

---

## Poétique de l'altération : enjeux politiques du livre altéré, des autodafés modernes aux pratiques artistiques de Ann Hamilton, Emily Jacir et Thu Van Tran

*Poetics of Alteration: political issues of the altered book, from modern autodafé to the artistic practices of Ann Hamilton, Emily Jacir and Thu Van Tran*

**Barbara Bourchenin**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/essais/1008>

DOI : 10.4000/essais.1008

ISSN : 2276-0970

### Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

### Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2020

Pagination : 53-68

ISBN : 979-10-97024-08-6

ISSN : 2417-4211

### Référence électronique

Barbara Bourchenin, « Poétique de l'altération : enjeux politiques du livre altéré, des autodafés modernes aux pratiques artistiques de Ann Hamilton, Emily Jacir et Thu Van Tran », *Essais* [En ligne], 16 | 2020, mis en ligne le 28 septembre 2020, consulté le 18 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/essais/1008> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.1008>

---

# Poétique de l'altération : enjeux politiques du livre altéré, des autodafés modernes aux pratiques artistiques d'Ann Hamilton, Emily Jacir et Thu Van Tran

Barbara Bourchenin

Les livres altérés de l'art actuel renouvellent une réflexion sur l'engagement, ainsi que sur la portée poétique et politique de la voix. Ainsi en est-il des œuvres d'Ann Hamilton, Emily Jacir et Thu Van Tran, artistes plasticiennes contemporaines.

Chez Ann Hamilton, le livre est souvent au cœur d'une installation-performance. Dans l'œuvre *Indigo Blue*<sup>1</sup>, réalisée à l'occasion du Spoleto Festival de Charleston, l'artiste met en espace un amoncellement de 47 000 bleus de travail anonymes (chemises et pantalons), pliés, entassés méthodiquement, ainsi qu'une table, minimale, sur laquelle une personne – anonyme elle aussi – efface un manuel militaire, à l'aide d'une gomme régulièrement imbibée de salive.

De son côté, Emily Jacir, artiste palestinienne, retrace dans son œuvre *Material for a film*<sup>2</sup> (2004-en cours) l'histoire de Wael Zuaiter, intellectuel et traducteur palestinien tué par les services secrets israéliens (le Mossad) en 1972<sup>3</sup>. Son travail plastique consiste non seulement en une production d'objets, mais surtout en un engagement corporel. Parmi les espaces multi-médias de l'œuvre, une pièce, faisant figure de mausolée, met en scène des livres. L'artiste tire au pistolet sur mille livres blancs, jouant la mort de Wael Zuaiter, lequel avait dans sa poche un exemplaire des *Mille et Une nuits*, troué lors de son assassinat.

---

1 Ann Hamilton, *Indigo Blue*, installation et performance réalisée au Spoleto Festival de Charleston, 1991, réactivée en 2007 au MOMA de San Francisco.

2 Voir l'article de Marc James Léger, « Dialectics of the real: on the Art and Politics of Emily Jacir », [https://www.academia.edu/34372159/Dialectics\\_of\\_the\\_Real\\_On\\_the\\_Art\\_and\\_Politics\\_of\\_Emily\\_Jacir](https://www.academia.edu/34372159/Dialectics_of_the_Real_On_the_Art_and_Politics_of_Emily_Jacir) (consulté le 29/12/2017).

3 Les circonstances de la mort de W. Zuaiter sont les suivantes : l'intellectuel est abattu de douze balles. La treizième balle tirée par ses agresseurs vient se loger dans un livre sur lequel travaille le traducteur : une version arabe des *Mille et Une nuits*, qu'il projette de traduire en italien, et qu'il a dans sa poche le jour de sa mort.

Enfin, Thu Van Tran, artiste d'origine vietnamienne, émigrée en France, fait dialoguer langage, fiction et identité dans ses productions. Le livre, matériau de prédilection, devient catalyseur fictionnel de sa pratique. Ainsi le roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [*Au cœur des ténèbres*] (1899) fait l'objet de multiples réinterprétations plastiques. *Au plus profond du noir* (manuscrit) (2013), version manuscrite de la traduction, s'intéresse de près aux normes de domination mises en place durant la période de colonisation française du Vietnam<sup>4</sup>. Dans cette version, l'artiste fait une traduction en une soixantaine de feuillets de l'œuvre de J. Conrad. Ceux-ci sont linéairement et frontalement disposés par séries de quinze sur des étagères de bois. La première feuille dans le sens de la lecture est blanche, la dernière complètement noire. Ainsi, au fur et à mesure de la lecture, l'œuvre se grise, puis se noircit, jusqu'à devenir complètement opaque et illisible au spectateur. Le procédé de traduction est simple : Thu Van Tran, munie d'un dictionnaire anglais-anglais, traduit mot à mot l'œuvre conradienne, de l'anglais au français. *Sans Tache* (2012) est la variation sculpturale de cette traduction, où le livre de Conrad, sur un socle de plâtre, est taché d'encre noire.

### **Autour du livre : lecture, logos et autodafé**

La question de la lecture, dans la lignée des réflexions de J.-P. Sartre, J. Rancière ou M. Macé, est au cœur de ces dispositifs souvent immersifs. Cette attention à la lecture des œuvres peut paraître paradoxale puisque les livres présentés sont soumis à une censure plastique. En effet, l'attaque matérielle qui leur est faite (attaque physique presque dans la relation au corps qui s'y établit) est une attaque du texte et des mots qu'ils portent. Cette paradoxale mise en visibilité d'une poétique d'altération est une manière pour ces artistes féminines de questionner le régime de représentation classique de l'art : un régime de lisibilité. Insistons par ailleurs sur la formule à valeur d'oxymore que serait une « poétique de l'altération » : poétique et politique dialoguent dans cette confrontation entre création et altération du mot. Ainsi, c'est surtout autour de normes de parole que ces productions, dans leur dimension protocolaire, font dialoguer poétique et politique. Car le régime de lisibilité que questionne l'art fait pendant au régime du dicible édicté par l'histoire. Le politique, entendu ici avec J. Rancière, est relatif au discursif, à la fiction et au « partage du sensible »<sup>5</sup> que le livre peut engager.

