d'une autre façon,
- 54 j'ai écrit 4 pages et j'ai continué jusqu'à 40, j'ai eu l'énorme privilège que mon premier lecteur, non pas de mon cercle plus intime, fût le poète et penseur martiniquais Édouard Glissant, le père du concept de créolisation
- 55 je lui ai fait voir mon manuscrit avec beaucoup d'inquiétude, il habitait un grand appartement à Invalides, pour lui le temps était déjà passé, il était fatigué mais il se tenait droit, ce beau géant, noir et massif, et avec le sourire d'un enfant espiègle,
- 56 il m'a demandé de numéroter les pages et il les lisait et riait de mes fautes d'orthographe, des fautes que je ne voyais pas moi-même, que je ne vois pas encore, il m'a dit, comme ça c'est très bien, il en a corrigé quelques unes, il en a laissé d'autres, et c'est comme ça que j'ai commencé à écrire
- 57 les mots, ou pour mieux dire, les idées, m'arrivaient plus clairement de l'autre langue, je pouvais oublier pour me rappeler, et me placer ainsi comme si je me regardais moi-même, pour être la narratrice d'une histoire de temps mélangés,
- 58 **Ton récit sur cette situation interstitielle par rapport à la langue est très intéressant. On dit que traduire c'est aussi trahir. Et en fait cela est présent dans ton œuvre, où les mots peuvent être au-delà de l'écriture correcte, ce qui altère et mélange les langues. Cette métaphore interstitielle fonctionne-t-elle dans ton processus d'être-entre?**
- 59 oui, c'est juste, il y a une sorte de trahison, mais je me demanderais qui on trahit, la langue? le sujet de la langue? un certain *attachement*? (le mot me vient en français) en espagnol on le traduirait par *être attaché*, parfois il m'arrive que j'entre-pense dans l'une et l'autre et peut-être, je trahis l'autre, je l'oublie
- 60 à partir de ma façon d'écrire je dirais, que je trahis mon passé, et si je veux être plus précise, la manière de concevoir ma langue, comme elle m'a été enseignée, cette langue apprise dans les années d'école
- 61 dans une définition magnifique Freud définit l'inconscient, il le nomme le nombril du tourbillon des rêves, c'est peut-être pour moi le rapport que j'ai avec la traduction, il conçoit une sorte de trahison envers le lien de sang, envers le lien avec la langue matrice
- 62 *...et quand j'oscille entre l'une et l'autre, entre deux langues, entre dehors et dedans, je me délie, je me dénoue...*
- 63 les indiens shuar, dans la jungle amazonienne disent que la vie comme nous l'entendons, nous, les modernes, les occidentaux, ce n'est pas la vraie vie, pour eux la réalité existe quand ils sont sous l'effet de drogues hallucinogènes, substances puissantes qu'ils extraient des plantes et des racines
- 64 si nous considérons que toute relation envers l'autre implique une traduction, car le discours que j'énonce n'a pas la même résonance que celle du récepteur, chaque sujet



naît avec sa propre langue, la marque matrice d'une histoire conçue avant sa naissance, et peut-être pour être réceptif, avons-nous toujours besoin de trahir notre première écriture

65 et la poésie, n'est-elle pas une façon de trahir la langue, quelque chose qui apparaît comme une fulguration qui se construit à partir de ce qui est inventé?

66 **Et ce jeu entre les langues, comment se passe-t-il?**

67 il se peut que ce jeu entre langues soit comme se balancer sur une balançoire, c'est se balancer à deux et ouvrir le jeu, en poussant de la pointe des pieds, en prenant son élan, être en l'air, survolant, comme celui qui visite un lieu toujours nouveau, car dans ce va-et-vient, il se produit quelque chose de l'ordre de l'inouï

68 un regard plus éloigné qui permette de nommer les choses avec des mots, d'une manière singulière, et les faire ainsi apparaître au monde, comme si c'était une charnière qui soutient cette porte qui s'ouvre qui se ferme qui va d'un côté à l'autre,

69 *la charnière est quelque chose qui sert pour soutenir les portes pour ouvrir et pour fermer, je vois mon geste inscrit dans l'air, mon bras étendu illustrant le mot, avec ma main tordue je m'éloigne, non, ceci n'est pas une poignée et non plus mon poignet, c'est un tournevis*

70 entre deux langues, c'est un jeu entre deux hémisphères, me reconnaître sud-américaine, une équilibriste entre nord et sud, sans renoncer à mon accent d'étrangère, je suis une passagère en voyage (comme dirait Charly) et garder ce trésor de surprise qui est la capacité d'apprendre, d'être Alice, en passant toujours de l'autre côté du miroir

71 **Quelle est la langue originelle et quelle est celle d'adoption?**

72 l'originelle est la langue qui me parlait avant ma propre voix, celle qui me berçait dans l'utérus de ma mère, la matrice, celle que j'ai appris à écrire d'abord avec les bâtonnets

73 celle d'adoption est la langue qui m'accueille et que j'ai trouvée, c'est la langue que j'ai dû apprendre en sortant des habitudes (les tics) que comportait l'autre, celle que j'ai apprise par moi-même en tâtonnant, comme celui qui joue à colin-maillard, en créant les mêmes armes pour la canaliser, en jouant mes rôles pour être citoyenne d'un autre lieu, pénétrant dans une administration différente avec d'autres lois en donnant de la tête contre d'autres codes,

74 je me suis cramponnée à la nouvelle langue comme celui qui se cramponne à une planche de sauvetage, j'ai rencontré la langue française, et celle-ci a signifié un élargissement du terrain, comme si on changeait la lentille de sa caméra et qu'on utilisait un autre objectif, j'ai pu prendre la distance suffisante et j'ai pu récupérer l'autre, pour dire une autre fois ma langue première, à partir de ma propre originalité subjective

75 **Tu rêves dans les deux langues, mais tu reconnais encore la différence entre les deux?**

76 je rêve dans les deux, c'est quand je me réveille, quand je refais surface, une phrase ou un mot qui émerge maintenant je t'écris en espagnol, je suis en train de penser dans ma langue première, et déjà contaminée par l'autre, quand j'écris en espagnol je me sens très à l'aise, si je le faisais en français ce serait peut-être un peu plus compliqué, mais quand je me relis je constate ma façon d'écrire, traversée déjà par l'autre langue,