L'autodafé est à ce titre une figure paradigmatique de cette altération matérielle et symbolique. Mais que reste-t-il aujourd'hui, dans la sphère artistique

4 Notons que l'ouvrage de Joseph Conrad revient quant à lui sur la colonisation du Congo par Léopold II, roi de Belgique. Plusieurs histoires colonisatrices se cristallisent donc dans le travail de Thu Van Tran.

5 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

contemporaine, de l'autodafé ? Il faut veiller dans notre formulation à ne pas réhabiliter ou déculpabiliser celui-ci : notre interrogation s'entend comme tentative de caractérisation d'un geste plastique – poétique – depuis un geste historique. Cette translation nécessite pour le moins un renversement de paradigme. Si pour B. Tillier, « le statut de l'œuvre d'art et d'objet esthétique n'existent pas pour l'iconoclaste », les gestes destructeurs fondent ici des objets esthétiques et des œuvres d'art singulières<sup>6</sup>. Il s'agit de penser la place de l'iconoclasme – et de l'autodafé – dans la sphère esthétique. Ainsi, comment l'autodafé – rituel historique et politique de destruction du livre qu'il s'agira de redéfinir plus précisément – peut-il nous aider à penser une *poétique de l'altération* ? Dans quelle mesure devient-il geste artistique ? Aux enjeux poético-plastiques de l'autodafé s'ajoutent des enjeux politiques, autour de la question de l'engagement.

C'est la figure du livre – et celle du *logos* qui lui est d'ordinaire associée – qui dans les pratiques de ces trois artistes cristallise la question de l'engagement. Le *logos*, coexistant au politique et au poétique, n'est plus ici ni vocalisé, ni scripturaire. Pourquoi dès lors utiliser le livre ? Cet objet, resémantisé par des processus d'autodafé, vient interroger le discours et la parole qui lui sont propres. Nous pouvons également nous demander si le refus du *logos* par ces trois femmes artistes est caractéristique d'une volonté de déconstruction des rôles de genre. Sous le néologisme de *phallogocentrisme*<sup>7</sup>, J. Derrida semble ouvrir cette piste. Le *logos*, ainsi associé au *phallus*, cristallise une autorité de parole portée par des instances historiques, sociales et institutionnelles<sup>8</sup>. Extraire le *logos* du livre – *logos* scripturaire en particulier –, l'y opacifier ou le dissoudre, est un parti-pris caractéristique de ces plasticiennes qui négocient avec le discursif. Ces multiples « autodafés » génèrent ainsi trois niveaux d'analyse que nous nous proposons d'explorer successivement. Ils sont à la fois

6 Voir à ce sujet les remarques dans Emmanuel Fureix (éd.), *Iconoclasme et révolutions de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 14 et p. 31.

7 Sans qualifier les pratiques de ces plasticiennes de « féministes », nous faisons l'hypothèse qu'elles participent d'un mouvement de déconstruction d'une certaine théorie de la lecture. Chez Derrida, cette différence est une « différence sexuelle » à l'œuvre. Pour l'auteur, « [...] le fait que la déconstruction a été d'entrée de jeu une déconstruction du phallogocentrisme, de façon essentielle, ou du phallogocentrisme, marque bien que c'est une certaine autorité masculine qui se trouve questionnée par la déconstruction, au nom sinon de la féminité, du moins de la différence sexuelle. » Jacques Derrida, *Sur parole. Instantanés philosophiques*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 1999, p. 28.

8 « Le terme "logocentrisme" est un des emblèmes de la philosophie de Derrida [...]. En lui-même, le terme n'a rien de révolutionnaire : toute la modernité est un "logocentrisme", c'est-à-dire une civilisation ordonnée autour de la raison (calcul, discours, philosophie, science) et non plus autour de la foi. Le logocentrisme devient la cible de la déconstruction quand il s'avère qu'il ne va pas dans le carno-phal(logo)-centrisme, quand se manifestent, dans la violence de la domination des autres civilisations et dans la cruauté des traitements infligés aux animaux, ce que l'on pense être les conséquences du règne de la raison ; et surtout lorsqu'il apparaît que la rationalité philosophique, loin de tenir ses promesses de clarté et de distinction, s'empêtre dans des difficultés et des nœuds dont elle ne peut venir à bout. », in Charles Ramond, *Dictionnaire Derrida*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Dictionnaire », 2016, p. 144-145.

« acte de foi », mise en abyme de la destruction et déplacement des normes de paroles et de domination. L'autorité auctoriale liée à l'écriture est transférée à l'artiste qui annihile le texte : acte nécessaire à l'ouverture de l'œuvre et au partage du sensible.

### Auto-da-fe : gestique de l'engagement artistique

Alberto Manguel, dans *La bibliothèque, la nuit*, définit l'autodafé comme l'« acte emblématique que fut la destruction des livres par le feu »<sup>9</sup>. L'exemple de l'autodafé sur une place d'Unter den Linden, devant l'université de Berlin, le soir du 10 mai 1933<sup>10</sup> est symptomatique de la méfiance qu'il suscite et du pouvoir qu'il incarne. Cible privilégiée de l'oppression, la simple possession de livres (bien avant leur lecture) était passible de répression et de confiscation. Aux violences faites aux corps s'ajoute une violence faite à la mémoire (personnelle et culturelle) des hommes : les autodafés rejouent la destruction massive des civilisations. Pour Lucien X. Polastron : « le livre est le double de l'homme, le brûler équivaut à tuer »<sup>11</sup>. Les processus politiques d'altération et destruction des livres participent de processus d'évidement culturel et d'oubli, ainsi que d'opacification de la mémoire. Les artistes resémantisent ces processus en négatif : la destruction ou déconstruction<sup>12</sup> du texte devient le lieu d'un activisme mémoriel.

#### *L'autodafé : le renversement d'un geste*

Au vu de notre *corpus*, la question de l'autodafé ici mentionnée peut paraître intrigante. Elle s'avère surtout restrictive si l'on s'en tient à sa première définition. Ce geste universellement destructeur est repris dans de nombreuses pratiques contemporaines<sup>13</sup>. Pourtant, les œuvres ici convoquées ne font que

9 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 245.

10 « Le 10 mai 1933 à 22h donc, sur la place de l'Opéra à Berlin, "une délégation d'étudiants défila, précédée d'une musique des Sections d'assaut (...)". *L'Illustration* : "À chaque nouveau paquet de livres livré à la flamme, une voix clamait le nom de l'auteur incriminé et énonçait la sentence d'exécution (...)» Lucien X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2009, p. 248. Lucien X. Polastron, dans son ouvrage, retrace l'histoire politique de la biblioclastie.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 Pour J. Derrida : « [...] il est hors de doute pour moi qu'un geste de déconstruction est impensable dans une affirmation. Incontestablement, la déconstruction est un geste d'affirmation, un oui originaire qui n'est pas crédule, dogmatique ou d'acquiescement aveugle, optimiste, confiant, positif, qui est ce qui est supposé par le moment d'interrogation, de questionnement, qui est affirmatif. » Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 88.

13 Comme celles de C. Parmiggiani, A. Kiefer, P. Convert, ou A. Hamilton, dans l'œuvre *Tropos* (1993) : la performance de lecture consiste à brûler les lignes d'un livre à l'aide d'un fer à souder. L'épreuve du feu se concentre sur le texte.

rarement état d'une épreuve du feu. L'agent destructeur incendiaire est dans notre propos relégué au second plan au profit d'une investigation alternative de la gestuelle destructrice des livres. Les artistes procèdent à un renversement ou déplacement gestuel : dans le passage d'un champ à l'autre (de l'historique à l'artistique), dans celui d'une main à l'autre également. Le geste biblioclaste est relégué à l'artiste, porte-voix de la victime, qui le transcende en geste d'engagement plastique. Dans la multitude des histoires de l'art, existe une histoire des gestes et des contre-gestes. La tache chez Thu Van Tran, en tant que saturation, l'effacement chez Ann Hamilton, et la « trouée » matérielle du livre chez Emily Jacir, en tant que modes de création ablatifs<sup>14</sup>, sont des protocoles systématiques d'altération de la trame textuelle ou de l'intégrité des ouvrages. Cette activité plastique, « scriptoclaste »<sup>15</sup>, définit le geste de l'engagement non plus comme geste positif et producteur, mais comme geste d'une destruction créatrice, en négatif. Effacement, trouée, recouvrement ou neutralisation du texte, en privant le livre de sa prose, prennent à rebours la définition sartienne du livre engagé. Mais bien que les ouvrages ne soient plus porteurs de texte et que leur prose soit abolie, ces œuvres a-textuelles sont-elles pour autant désengagées ? Les artistes ne sont pas des écrivains. Elles semblent cependant, à travers une *dés-écriture* des livres, se faire productrices d'une *prose en acte*. Au défaut d'efficace d'un discours scripturaire résiste l'efficacité plastique de ces œuvres au minimalisme procédural et à la gestuelle radicale.

### *Autodafé plastique : un acte de foi*

L'autodafé trouve son étymologie dans l'espagnol et le portugais, *auto de fe* et *auto da fe*, signifiant tout deux « acte de foi ». La foi nous ramène bien ici du côté de l'engagement, nécessitant un déplacement d'une sphère morale et religieuse à une sphère éthique et artistique. Dans *Material for a film* de E. Jacir, si la victime est clairement identifiée, la multiplication des livres blancs ne tarde pas à universaliser la figure du martyr. Le geste de « trouée » du livre, mille fois répété, interroge les lacunes d'une histoire politique sensible, dont certaines voix sont volontairement tues. En se remettant dans la peau de l'agresseur de Wael Zuaiter, et en tirant ces mille balles, Emily Jacir « fait foi » : elle porte témoignage, atteste et adhère – corporellement – à la véracité de l'histoire de l'homme tué. Le jour de la mort de W. Zuaiter, le volume 2 des *Mille et Une nuits* est transpercé par la treizième balle qui le touche. Du corps de chair au corps de papier, il n'y a qu'un pas. Ironie du sort, la dernière balle se loge dans le dos du livre, en son pli central, zone névralgique – puisque lieu de la

14 Nous repartons ici de la typologie mise en place par Maurice Fréchuret. Maurice Fréchuret, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Paris, Les Presses du réel, 2016, p. 39.

15 Jérémie Bennequin, « Présentation », <https://jeremiebennequin.com/demarche-artistique-30> (consulté le 29/12/2017).

reliure – du corps livresque. L'altération du livre va de pair avec l'extermination de l'homme. Évoquer une gestique de l'autodafé place l'acte de foi du côté du corps et du geste qu'il entreprend. Chacun des gestes mis en œuvre par les artistes s'enracine dans le corps de la victime : corps perforé et violemment criblé chez E. Jacir, corps du labeur<sup>16</sup> – corps de l'ouvrier de la manufacture – chez A. Hamilton, corps de langage colonisé chez Thu Van Tran. L'autodafé comme acte de foi s'incarne plastiquement en qualité de pratique testimoniale et réactivation mémorielle d'un oubli silencieux.