77 j'écris différent parce que je pense différent, la traversée entre les deux langues me fournit un espace d'isolement et j'avancerais peut-être en souplesse, me déployer dans

la double écriture c'est vivre la résonance, car une autre langue n'est ni un écho ni une ombre, je parle une langue (mais l'autre m'écoute) c'est un lieu de compagnie dans cet entre-deux,

- 78 **Homi Bhabha parle de la figure du mimétisme comme une relation entre la langue du conquérant et celle du conquis, le subalterne. Il s'agit d'une stratégie, en un sens, de survivance face au pouvoir. Trouves-tu un écho de cette relation dans ta propre expérience en France, un pays qui a mené une guerre sanglante contre une de ses colonies, l'Algérie, pour ne citer qu'un seul cas? Comment te places-tu esthétiquement et affectivement dans cette trame de relations?**
- 79 parler de mimétisme avec la langue française serait obéir au pied de la lettre ses lois, et ce n'est pas mon cas, le geste de laisser quelques fautes d'orthographe et des erreurs sémantiques n'est pas seulement poétique, mais politique
- 80 dans le déroulement de mon travail, depuis mes textes qui se présentent comme des fragments de témoignages, restes d'images de rêves, de caractère auto référentiel, dits en première personne, jusqu'à la traduction à différentes techniques, à différentes langues,
- 81 je prends comme première référence le travail avec les brodeuses mexicaines, quand à partir de ce modèle, elles traduisent elles-mêmes, d'une manière personnelle, chacune, un objet brodé à sa façon
- 82 je pense au texte *Ils*, traduit par le maître Arsenio, dans sa langue maternelle, le qom, il dit qu'il se féminise, qu'il se transforme en femme pour pouvoir être parlé et se mettre à la place de ce qu'il parle,
- 83 j'insiste sur le fait que la traduction n'est pas linéaire, chaque texte est équivalent, l'un ne traduit pas l'autre, il n'y a pas une subordination de mon écriture en argentin à l'écriture en français,
- 84 les horreurs de la guerre d'Algérie, nous touchent nous, sud-américains, d'une manière particulière, nous savons aujourd'hui qu'avec l'aval des États-Unis on importait les méthodes de torture qui étaient employées par les militaires français dans la guerre contre la libération algérienne, pour massacrer les opposants, dans la terriblement célèbre opération Condor
- 85 le modèle s'oppose dans son propre domaine, à partir de la langue du colonisateur, on construit des interlocuteurs critiques, qui constituent une opposition dans la même langue du dominateur, je pense à Franz Fanon et ses écrits éclaircissants
- 86 être entre le sud et le nord signifie cette distance avec ma langue mère, cela me dénoue et devient un point de mise en question de la position colonisatrice et paternaliste, qui est finalement, le déploiement de ma pratique artistique,
- 87 mon entre-deux coïncide avec le concept de créolisation inventé par Édouard Glissant, pensant que si l'esclave (en termes hégéliens) se libère de l'oppression, et qu'il ne parle plus par la voix des ordres du maître, alors il invente sa langue, qui tient compte de son passé d'esclavage, et cette nouvelle langue est sa délivrance,
- 88 à partir de ce lieu, femme, migrante, d'un regard qui va du sud ou nord, j'écris comme je parle, avec mon accent, je pense qu'à partir de cet accent, je suis métissée, contaminée, je parle et je suis parlée, depuis la langue de l'insoumission,
- 89 **Dans l'exposition du Musée de Moulages de la Cárcova tu vas présenter des œuvres nouvelles, des œuvres terminées, des œuvres qui sont en chantier. Ces**

œuvres vont fonctionner comme des interventions entre la majestueuse collection de moulages qui reproduisent des œuvres emblématiques de l'histoire de l'art occidental et aussi préhispanique. Nous l'avons visité et nous imaginons comment on exposerait tes propositions. Nous avons anticipé les dialogues et les frictions qui pourraient surgir et nous pourrions peut-être réfléchir, à propos de tout cela, une fois que l'exposition soit installée, comme une coda pour ce texte. Je voudrais pour le moment parler spécifiquement de tes œuvres. En principe, l'exposition va s'appeler «Traducir la impenetrable» (Traduire l'impénétrable). Nous nous sommes arrêtées longuement sur l'importance que tu accordes au langage et à la traduction, même chose pour les creux, les perforations de la langue qui se produisent dans le va et vient d'une langue à l'autre, des symptômes qui se manifestent en écarts grammaticaux, en une certaine incorrection par rapport aux standards d'une langue écrite, que le lecteur perçoit comme des désordres mineurs dont il comprend, cependant, le sens. Dans ton écriture c'est agréable de s'introduire dans un ton peu ajusté, mais compréhensible. Commençons par le titre, «Traducir la impenetrable». Je viens de vérifier dans le dictionnaire et en vérité, cette région de la forêt native du Chaco (40.000 km<sup>2</sup>) s'appelle «el Impenetrable. Pourquoi au féminin?

- 90 il y a des années que le titre de mes expositions commence par le mot traduction, que j'écris au début d'une phrase, le mot traduction est conjugué, et devient action, il sera, apporter, montrer, dire à ma propre langue, et comme tu le dis bien, pour faire une sorte de jeu, où l'erreur fonctionne comme un acte manqué qui casse le cadenas de la censure, en construisant une possibilité utopique
- 91 j'ai pensé parmi d'autres choses à une œuvre de Jesús Rafael Soto, *Penetrables* (des lignes verticales tendues à une certaine altitude qui forment une surface cubique ou rectangulaire, où le public est invité à entrer) les gens entrent dans cette forêt de lignes mais ce sont des lignes droites, où personne ne peut s'emmêler
- 92 la communauté qom vient d'un autre endroit, une forêt touffue, une jungle où il est presque impossible d'entrer si on n'y est pas né, c'est pourquoi on l'appelle Impénétrable,
- 93 la terre qom est un utérus, la Pachamama ( à laquelle Ruperta et Arsenio rendent hommage) la féminiser, la nommer avec un article féminin, c'est charger cet espace de puissance, l'article singulier féminin -la- qui précède, la transforme, elle redevient ce lieu, impénétrable, espace de sauvegarde, d'abri
- 94 -la- réactualise, c'est une position politique et féministe, *Traducir la impenetrable* c'est la ramener à ses propriétés premières, enlever ses clôtures, la laisser libre,
- 95 traduire l'impénétrable, intraduisible vitalité sauvage, c'est traduire la forêt, la féminine, la subversive, les chamanes, les sorcières, les serpents qui changent de peau comme de robe, la langue non écrite, nomade, qui coule, qui échappe, qui monte indomptable comme une plante grimpante,
- 96 si le féminin est mystère, le mystérieux n'est pas pénétrable, on est initié au mystère, pour le comprendre il faut baisser les armes, arriver nue, se dépouiller de ce que l'on connaissait auparavant, et se laisser prendre par le labyrinthe magique, ne pas craindre le chant des sirènes des langues sauvages, être parlée, se laisser parler par les eaux mouvantes des voix des langues, bien avant nous

- 97 **J'ai vu des photos extrêmement belles de l'installation de petits animaux qui forment une sorte de constellation animale. On dirait des étoiles ou des lucioles qui créent une texture chaude sur le blanc immaculé où l'on dirait qu'elles flottent ou elles scintillent. Raconte-nous l'origine de ce travail collaboratif avec les qom, et parle-nous des distances et ce que signifie de les exposer ensemble comme en troupeau.**
- 98 c'est si beau ce que tu dis quand tu parles des images des petits animaux, quand tu les appelles étoiles et lucioles, on les appelle aussi «bichitos de luz» (bestioles de lumière) ils s'allument et s'éteignent, elles portent la lumière en elles mêmes, elles flottent, elles sont toutes petites, et on pourrait dire que cette lumière itinérante qui émane d'elles, récite un abécédaire comme dans un balbutiement
- 99 les petites bêtes m'ont trouvée avec les qom, quand j'ai commencé à penser l'exposition pour le Musée de la Mémoire de Rosario, avec María Elena Lucero comme conservatrice, le fil conducteur de l'exposition fut la traduction d'un de mes textes, *Ils*,
- 100 c'est le maître Arsenio Borges qui traduit, un grand artisan, il a appris avec son grand-père qui lui a appris à sentir l'argile sous ses doigts
- 101 quand il traduit, il s'identifie avec la femme qui raconte l'histoire de son départ pour un autre pays, Arsenio pleurait en faisant sien le texte *Ils* qui fait le récit du voyage de l'Argentine à Paris et les difficultés de se trouver dans un autre lieu, avec une autre langue,
- 102 le traducteur se traduit lui-même et il se trouve avec son propre exode depuis Resistencia, Chaco, dans l'impénétrable jusqu'au quartier Rouillon, dans la périphérie de Rosario
- 103 il me raconte les kilomètres qu'il fait à pied, pour arriver à s'installer au bord de la ville, poussé par la terre qui séchait, le manque de nourriture, quand il me parle, je comprends qu'il manque une autre traduction, plus proche, qui dépasse la langue écrite
- 104 je traduis à l'artisanat, registre de l'histoire quotidienne écrite en lettres minuscules, celle qui s'écrit dans la vie courante, qui se tisse parmi les vêtements, les ustensiles, la cuisine, les jouets, la langue de l'oralité, comme la langue originaire qom,
- 105 les 709 ce sont les 709 km que parcourt Arsenio pour arriver à Rosario, chaque bestiole 1 km, modelées en argile cuite sans peinture, le *Centro el Obrador* (le chantier) dans le quartier Rouillon, où habite une partie de la communauté, est l'espace qui accueille ce travail, sa coordinatrice, Mariela Mangiaterra, est le lien entre mon projet et le groupe, on discute en assemblée, pourquoi les 709 bestioles, les gens sont émus, le prix est fixé par les artisans, l'inflation avance, et on en tient compte dans la paye finale, un rapport de confiance s'établit, l'œuvre c'est tout le processus de production qui la constitue
- 106 pour l'exposition *Traducir la impenetrable*, on produit 935 bestioles qui correspondent aux km entre Resistencia (Chaco) et Buenos Aires,
- 107 elles brillent contre le blanc du plan, elles s'étalent sur la surface, lettres, ou signes, abécédaire de terre cuite, qui en groupe sont un discours, porteur d'énergie animée, lumière propre, rythmique de lucioles, balbutiement d'une nouvelle langue qui s'invente parce que la petite lumière de chacune, additionnée, est une géographie ouverte, celle de la langue ancienne de la terre libre qui se déplace,



Julieta Hanono, *Animalitos / La manada*, 2018

108 **Je trouve une grande joie quand j'observe ces petits animaux. Ils apportent deux plaisirs à mon regard. D'un côté la sensation de troupeau, tous ensemble ils sont comme une grisaille. De l'autre le fait de s'arrêter à chacun, observer ses différences, chercher à deviner ou à trouver quel animal ils représentent. On peut passer longtemps à les observer. Je trouve intéressant que leur nombre serve pour mesurer la distance. Et je me demande, dans ces moments de débat sur le post humain, sur un féminisme qui introduit les questions relatives à l'anthropocène, l'ère où l'homme décide les transformations, y compris la destruction de la planète, quel sens additionnel peut avoir cette accumulation de vie animale? Je pense à l'égalisation ou même au déplacement de l'humain en tant que paramètre de mesure ou comme agent qui établit les distances à travers ses dispositifs métriques. Il s'agit là d'une mesure animale. As-tu réfléchi à ces possibilités interprétatives et à leurs connexions avec un féminisme actuel qui implique non seulement dénoncer la violence contre les femmes, mais aussi la destruction à laquelle semble inéluctablement être destiné le monde dans le moment actuel du capitalisme global? Le féminin comme ce qui résiste à la spoliation des ressources naturelles de la planète (exacerbé par l'autoritarisme de nouveaux leaders comme Trump ou Bolsonaro), l'animal comme paramètre d'affection qui déplace l'humain de sa centralité. Que penses-tu sur ces relations qui peuvent ne pas s'adapter à l'endroit à partir duquel tu as conçu cette petite jungle de terre cuite?**