## Un livre porte-voix : déflagration, écho, exténuation

### *L'autodafé : un acte de lecture*

Avant de devenir, par extension, une « destruction par le feu faite de propos délibéré », l'autodafé est une pratique liée à la période de l'Inquisition espagnole. Défini comme « cérémonie expiatoire au cours de laquelle étaient lues et exécutées les sentences prononcées par l'Inquisition (...) »<sup>17</sup>, l'autodafé devient un *événement de lecture* public. La *lecture d'une sentence* nous ramène au destin du livre, de l'écriture qui y siège, et qui doit être lue, énoncée ou vocalisée, de manière irrémédiable. L'autodafé est une sentence, au sens juridique, légal mais aussi au sens phrastique et grammatical. À la marge de la voix majoritaire, se murmurent d'autres voix, discrètes, oubliées que les artistes révèlent. Les œuvres mettent en emphase, par des procédés de « *reenactment* »<sup>18</sup>, les écarts de paroles non autorisées : la réappropriation du livre est un réinvestissement actif de l'histoire par les artistes. Les procédés d'altérations des livres, parfois brutaux, font ressurgir les figures rendues muettes par la censure : ils mettent en abyme l'effacement et la dissolution de la voix des victimes. Aux économies plastiques des gestes de destruction est associée une économie singulière de parole(s). La notion d'économie est ici polysémique puisque nous faisons aussi référence à une restriction de parole, ou du moins un minimalisme discursif sinon textuel. Ce *reenactment* en négatif fait écho à la gestique précédemment évoquée.

16 Voir à ce sujet les très belles analyses de Pascale Saarbach, « Ann Hamilton : au détour du langage », [https://www.academia.edu/31961552/Ann\\_Hamilton\\_au\\_d%C3%A9tour\\_du\\_langage](https://www.academia.edu/31961552/Ann_Hamilton_au_d%C3%A9tour_du_langage) (consulté le 29/12/17).

17 Définitions du CNRTL, « Autodafé », <http://www.cnrtl.fr/definition/autodaf%C3%A9> (consulté le 29/12/2017).

18 Par *reenactement*, les critiques d'art Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós entendent « un étrange processus de *catarsis* et de répétition de la défaite [dans lequel] les artistes reviennent à l'endroit de la clôture, afin d'en relire les potentialités encloses, les lignes secondes. Moment de clôture (...), c'est aussi la frontière fine entre l'événement historique et l'itération artistique qui est mise en crise. Il est surtout (...) de ces moments charnières qui inaugurent un nouvel événement historique, un deuxième événement, depuis les spectres du premier. Et ce second événement produira une autre mémoire, une autre archive stratifiée. » Camille de Toledo, Aliocha Imhoff, Kantuta Quirós, *Les Potentiels du temps. Art et politique*, Paris, Manuella Éditions, 2015, p. 105 et suiv.

### Oralité du livre altéré et économie de parole

Les livres altérés du *corpus* sont une exploration de l'anté-prédicatif<sup>19</sup> : la signification première du livre, liée à l'autorité auctoriale et historique, est pulvérisée au profit d'une responsabilité de parole décentrée aux artistes et aux spectateurs. Ce décentrement est un déplacement multiple du dire : ce sont les énonciateurs secondaires – artistes et spectateurs, témoins de l'histoire – qui prennent ici le *logos* en charge. La parole, dans sa dimension orale ou vocale, vient spécifier les problématiques de langage et de nomination soulevées par les œuvres. « L'omniprésence du langage rendu inintelligible »<sup>20</sup> s'incarne dans les livres altérés. Pourtant, le livre altéré est de ces « structures intelligibles »<sup>21</sup>, de celles qui fictionalisent notre rapport au monde. Paradoxalement inintelligible selon une lecture classique, il devient le point nodal des œuvres et de leur lecture, il permet « la démultiplication des modes de parole et des niveaux de signification »<sup>22</sup>. Le pouvoir de l'objet-livre est donc décentré de la sphère du texte, dominée par l'auteur, à la sphère de l'inintelligible, en création et en réception.

Chez A. Hamilton (Figure 1), l'histoire économique et commerciale du bleu indigo, comme couleur et teinture, se mêle à celle des travailleurs des manufactures de Charleston. La lecture-effacement se fait silencieuse. À la mécanique scripturale d'impression s'oppose une mécanique du défaire, du délier (pour ne pas dire du *dé-lire*), et du désactiver<sup>23</sup>. Le corps de l'effaceur devient métonymique du corps de l'ouvrier, et plus encore du corps social collectif des travailleurs qui a constitué l'histoire du lieu. L'œuvre est une « "histoire sociale du bleu" »<sup>24</sup>. Mais c'est surtout une économie de la langue, du mot et de la parole qui s'y joue. *Économiser / épargner / garder sa salive, perdre sa salive, dépenser sa salive/de la salive, user sa salive (à)/de la salive*, etc. : autant d'expressions figurées associées aux variations d'une économie discursive. « (...) Le geste répétitif et déterminé de l'effacement (...) se substituait aux mots de l'histoire officielle et lacunaire instituée par les livres »<sup>25</sup>. L'effacement minutieux, lent et long du manuel militaire est un acte de foi : « C'est en fonction des normes domi-

19 Ces œuvres silencieuses « (...) s'enracinent dans l'anté-prédicatif, dans ce qui est vécu et ressenti avant même de pouvoir être nommé. », Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 150.