109 tes questions ouvrent, au fur et à mesure de mes réponses le fil même de mon travail se dévide peu à peu, le bois, la forêt de terre cuite est une invocation, aucun petit animal n'est le fruit de l'invention, chaque petite figure, porte le poids du désir de la faire revenir, Arsenio et sa compagne Clorinda, elle aussi artisanne, l'un à côté de l'autre, se corrigent leurs sculptures, ils insistent sur le fait que les petits animaux modelés sont en voie d'extinction, chacun porte la charge, ce sont les vestiges de ce qui est en train de partir, et en même temps leurs précieux animaux en sont témoins, en témoignant un autre temps, celui de leurs premières vies de jeunesse, en exode depuis l'abondance de la forêt à la précarité du bidonville,

- 110 ce territoire en mouvement, d'un point de vue représente et dénonce ce qui se détruit, mais d'un autre point de vue il peut être interprété comme l'apparition d'une mémoire, il dépasse l'idée du vestige, il devient une invocation,
- 111 les petits animaux en groupe sont un discours à partir d'un autre regard du monde, non transformé par *la main invisible* (Adam Smith) du capitalisme mercantiliste et global, un discours d'horizontalité où toutes les catégories de vitalité se confondent, depuis le végétal l'animal l'humain, se mélangent et se retrouvent au même niveau
- 112 dans la cosmologie qom la notion entre animal et personne humaine perd de sa hiérarchie, le mythe de la création du peuple qom possède les traits de cette double appartenance,
- 113 *Quand Kharta a créé le monde ni le froid, ni la maladie, ni la mort, ni la faim n'existaient. Il n'a créé que des hommes, comme ils étaient immortels ils n'avaient pas besoin de faire des enfants. Ces hommes étaient mi-humains mi-animaux. Ils avaient plumes et peaux sur leur corps et des griffes aux pieds et aux mains, certains d'entre eux pouvaient voler. Ils vivaient heureux de la chasse, la pêche et la récolte, le monde était créé pour eux, et ils formaient une unité entre hommes et nature...*
- 114 les femmes sont les seules à être entières, des femmes étoiles (tu vois si c'est beau par rapport à ce que nous disions, quand tu compares les bestioles et les petites étoiles)
- 115 *...A cette époque-là, de temps en temps, les étoiles descendaient du ciel avec par une corde de chaguar pour voler la nourriture des hommes. Ces étoiles étaient blanches, brillantes et avaient la forme de femmes. Elé les a vues descendre par les cordes et comme elles étaient si belles il a voulu prendre une de ces femmes, mais elles avaient un grand pouvoir et l'homme perroquet a reçu des blessures dans sa bouche, et il a ainsi perdu, en partie, sa faculté de parler. Tandis qu'il était au sol, endolori, il observa que les femmes avalaient la nourriture par en haut et par en bas, car elles avaient des dents même dans le vagin...*
- 116 ce qui incarne le féminin est puissant
- 117 *...Chiquii a convoqué à une réunion, ils ont délibéré longuement et ils ont décidé que l'homme mouche s'envolerait au-delà de la mer pour apporter une solution. Quand l'homme est revenu il apportait avec lui la connaissance du feu, jusqu'à ce moment-là, les hommes mangeaient les aliments crus. Il a apporté aussi le vent, le froid, la maladie et la mort.*
- 118 le féminin produit la stupeur, il doit être dompté, les dents des vagins cassées, la rencontre avec l'autre assure la fin de l'éternité et le début de la vie humaine
- 119 *...Les hommes se sont mis à chanter le jour, un vent fort et très froid est arrivé. Les femmes qui étaient nues se sont mises à trembler et se sont rapprochées du feu. Alors les hommes ont lancé au feu une pierre magique qui a éclaté, est entrée dans toutes les femmes et leur a cassé les dents d'en bas. De cette manière les hommes animaux se sont unis avec les femmes étoiles et à présent leurs enfants, sont le peuple Toba.*
- 120 ici le féminin est entier, elles sont quasi divines, elles font face aux homme-animaux, ce qui donne à penser cette différence avec la conception judéo-chrétienne occidentale où la femme est créée à partir d'une partie de l'homme, en termes lacaniens, si le concept de phallus est une illusion et que celui-ci se partage, on pourrait dire qu'elles, dès leurs origines, partagent le même attribut et les hommes, pour les trouver doivent perdre leur partie animale, ce qu'on peut lire comme la démission à une certaine façon de virilité,

- 121 avant la colonisation les qom s'organisaient à travers le conseil des anciens, hommes et femmes, vivant en équité de genre, après l'évangélisation les curés et les pasteurs, représentants de la religion monothéiste s'érigent en dirigeants de la communauté, impliquant un modèle masculin et paternaliste qui veut démolir ce système ancestral
- 122 Ruperta, représentante qom se définit comme guerrière, les guerrières légendaires étaient les amazones, un mot qui vient du grec ancien ἄμαζών sans poitrine, l'histoire entre vraie et imaginaire, raconte qu'elles s'amputaient le sein droit pour soutenir l'arc,
- 123 Ruperta me dit qu'elle n'aime pas les pasteurs (évangélistes), qui mettent une jupe longue à leurs femmes et les empêchent de parler
- 124 déjà pendant la découverte des Amériques, Colomb parle d'une île où habitent des femmes que nous pouvons assimiler aux amazones, le curé Gaspar de Carvajal, chroniqueur de l'expédition du conquistador espagnol Francisco de Orellana, en 1542, décrit comment les femmes guerrières lançaient de l'autre côté de la rivière des dards de sarbacanes et des flèches, à cause de l'impact de ce récit, le fleuve sera rebaptisé Amazone ou fleuve des Amazones, voilà une partie du récit,
- 125 *...Vous devez savoir qu'ils sont sujets et tributaires des Amazones, et en apprenant notre arrivée, ils vont leur demander secours puis elles sont venues jusqu'à dix ou douze, celles que nous avons vu, qui se battaient par-devant tous les indiens comme des capitaines et le faisaient si courageusement que les indiens n'osaient pas tourner le dos...*
- 126 Bolsonaro essaie d'oublier que les amazones existent, quand il exploite ce qu'il considère à lui, l'Amazone, et je me demande si dans l'esprit des hommes autoritaires, le désir de les soumettre reste intacte,
- 127 les petits animaux en troupeau, territoire de pure vie sensible et gratuite où tout se confond et se situe au même niveau, le cœur battant différent et à l'unisson, construisent peu à peu un barrage imaginaire contre les politiques d'invasion qui détruisent la planète, lucioles, femmes étoiles, amazones, chamanes, discours visuel écrit en lettres de terre cuite, féministe, présent



**JULIETA HANONO, COSMOLOGÍA DE LAS POETAS, 2018 AL PRESENTE**



**JULIETA HANONO, COSMOLOGÍA DE LAS POETAS, 2018 AL PRESENTE**

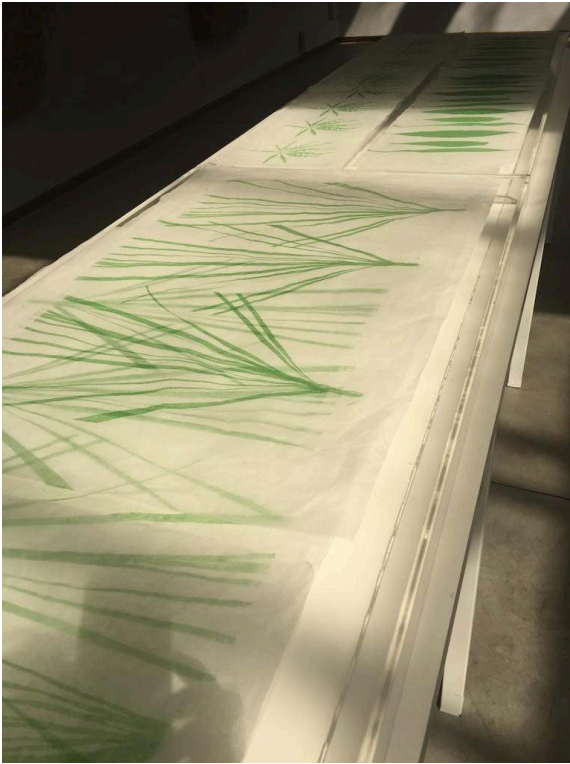
- 128 Le féminisme apparaît dans l'exposition comme des archives déployés sur le sol, quand tu dessines une carte des poétesses, une cosmologie tu l'appelles, qui produit l'interaction des noms. Et tout cela tu vas le faire en couleurs significatives pour la lutte féministe qui a occupé les rues pendant les dernières années: le violet lié traditionnellement avec les féminismes; le vert, couleur qui est en rapport avec la campagne pour légaliser l'interruption volontaire de



**grossesse; l'orange, qui représente la séparation de l'Eglise et de l'Etat, pour empêcher que l'Eglise continue d'exercer un pouvoir sur la société civile pour que le dogme qui régule la vie des croyants soit appliqué à toute la société. Dans l'application du dogme on laisse de côté le fait que les avortements clandestins qui ont lieu malgré la loi et l'Eglise dans toutes les classes sociales affectent spécialement les femmes pauvres, étant donné que les avortements bon marché se réalisent sans sécurité pour leurs vies. Pourquoi donc nouer ces couleurs avec la poésie? C'est un rapport pensé entre la politique et la poétique? Pourquoi tu choisis les femmes que tu nommes?**

- 129 quand elles traversaient la carte du monde, les constellations guidaient les anciens afin qu'ils puissent s'orienter dans l'obscurité de la nuit, mes poétesses sont une cosmologie de conscience qui bat et qui illumine, tissé depuis le sol du Musée parmi les moulages de sculptures (représentantes d'un regard uniquement masculin) la cosmologie de leurs noms entrelacés monte et déborde, interpelle des années d'histoire, c'est *la impénétrable* grim pant librement, la subversion de la langue resp lndit
- 130 je les nomme poétesses, je pourrais les appeler lucioles, étoiles, sirènes, chamanes ou sorcières, avec leurs mots invoquant des esprits et des forces, irradiant une lumière de questions, en ouvrant le jeu de la langue, déconstruisant la manière dont l'écriture a été conçue par l'histoire masculine, en la rendant intraduisible, mystérieuse, c'est pourquoi nouer la poésie et la politique est indispensable,
- 131 je n'en citerai que quelques-unes, en déployant les intentions de cette carte cosmologique, la plus lointaine est Sor Juana Inés de la Cruz, expression de l'indépendance quand elle décide sa propre vie entrant au couvent pour rendre possible son désir d'être une femme qui écrit, ou Alfonsina Storni, qui avec sa poésie met en lumière le machisme de son époque et transgresse les normes sociales de son existence personnelle, Violeta Parra nomade, qui fait un recueil des anciens refrains (*coplas*) de sa terre, en écoutant la voix la plus fragile, celle des pauvres, Susana Thénon dans sa double appartenance à la langue, traduisant vers le français, et qui fait avancer le féminisme à côté de Alejandra Pizarnik, écrivant son amour féminin aux femmes entre Buenos Aires et Paris, si les plus désemparés, les plus pauvres, souffrent durement l'injustice d'un avortement clandestin, associer les poétesses avec les couleurs emblématiques du féminisme, réactualise ce que leurs textes ont de vertigineux, leur confère une réalité, la poésie n'est plus dans le limbe du *poétisant*, elle n'est pas métaphore, elle est concrète, dépoétiser la poésie c'est la faire devenir, comme le dit le poète Gabriel Celaya, *une arme chargée d'avenir*
- 132 dans l'invention de la poésie, subversion de la langue, non seulement l'écrit nous dit, c'est le corps qui parle, je choisis ces poétesses, une poignée de femmes qui écrivent à partir du corps construite par cette relation entre écriture et vie, traductrice et interprète du vécu d'autres femmes,
- 133 les liens en couleurs qui les unissent inventent un tissu faisant apparaître cette relation secrète et invisible, l'histoire se réécrit, l'histoire personnelle, celle de chaque voix de la poésie de chaque poétesse et celle de toutes, unies dans la sororité de leurs intentions, et dans un monde hostile qui ne veut pas écouter, elles ouvrent une autre histoire de luttes qui nous recouvre du sol jusqu'au ciel, la voix de la puissance féminine s'élève dans une chorale de pensée écrite,