20 *Idem*.

21 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 56.

22 *Ibid.*, p. 58.

23 L'artiste parle de « un-making », « un-reading », « un-acting » : l'anaphore du préfixe négatif traduit bien le revers d'une action, l'envers d'un discours écrit. Voir l'interview vidéo du SFMOMA d'Ann Hamilton, « Ann Hamilton gives voice to Charleston's invisible history », <https://www.sfmoma.org/watch/ann-hamilton-gives-voice-to-charlestons-invisible-history/>, 2007 (consulté le 29/12/17). Depuis ce *faire* en négatif, il faudrait réinterroger la notion de « *reenactment* » précédemment évoquée : comment qualifier cette réactivation par le *défaire* ?

24 Maurice Fréchuret, *Effacer, op. cit.*, p. 101.

25 Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 156.

nantes, dans une situation donnée, que naît le scandale propre à l'acte iconoclaste »<sup>26</sup>. L'exploitation coloniale, la discipline et l'autorité qu'elle maintenait dans les manufactures, s'éténue matériellement dans cet effacement à rebours, de la dernière à la première page du livre.



**Figure 1 :** Ann Hamilton, *Bleu indigo*, 1991/2007

Commandé pour « Lieux avec un passé : Festival de Spoleto de Charleston »

Mary Jane Jacob, curatrice | Charleston, Caroline du Sud | 24 mai au 24 août 1991

Matériaux : vêtements de travail bleus, base en acier et en bois, table en bois, chaise, ampoule, livres (manuels de réglementation militaire, reliures bleues), salive, gomme à effacer rose, effacement, filet, soja

Collection du Musée d'Art Moderne de San Francisco

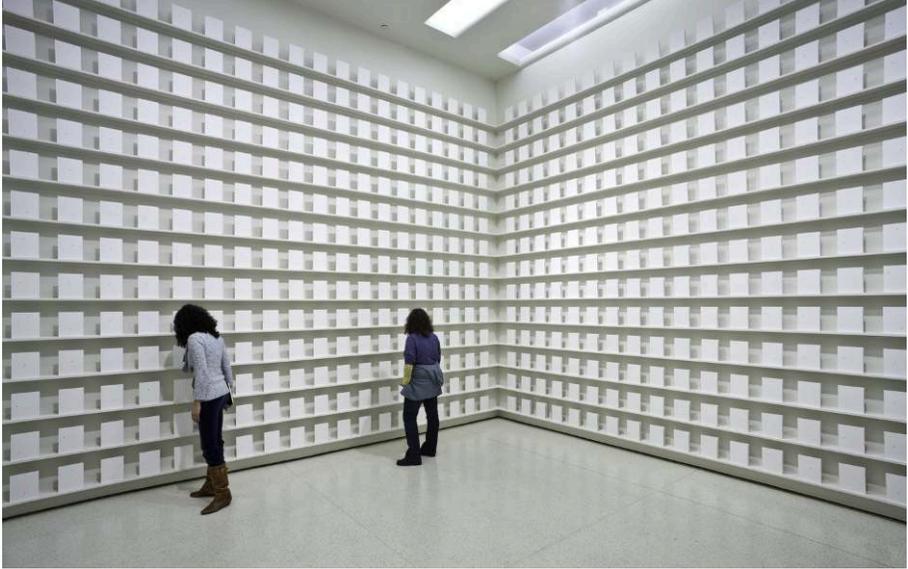
© Ann Hamilton

Les livres blancs d'Emily Jacir trahissent l'innommable et la stupeur de l'assassinat (**Figures 2a et 2b**). Perforés par les balles, ils contiennent l'écho silencieux de la déflagration. S'il n'y a pas de mots pour désigner l'horreur, lui assigner un nom, alors le texte est pulvérisé. Ces livres blancs, incarnation de la traduction inachevée de W. Zuaiter<sup>27</sup>, laissent également en suspens un nouveau *dire* déplacé : celui du passage d'une langue à l'autre. « Les mots

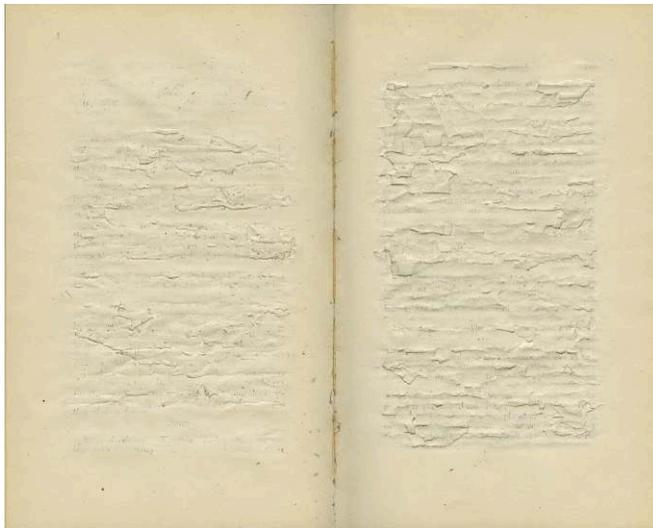
26 Emmanuel Fureix (éd.), *Iconoclisme et révolutions*, *op. cit.*, p. 21.

27 Voir l'article de Ken Johnson, « Material for a Palestinian's Life and Death », <https://www.nytimes.com/2009/02/13/arts/design/13jaci.html> (consulté le 28/03/2018).

présents dans ses œuvres perdent tour à tour leur puissante autorité – absorbés, dissous, dégradés –, les signes sont destitués de leur fonction de désignation, renvoyés à leurs qualités purement plastiques »<sup>28</sup>.