134



**JULIETA HANONO, EL JARDÍN MÁGICO DE RUPERTA, 2019**

- 135 Le jardin magique de Ruperta sonne si beau. Je sais que tu t'appuies sur le déplacement d'espèces végétales, plantes, fleurs, que Ruperta a fait depuis l'Impénétrable, où elle habitait, jusqu'à Rosario où elle a été transférée. Il existe une poésie émouvante dans cette traversée qui adoucit son extranéité, la situation diasporique où elle se trouve. Ce jardin est une sorte de couverture chaude où elle protège le cadre de la forêt, presque un mémorial de la nature, un mémorial affectif qui l'accompagne et qui chaque jour lui rappelle d'où elle vient. Là aussi nous pouvons penser au post humain. J'ai vu les photos que tu as prises dans le jardin de Ruperta et j'imagine comment il va se voir, cet herbier imprimé en lithographie sur un papier translucide. Nous avons causé sur la façon de mettre ces feuilles dans des vitrines illuminées d'en bas dans la salle où se trouvent les moulages préhispaniques. Séparés pour permettre de circuler parmi eux. Parle-nous un peu de cette œuvre et dis-nous ce qu'elle représente dans l'ensemble que tu vas disposer dans les salles.
- 136 Ruperta dit j'habite à Miraflores, elle le dit depuis son jardin dans le quartier Rouillon, dans la périphérie de Rosario entourée de ses plantes qu'elle a apportées de sa forêt, elle est et elle se trouve dans les deux endroits et ce jardin signifie sa double appartenance,
- 137 Ruperta porte avec elle la main verte, elle installe des jardins potagers dans la communauté, quand elle m'invite dans son jardin elle me les fait voir, il y aussi des pots de fleurs qui pendent des branches de son arbre où les oiseaux viennent chanter et son amie Roberta dit qu'elle *pleure le matin quand elle les écoute*
- 138 elle écoute la forêt et la forêt c'est elle, et l'herbier est une manière de dire que dans la vie sensible tout se confond, tout est animé et son arbre est magique comme tout ce qui l'entoure

- 139 mais elle est chamane elle aussi, et le titre *jardin magique* n'est pas anodin, c'est un chant de chaque voix des esprits qui animent chaque plante et chacune d'elles est la mémoire de l'histoire de sa langue, son geste en les faisant venir, pour s'entourer d'elles, annule la distance, et cette mémoire devient vivante
- 140 elle aurait pu couper les plantes, les faire sécher et produire un herbier dans le sens classique, mais décalquer est aussi une autre façon de traduire, créer un autre niveau de langage, une technique qui me rapproche de mes premiers travaux, la technique de la gravure,
- 141 je voulais un papier qui me mette le plus près possible de ce qui est végétal, fibre de la nature, j'ai choisi des fines planches translucides de papier japonais, minces comme les feuilles des plantes,
- 142 les caisses vitrines qui les accueillent construisent une architecture du registre du végétal, contenu dans des blocs lumineux, elles nous ouvrent la rétine à la délicatesse du détail, dans les nervures, minimum, fragile, résistante, palpite la structure même du végétal,
- 143 son jardin se compose de plantes pour guérir et protéger, comme le *Mapic*, qui est maintenant un arbre dont les fruits possèdent des propriétés nutritives, ou l'*Adélia* qui se place à l'entrée de la maison pour donner la bienvenue amicale aux invités
- 144 le jardin magique n'est pas seulement une partie de la forêt qui est venue de Miraflores à la périphérie de Rosario, c'est un témoin tangible de son double cœur, qui appuie un pied de chaque côté,
- 145 et ce jardin est télétransporté au Musée par d'autres moyens, il est déconstruit à partir de la transformation de la matière plante en moulage de papier et reconstitué pour élaborer l'herbier en boîtes,
- 146 l'herbier palpitant d'esprits animés, dessine l'autoportrait de Ruperta: les plantes qu'elle a choisies hébergent les secrets de sa magie



Julieta Hanono, El jardín mágico de Ruperta, 2018

- 147 **Je crois que là où se trouvent les moulages préhispaniques tu vas installer la série Un capuchon de nuages, avec des affiches imprimées blanc sur blanc. Là, je pense inévitablement à l'écho de Malevitch ou de l'Argentine Léa Lublin, qui habitait, comme toi, à Paris. Tous les deux ont produit des œuvres «blanc sur blanc». Pourquoi cette impression? Quel est ici le rôle de la langue? Quels sont les mots que tu imprimes?**
- 148 *...quand je suis arrivée à Paris, c'était la brume, ils ont voulu me faire voir la ville, et m'ont emmenée à Pigalle... quand je venais d'arriver, j'étais enveloppé par les fantômes du passé, comme celui qui se retrouve au bord d'un précipice devant la mer et s'il se lance il pourrait voler ou tomber, c'est ce que j'ai éprouvé devant ces œuvres de Léa Lublin, des images blanches contre blanc, des formes, guérissantes en ce moment de désarroi,*
- 149 *j'étais face à elles et alors elles m'ont fasciné, elles étaient un miroir, j'ai retrouvé ce qui se passait en moi, mon être qui se reflétait, repartir à zéro, être une page qui semble blanche, mais qui est déjà écrite, en peinture invisible, Léa me demandait de regarder, d'entrer avec mes yeux pour faire apparaître ce discours secret,*
- 150 *quand le Macbal, Musée de Seine et Marne, me propose de faire une estampe pour le jour de la femme, j'ai pensé à une phrase qui engloberait une idée de féminisme très large, et j'ai trouvé ce fragment de l'introduction du Capital, Tome I, de Karl Marx,*
- 151 *Persée, pour poursuivre les monstres, a eu besoin d'une capuche de nuages, et cette capuche nous l'avons baissée sur nos yeux et nos oreilles pour faire comme si ces monstres n'existaient plus*
- 152 *le texte est énigmatique, nous pouvons le lire depuis la pure revendication politique mais aussi d'un point de vue féministe, les monstres sont toujours là quand on met en prison les femmes qui avortent*
- 153 *la même articulation de la phrase m'a conduit à la pensée en blanc, comment devenir nous mêmes invisibles pour vaincre les monstres, comment je pouvais devenir visible depuis mon invisibilité pour que le spectateur se réapproprie de mon corps?, un artiste donne son corps à manger à l'autre, quand il fait apparaître son discours, mais aussi sa corporalité,*
- 154 *et c'est pourquoi, ce sont des affiches et en même temps des anti-affiches, ils ne montrent pas directement, son intention n'est pas celle de communiquer (si nous pensons à ce qu'énonce Foucault, par rapport à la communication comme instrument de mots de pouvoir) le blanc sur blanc, rend nécessaire un effort pour faire apparaître le discours, qui n'est pas donné, c'est une question, il s'établit une relation de désir, et celui qui veut le lire s'implique dans le même énoncé du texte qu'il est en train de lire,*
- 155 *je l'ai fait en français mais une capuche de nuages se traduit dans toutes les langues où cette expression se déplace, une manière de se l'approprier, à partir de chaque langue, dans chaque nouveau lieu, la technique pour réaliser l'affiche apparaît différente, pour signifier qu'une autre langue, c'est une autre traduction, une autre technique,*
- 156 *voguer! L'abîme libre, blanc, l'infini devant vous!*
- 157 *Kasimir Malévitch, Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural, 1916.*
- 158 *le corps face à ce qu'on ne voit pas, le regard en coïncidence avec la lumière fait voir ce qu'on ne voyait pas, et nous pouvons ainsi déchiffrer le discours secret, et au fur et à*

mesure que celui-ci apparaît, nous comprenons que le mot est action, verbe, que ce texte écrit, s'inscrit en même temps dans notre corps

- 159 **Parlons du film-texte *La richesse des nations*, qui fait partie également de l'exposition de la Cárcova. Tu reprends ici le texte d'Adam Smith du même titre de 1776. Si j'ai bien compris tu le considères comme un point de départ possible de l'ordre économique global, qui va ensemble avec le mercantilisme anglais et l'idée d'un ordre économique articulé par la notion de Commonwealth, de bien commun, nouvelle rhétorique d'un colonialisme commercial traçant des cartes qui s'imprimaient sur celles de l'ordre colonial fondé dans les systèmes administratifs et de contrôle qui réglementaient par exemple, le commerce entre les colonies et la couronne espagnole. 1776 est, si mes souvenirs sont bons, l'année où sont établies les réformes bourbonniennes, avec Charles III, qui établissent les nouvelles vice-royautés et un système de communication un peu plus ouvert que celui qui ne reconnaissait que deux ports légaux, Veracruz et Le Callao. Tout indique qu'à ce moment-là, on commençait à changer les règles du jeu qui définissaient la notion de «monde». Tu choisis pour ce film le chapitre «Las colonias» qui se déroule comme les crédits au cinéma, du bas vers le haut. Et tu accompagnes le texte avec le film d'un coucher de soleil dans les chutes d'Iguazu. Le soleil est englouti par l'horizon du haut vers le bas. Pourquoi as-tu établi cette relation précise entre image et texte? Quel est le sens politique que tu veux nous montrer avec ce temps décalé dans lequel ont lieu l'image et le texte?**
- 160 j'étais en train de me séparer de mon mari, j'ai fait le voyage avec mon fils cadet , la chambre donnait directement sur les cascades, un hôtel colonial dans le parc des chutes d'Iguazu
- 161 je suis descendue avec ma caméra, j'étais devant les chutes, le parc fermait, presque tout le monde était parti, les bus avec les touristes partaient aussi et je suis restée seule devant le soleil qui tombait, enveloppé entre la lumière et le son, c'était si intense que j'ai placé la caméra sur le rebord bien frontalement, pour saisir ce que je ressentais et je l'ai laissée tourner et je suis restée à côté d'elle à regarder comment le soleil baissait entre les nuages de vapeur, l'eau et les arcs-en-ciel, le chant des oiseaux, les bruits des animaux, les bourdonnements des insectes, l'odeur des plantes, toute cette vitalité allumée,
- 162 j'ai enregistré en moi la succession de ce temps, comme un temps de changement à l'intérieur de moi-même, mon corps c'était le sud, le temps du soleil couchant me faisait penser à tout ce voyage entre l'Argentine et Paris
- 163 quand je suis revenue j'ai laissé le film et quelque temps après (presque deux ans) en regardant les images j'ai compris le contenu politique de ce que j'avais filmé, le texte d'Adam Smith m'est apparu, à partir de son titre, *La richesse des nations* , un panorama historique de la construction nord-sud, le chapitre des colonies en fut une évidence car il correspond à la situation historique qui se réactualise aujourd'hui, les chutes signifiaient l'exotique d'un paradis premier à conquérir, mais aussi ce qui est caché, cette triple frontière de la contrebande entre le Brésil, l'Argentine et le Paraguay, corps de la terre divisé par les frontières tracées par les états
- 164 les deux films, l'un à côté de l'autre, soulèvent une autre question, le chapitre 8 *Les colonies*, du livre 4 de *Les richesses des nations*, est un générique du film mais il va à l'inverse, il monte, dirigé vers le nord, un texte qui nous fait lire la justification des

actions qui détruisent l'impénétrable de la jungle, et les chutes sauvages qui descendent entourées par le bruit et le chant, chorale de voix de sirènes d'amazones, interpellent le texte du colonisateur