**Figure 2a :** Emily Jacir, *Material for a film*, 2004, en cours  
Installation view: Hugo Boss Prize 2008: Emily Jacir, Solomon R. Guggenheim Museum,  
New York, February 6, 2009-April 5, 2009  
Photo: David Heald©SRGF, NY



**Figure 2b :** Emily Jacir, *Material for a film*, 2004, détail

28 Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 155.

Si les trois œuvres ne mettent pas en jeu les mêmes « manières » de faire s'absenter le texte (effacement chez A. Hamilton, opacification et enfouissement chez Thu Van Tran, neutralisation et perforation chez E. Jacir), elles traduisent toutes un inintelligible – ou du moins un indicible à l'œuvre dans toute tentative discursive. Dans cette nouvelle économie de parole, la forme de la signification intelligible disparaît jusqu'à l'illisible : c'est dans sa déflagration, l'écho de son exténuation que le mot se dissout pour devenir voix. La salive, chez A. Hamilton, renvoie à la bouche (lieu de la parole pour l'artiste<sup>29</sup>). « Nuit, ténèbres, horreur, nausée : comme si l'envie de nettoyer ses tripes par la bouche pouvait purger le corps de ce qu'il avait vu et vécu et se libérer physiquement de l'obscurantisme »<sup>30</sup>. Bile noire rejetée chez Thu Van Tran, salive chez A. Hamilton, déflagration qui laisse « bouche bée » chez E. Jacir : la bouche – et ce qui en sort – est bien le siège de l'œuvre, le lieu où tout se joue. Le silence négocie avec le texte : lorsque celui-ci s'efface, chez Thu Van Tran et Ann Hamilton, ne reste qu'une parole exténuée, celle des oppresseurs qui colonisent violemment la langue et exploitent l'ouvrier à l'usine.

### *Pratiques artistiques : nouvelle prosodie de l'Histoire*

Le rapport à la bouche est un rapport d'énonciation, voire de prononciation. Ainsi, les œuvres qui mettent en jeu le livre altéré inaugurent une nouvelle prosodie de l'Histoire. Prononcer comme l'on mâche un mot, comme on le met en bouche, comme on le crache enfin. La prononciation exige des mots, une voix : elle appelle une *lecture vocalisée*. Si les mots sont ici absents, la lecture n'est plus relative à une vocalisation, mais à une certaine forme d'attention portée aux événements. Cette attention est une *posture lectrice*<sup>31</sup>, en création, qui fait du travail de E. Jacir, A. Hamilton et T. V. Tran, un acte politique engagé. L'action artistique est une négociation permanente autour d'un sens qui se dérobe. Si les artistes sont des porte-voix, cette dernière est toujours comme en réserve, retenue, ou bien *portée ailleurs*.

29 Voir la vidéo de SFMOMA, « Ann Hamilton gives voice to Charleston's invisible history », *op. cit.*

30 Magali Nachtergaele, « "L'horreur, l'horreur" », in Thu Van Tran, *Our lights*, Bruxelles, Meessen De Clercq, 2013, p. 185.

31 Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 15. Ici, nous choisissons le terme de « posture » plutôt que celui d'« expérience » : il retranscrit un certain rapport au corps dans l'expérience et, au sens figuré, un parti pris synonyme d'engagement. La lecture induit cette posture. Pour Sartre, « (...) la lecture [...] par certain côté, c'est une possession : on prête son corps aux morts pour qu'ils puissent revivre. » : Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 33. Tel semble être le cas dans notre *corpus*. La lecture naît dans le corps.

## Poétique de l'altération : déplacement du politique

### *Traduire : déplacer l'autodafé*

Les autodafés plastiques sont à plus d'un titre ce que Pascale Saarbach nomme des « structure[s] métaphorique[s] »<sup>32</sup>. Analysant les installations de A. Hamilton comme « espace poétique », elle insiste sur le primat du signifiant et sur la dés-information à laquelle le spectateur est confronté. Notre itinéraire autour de l'autodafé nous permet d'envisager une poétique de l'altération, une poétisation – où le poétique devient *poiétique* – du geste artistique. Nous n'avons eu de cesse de *déplacer* l'autodafé. Pour penser avec J. Rancière, il ne s'agit pas ici d'envisager une esthétisation de l'autodafé – qui tendrait à légitimer l'acte politique totalitaire, mais à concevoir l'autodafé plastique comme acte engagé. La poétique de l'autodafé – poétique de l'altération du livre – se potentialise dans le passage de « l'ordinarité » du geste totalitaire à son « exceptionnalité » artistique<sup>33</sup>. C'est dans cet « iconoclasme renversé »<sup>34</sup> que se joue l'intrusion du poétique. L'expression de T. Roger, volontairement décontextualisée, évoque le pendant scriptoclaste (atteinte faite au texte) de l'iconoclasme (atteinte faite aux images). Nous en faisons ici une dynamique d'inversion et de déplacement des polarités auctoriales du geste. Nos trois artistes investissent de ce fait la sphère de la traduction : la lecture se mue en *translatio*<sup>35</sup>. L'artiste endosse l'*ethos* du traducteur : c'est le cas d'Emily Jacir qui prend la responsabilité de la traductrice à la suite de W. Zwaite dont c'était la profession. Dans le travail de Thu Van Tran, l'autorité auctoriale de J. Conrad est transférée à l'artiste, par la translation opérée dans la traduction. Cette dernière participe d'un renversement des pôles d'autorité et de pouvoir. Le geste de traduction devient geste de destruction. L'artiste acquiert ainsi une « "compétence politique" »<sup>36</sup> propre au geste biblioclaste. La traduction entreprise par Thu Van Tran est une interrogation directe de son expérience intime de la langue colonisée et de son autre, la colonisatrice, « (...) le français, greffé de force dans les bouches »<sup>37</sup>. *Au plus profond du noir (manuscrit) (Figure 3)* est

32 Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 157.