- 165 **Dans une petite esquisse biographique tu décris ton œuvre comme un «work in progress» et tu utilises un concept très évocateur pour nommer ce travail qui est un continuum sans établir jamais une conclusion. Te parles de ton travail, comme d'une traduction affective, lié à la compréhension de l'artiste comme interprète traducteur. Ce concept m'intéresse. Je pense, par exemple, à l'architecture émotionnelle proposée par Mathias Goeritz. Lui, il donnait à l'architecture la place d'une expérience transformatrice. Au lieu de travailler avec des plans il opérait comme un sculpteur qui donne une forme particulière à chaque mur. Je pense qu'on peut établir un certain parallèle même si la matière sculpturale et le mot activent les affections de façons très différentes. Tu me diras...**
- 166 Ce que tu dis est très évocateur, ma production aussi bien dans l'écriture que dans le visuel se rapproche plus du concret que de la métaphore, c'est la construction d'un langage en mouvement, un alphabet nouveau, un outil pour reconstruire le mur du réel,
- 167 quand je parle de l'artiste comme d'un interprète traducteur, je dirais que celui-ci traduit l'intraduisible, ce point sans retour, point de résistance à ce qui est réel,
- 168 si je parle de la *traduction affective*, c'est parce que traduire signifie déjà quelque chose de soi-même dans ce point à partir duquel on traduit, tout en étant l'interprète de la singularité de l'intraduisible de soi-même, c'est une idée qui part de mon interrelation avec les langues, la langue maternelle et la langue française
- 169 ma matière pour produire c'est la même matérialité de mon corps, d'une certaine façon ceci se rapproche de ce que tu avances quand tu parles de matière sculpturale, car c'est particulier et unique, territoire tangible et intangible, espace d'ouverture, déploiement, je me considère sculpteur de langages visuels et sonores
- 170 une traduction est affective quand elle va plus près et plus loin, quand elle change l'escale et elle produit la propre, qui est la seule mesure, celle de soi-même,
- 171 tâtonner au-delà de la pensée du sentiment du savoir, c'est aller au-delà et en deçà, habitée par tant de langues avant et après d'être née, traversée par une histoire personnelle et multiple, être un prisme de facettes multiples, une toupie qui tourne tourne
- 172 **Au cours de cette conversation que nous avons soutenue pendant plus d'un mois, j'ai reçu tes réponses et j'ai envoyé de nouvelles questions. J'ai contrôlé l'élan naturel que j'ai comme écrivain en espagnol et comme éditrice, de corriger ou d'éditer tes réponses. Tu commences toutes les phrases en minuscules, il manque des virgules, des accents, des points. Il existe des désaccords grammaticaux. On perçoit clairement que ces décalages ont un sens poétique. Aujourd'hui nous allons parler de la possibilité ou non de faire une édition des textes. J'imagine que non. Parlons, donc, pour terminer cette interview sur la signification que tu attribues à ces glissements continuels entre mots écrits.**
- 173 par rapport à la correction de certaines erreurs (faute d'accent, virgules) je suis en général d'accord, mais en ce qui concerne la construction de la phrase même, je suis un peu réticente, parce ce que cela qui pourrait se lire comme une erreur ou une

confusion, est, en réalité, le réflexe volontaire d'une façon de nommer un lieu, mon langage

- 174 enlever les majuscules pour commencer chaque fragment est une façon de marquer que ce que j'écris fait partie d'un infini un plus un plus un etc., rien ne possède la hiérarchie qu'il faut pour être premier, car aussi bien mes textes que mes travaux dans le domaine de la plastique, je les considère des fragments, et les fragments sont tous des morceaux de quelque chose, ils n'ont ni début ni fin, ils font partie de la même chose qui se déploie
- 175 je laisse des espaces et j'utilise les virgules pour signifier avec ces espaces, le vide, qu'on peut sentir comme si c'était une respiration, une pause
- 176 je compose à partir d'un point de vue spatial, comme si j'étais en train de sculpter, mes textes et mes pièces visuelles peuvent être lues comme des partitions de musique ou de sculpture, à travers lesquelles je traduis et j'interprète ce grand puzzle où je suis immergée dès avant ma naissance, et si j'écris à la première personne c'est parce que j'affirme, parce que je porte témoignage
- 177 Traduit par Pedro Miguel Pallo

## RÉSUMÉS

Cette entrevue avec l'artiste Julieta Hanono a été réalisée en 2019 à l'occasion de son exposition *Traduire l'impénétrable*, au musée de Cárcova, Buenos Aires. Julieta est née à Rosario, en Argentine, et vit à Paris. Pendant son adolescence, elle a été arrêtée par la dictature militaire argentine et disparue. Elle a étudié l'art et la philosophie en Argentine puis en France. Son film *El pozo* (*Le Trou*) fait référence à son expérience en prison. Au cours des dernières années, son travail s'est concentré sur le sujet de la traduction.

Esta entrevista con la artista Julieta Hanono se realizó durante de 2019 en ocasión de su exposición *Traducir la impenetrable*, en el Museo de la Cárcova, en Buenos Aires. Julieta nació en Rosario, Argentina, y vive París. Durante su adolescencia estuvo detenida-desaparecida por la dictadura militar argentina. Estudió arte y filosofía en Argentina y luego en Francia. Su film *El pozo* remite a su experiencia en prisión. Durante los últimos años su trabajo se ha centrado en el tema de la traducción.

This interview with artist Julieta Hanono was conducted in 2019 on the occasion of her exhibition *Traducir la impenetrable* (Translate the Impenetrable) at the Museo de la Cárcova in Buenos Aires. Julieta was born in Rosario, Argentina, and lives in Paris. As an adolescent, she was arrested-disappeared by Argentine military forces during the dictatorship. She studied art and philosophy first in Argentina and then in France. Her film *El pozo* (The Ditch) addresses her experience in prison. Her recent work has focused on the problem of translation.

## INDEX

**Mots-clés** : Julieta Hanono; Argentine; El pozo; traduction.

**Keywords** : Julieta Hanono; Argentina; El pozo; translation.

**Palabras claves** : Julieta Hanono; Argentina; El pozo; traducción.

## AUTEURS

### ANDREA GIUNTA

*Andrea Giunta est docteur et professeur d'art latino-américain et d'art moderne et contemporain à la Faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Buenos Aires. Chercheur principal CONICET. Conservateur de la Biennale 12, Porto Alegre, Brésil, 2020.*