33 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 67. Ces expressions sont chez Rancière liées à l'analyse du travail et à la place de la pratique artistique dans les activités du quotidien. Ici, l'ordinarité de l'autodafé historique dit aussi l'horreur de la banalisation de ce type de pratiques.

34 Thierry Roger, *L'archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 735.

35 Terme latin qui renvoie littéralement à la traduction, mais aussi à la question de la métaphore ou de la greffe (en tant que transplantation).

36 Emmanuel Fureix (éd.), *Iconoclasme et révolutions, op. cit.*, p. 19.

37 Magali Nachtergaele, « "L'horreur, l'horreur" », in Thu Van Tran, *Our lights, op. cit.*, p. 187. Rappelons que le texte de J. Conrad interroge la colonisation du Congo par la Belgique.

un nuancier de la perte : perte de l'autorité auctoriale tantôt évoquée, usure de la langue en traduction, effacement ou recouvrement de la voix. La traduction systématique de l'ouvrage de J. Conrad est un ici un procédé politique d'opacification de la parole en « posture d'aveugle »<sup>38</sup>. L'artiste la définit comme « (...) la collision de deux histoires coloniales [:] Conrad s'aventure dans le Congo belge tandis que je suis originaire du Vietnam »<sup>39</sup>.



**Figure 3 :** Thu Van Tran, *Au plus profond du noir*, 2013

59 feuilles de papier A4, 120 feuilles de verre, 4 planches de bois d'hévéa, 29,7 x 21,4 cm (x 59)  
Avec la permission de l'artiste et de Meessen De Clercq, Bruxelles

### *Le poétique comme phénomène de contagion*

Dans *Sans Tache* (Figure 4), variation sculpturale de *Au plus profond du noir*, Thu Van Tran noircit Conrad. La tache d'encre noire qui détrempé le livre est un débordement plastique métaphorique. Elle le submerge, l'imbibe d'une viscosité noire. Les ténèbres, motif iconographique, resurgissent du texte, plastiques. L'encre des mots, comme par capillarité, remonte à la couverture de l'ouvrage, le déborde enfin ; naufrage du livre. « [La] force [de ce processus de recouvrement neutralisant] tient principalement dans cette modulation croissante qui ne brusque pas l'objet dont elle s'empare mais qui, peu

---

Thu Van Tran, quant à elle, interroge la colonisation française du Vietnam qu'elle a vécue étant plus jeune. Le passage de l'anglais au français lors de la traduction de J. Conrad est une interrogation de l'hégémonie autoritaire de ces pays colonisateurs.

38 *Ibid.*, p. 36.

39 Garance Chabert et Olivier Meessen, « Entretien de Thu Van Tran », in T. V. Tran, *Our Lights*, *ibid.*, p. 178.

à peu, l'envahit, l'englobe, le pénètre pour, en fin de compte, le transformer parfois assez fortement »<sup>40</sup>. Cette noirceur est contagieuse : elle s'étend jusqu'à imbiber le support de plâtre, jusqu'à saturation proximale du socle.



**Figure 4 :** Thu Van Tran, *Sans tache*, 2012

Bois d'hévéa, plâtre, livre et encre, 85 x 37,2 x 37,2 cm

Avec la permission de l'artiste et de Meessen De Clercq, Bruxelles

L'œuvre d'art transforme les processus de violence et d'oppression (relatifs aux contextes historiques et coloniaux) en « phénomènes de contamination »<sup>41</sup>. « En désactivant textuellement ces livres, les objets environnants absorbent par contamination les histoires qu'ils contenaient (...) »<sup>42</sup>. La contagion plastique rejoue la contamination de la langue, miroir d'une contamination identitaire. Ce décentrement de la langue est concomitant d'un « décentrement » du sujet »<sup>43</sup> mis en avant par Pascale Saarbach. Le lieu comme « enveloppe » est lui-même créé par contagion, « *in extenso* » du livre altéré : les livres blancs chez E. Jacir sont produits par le livre original du conte, les bleus de travail chez Ann Hamilton dialoguent avec le livre militaire, les feuillets de la traduction chez Thu Van Tran produisent d'autres « taches »<sup>44</sup>, variations plastiques d'un même élan interrogateur.

40 Maurice Fréchuret, *Effacer*, *op. cit.*, p. 140.

41 Garance Chabert et Olivier Meessen, « Entretien de Thu Van Tran », in T. V. Tran, *Our Lights*, *op. cit.*, p. 177.

42 Magali Nachtergaele, « "L'horreur, l'horreur" ». *op. cit.*, p. 189.

43 Pascale Saarbach, *Ann Hamilton*, *op. cit.*, p. 151.

44 Garance Chabert et Olivier Meessen, « Entretien de Thu Van Tran », in T. V. Tran, *Our Lights*, *op. cit.*, p. 177.

Les livres altérés – et la poétique d’altération qu’ils fondent, dynamisent un mouvement que l’on peut qualifier, après J. Rancière, de reconfiguration du « partage du sensible ». Sa réflexion sur la « captation fatale [de l’art] par le discours »<sup>45</sup> semble réinvestie par les artistes dans les livres altérés proposés à l’expérience. Mais bien loin d’une « pensée du deuil », les œuvres deviennent le lieu privilégié d’un *sentir ensemble* qui ravive la voix. Les livres altérés deviennent « forme de visibilité de (...) manières de faire »<sup>46</sup> ou encore, « visibilité[s] déplacée[s] »<sup>47</sup>. Leur prosodie renouvelée engendre de nouvelles sentences, de nouveaux énoncés. « (...) Dans l’absorption silencieuse de la lecture et de l’écriture, dans le passage du silence à la voix, puis de la voix à la parole, comment celle-ci [la voix] se transforme-t-elle en acte ? »<sup>48</sup> L’interrogation semble réactivée par lesdits livres altérés. Leur silence est un sas nécessaire au *dire*, dont la responsabilité n’est plus enclose dans des discours historiques institutionnalisés, mais déplacée aux mains de l’artiste et des spectateurs qui œuvrent en tant que communautés politiques :

« (...) Les énoncés s’emparent des corps et les détournent de leur destination. (...) Ils dessinent ainsi des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d’énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible »<sup>49</sup>.

Les livres altérés redéfinissent une pragmatique du politique. La poétique d’altération du livre ré-organise les espaces de parole et d’autorité, renouvelant ainsi leur capacité à produire de l’engagement. Les artistes inaugurent une communauté de l’« hospitalité de l’écoute »<sup>50</sup> qui instaure un régime d’ouverture à la voix de l’œuvre. « La véritable écoute est celle qui procède du dessaisissement, du refus d’un “savoir écouter” déjà acquis, forme de détachement qui ne peut s’opérer dans le décodage d’un message ou le déchiffrement d’une information »<sup>51</sup>. S’ouvrir à la voix : *déchirer* le silence de l’histoire plutôt que

45 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 8.

46 *Ibid.*, p. 13.

47 *Ibid.*, p. 68.

48 Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 167.

49 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 63-64.

50 Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 161. Cette hospitalité est reliée aux apparitions vocales récurrentes dans le travail récent de A. Hamilton. J.-P. Sartre évoque également la lecture comme « exercice de générosité » ou encore « une tâche à la générosité du lecteur », in Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 57 et p. 67.

51 Pascale Saarbach, *op. cit.*, p. 162.

déchiffrer le livre, faire de l'œuvre une *ouverture*<sup>52</sup>. Et si les altérations poétiques du livre sont chez les artistes des politiques volontaires du silence, les œuvres, toujours, y résistent et restent en négociation permanente d'un *dire*.

### Barbara Bourchenin

MICA - Université Bordeaux Montaigne  
ED Montaigne-Humanités  
barbara.bourchenin@hotmail.com

#### Résumé

Ann Hamilton, Emily Jacir et Thu Van Tran, plasticiennes contemporaines, interrogent la dimension politique de l'art à travers une poétique de l'altération. L'utilisation du livre, altéré, resémantise un geste historique de destruction moderne : l'autodafé. Les œuvres de Thu Van Tran, *Au plus profond du noir (manuscrit)* (2013) ainsi que *Sans tache* (2012), s'intéressent de près aux normes de domination mises en place durant la période de colonisation française du Vietnam. La traduction systématique de l'ouvrage de J. Conrad (*Au cœur des ténèbres*) est un procédé politique d'opacification de la parole. Ann Hamilton, dans *Indigo Blue* (1991-2007), efface un manuel militaire à l'aide d'une gomme imbibée de salive. Dispositif protocolaire, l'effacement défie le langage autoritaire qui régissait les ouvriers des manufactures de Charleston. Quant à Emily Jacir, artiste palestinienne, son œuvre *Material for a film* (2007-en cours) retrace l'histoire de Wael Zuaiter, intellectuel palestinien tué par les services secrets israéliens. L'artiste tire à l'aide d'un pistolet sur mille livres blancs, muets, jouant la mort de Wael Zuaiter (qui avait dans sa poche, un exemplaire des *Mille et Une nuits*, troué lors de son assassinat). Le geste de « trouée » du livre interroge les lacunes d'une histoire politique sensible, dont certaines paroles sont volontairement tuées. Ces autodafés plastiques questionnent les modes de lecture et de lisibilité de l'art, ainsi que le *dicible* de l'histoire.

#### Mots-clés

Ann Hamilton, Emily Jacir, Thu Van Tran, livre, autodafé, lecture, art contemporain.

#### Abstract

*Ann Hamilton, Emily Jacir and Thu Van Tran, contemporary visual artists, question the political dimension of art through a poetics of alteration. The use of the altered book resemantises a historical gesture of modern destruction : the autodafé. The works of Thu Van Tran, Heart of Darkness (manuscript) (2013), and Without Stain (2012), are close interested in the norms of domination implemented during the period of French colonization of Vietnam. The systematic translation of J. Conrad's novel (Heart of darkness) is a political process of opacification of speech. Ann Hamilton, in Indigo Blue (1991-2007), erases a military manual with a gum soaked in saliva. The erasure is a protocolary device which defies the authoritarian language that governed the workers of Charleston's factories. In her work Material for a film (2007-ongoing), the Palestinian artist Emily Jacir traces the story of Wael Zuaiter, a Palestinian intellectual killed by the Israeli secret services. The artist shoot at a thousand white books, silent, replaying and reenacting the death*

52 Pour reprendre une terminologie proche de celle de Georges Didi-Huberman quand il s'agit de dé-saisissement face à l'œuvre. Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

*of Wael Zuaiter (who had in his pocket, a copy of the Arabian Nights, pierced during his assassination). The “gaping” gesture of the book questioned the lacuna of a sensitive political history, whose words are deliberately silenced. These plastic autodafés question the modes of reading and legibility of art, as well as the speakable of history.*

**Keywords**

*Ann Hamilton, Emily Jacir, Thu Van Tran, book, autodafé, reading, contemporary art.*