De quoi parler, si ce n'est d'argent ?

We The People (2011-13), par Danh Võ

Cela ne m'intéresse pas d'être logique. Je souhaite présenter ensemble des choses qui interrogent, qui mettent les gens à l'épreuve, qui les font se demander : mais pourquoi¹?

L'artiste danois Danh Võ (*1975) ne se laisse pas volontiers classer parmi les plasticiens dont l'œuvre repose sur des principes invariables. Ainsi lorsqu'il fut invité à préparer une exposition au Fridericianum de Cassel en 2010², sa réponse prit la forme d'un contre-pied. Alors que le directeur avait loué « la manière dont [l'artiste] gérai[t] les grands espaces, le fait qu'[il] ne les remplissai[t] pas³ », Võ décida de produire la plus grande installation qu'il n'ait jamais présentée. A partir de ce qu'il qualifie lui-même « d'idée stupide » (« eh bien je vais remplir cet espace⁴!»), il entreprit de reproduire un monument dont la taille se rapporte à sa notoriété. Il conçut We The People, une œuvre constituée d'environ deux-cent-soixante pièces de cuivre correspondant à une réplique grandeur réelle de la Statue de la Liberté.

I. Danh Võ cité en interview télévisée dans « Der Marker : "Riesig : Die Freiheitsstatue nachgebaut" », 27 septembre 2011, ZDF, Allemagne (sauf mention contraire, toutes les traductions vers le français sont de l'auteur).

2. Fridericianum, Cassel: Danh Võ, «JULY, IV, MDCCLxxVI», 1^{et} octobre-31 décembre 2011.

3. « It [started with] a very stupid idea »; « [the curator at Friedricianum] came to me and told me he would love me to do an exhibition in the whole space. At that time I hadn't exhibited much but he told me that he loved the way that I was able to deal with big spaces, and that I didn't necessarily fill them up. I was always against the idea of being boxed in by anyone — I react by going the other way — and I think this was one of the times when I thought: I'm going to fill that fucking space. And the first thing I came up with was the Statue of Liberty. That is what I referred to as a stupid idea — it was the result of a resistance to things. » Danh Võ cité en interview par Jennifer Thatcher dans « We the People », Art Monthly, n° 372, déc. 2013 – janv. 2014, p. 1-2.

«I began that work because people were starting to reduce my practice to narrow and claustrophobic interprétations. » Danh Vo cité par Nora Taylor dans « Danh Vo in conversation with Nora Taylor », 2015, Garage, n° 8, printemps/été 2015, p. 81-87.

4. Danh Võ cité en interview par Jennifer Thatcher, art. cit.

Danh Võ allait devoir financer son coûteux puzzle grâce à la mise à contribution de multiples mécènes: fondations, collectionneurs et musées, tous impliqués dans la réalisation d'une seule et même installation entre 2011 et 2013. Leur concours permit non seulement à la réplique d'exister, mais également de donner vie au concept d'appropriation et de dissémination inhérent à son mode de production. Les différentes pièces, réalisées les unes à la suite des autres grâce aux gains engrangés par les ventes précédentes, ont été acquises séparément pour être, plus tard, exposées dans différents pays.

Du fait de son mode de financement, l'installation rappelle immanquablement l'histoire de la dame de cuivre dessinée par Frédéric Auguste Bartholdi, sponsorisée par de nombreux contributeurs français et américains. Mais l'œuvre de Danh Võ évoque aussi d'autres récits, plus génériques : il est question d'une installation où le concept et le processus de création priment sur la forme finale, par exemple ; mais également d'une genèse rappelant les logiques de l'économie mondialisée. Conçue à Berlin, soutenue par une galerie parisienne et vendue à des acheteurs du monde entier, elle a été lue selon la symbolique rattachée à sa production délocalisée à Shanghai, dans l'atelier du monde.

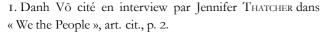
L'artiste souhaitait avant tout attirer l'attention sur les différentes dimensions narratives portées par le monument new-yorkais et, dans une autre mesure, mettre à mal le récit univoque qu'il est censé porter. Or comme nous allons le voir, l'ajout de différents récits inspirés par le financement et la production de son installation ont affecté sa réception au point d'en réduire son potentiel évocateur.

Un concept façonné par les impératifs logistiques

Avec sa réplique de la Statue de la Liberté, Danh Võ « souhaitait réaliser un projet avec une icône familière pour la plupart d'entre nous¹ ».

Réalisant lors de ses recherches que son enveloppe ne faisait que deux millimètres d'épaisseur, il pensait qu'il pouvait travailler à partir d'une contradiction entre la monumentalité de la sculpture et sa fragilité matérielle – ce qui, par extension, pouvait inviter les visiteurs de l'exposition à remettre en question tout ce qu'ils pensaient savoir sur Lady Liberty. « Je pensais que cela serait un formidable défi que de prendre une image sur laquelle chacun pense avoir une idée, et la tordre », dit-il². Le titre de l'œuvre, qui correspond au préambule de la constitution américaine, renvoie notamment aux multiples interprétations que le monument peut inspirer³.

La production de l'installation commença début 2011 pour un vernissage prévu en octobre de la même année. Le fait que le calendrier fut si serré importait peu : il n'était pas question de reconstruire la statue une fois l'ensemble des pièces produites car, comme l'explique l'artiste, « sans structure portante à l'intérieur, la seule possibilité [était] de montrer la statue sous la forme de frag-



^{2.} Danh Võ cité en interview par Martin Kohler Jorgensen dans « Danh Võ – We the People », *SMK TV*, mai 2012, https://youtu.be/8glrGJxp09A>, consulté le 12 décembre 2017.

3. Un potentiel déjà présent avec le monument original. À ce sujet, l'historien Mark Philip Bradley fait remarquer que, certes, « le cadeau de la statue aux États-Unis dans les années 1880 était pensé par les Français pour servir d'icône de leur grandeur nationale et de leur statut de patrie de la liberté [...]. Mais beaucoup d'Américains ont rapidement revendiqué le symbole de liberté comme étant le leur. » (Mark Philip Bradley, « Introduction : Liberty and the Making of the Postcolonial Order », dans Mark Philip Bradley, Imagining Vietnam and America: The Making of Postcolonial Vietnam, 1919-1950, Chapel Hill, Éd. University of North Carolina Press, 2000, p. 5).

À propos des différentes interprétations proposées de part et d'autre de l'Atlantique à l'époque, voir également : Albert Boime, *Hollow Icons : The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France*, Kent, Éd. Kent State University Press, 1988, p. 111-139.



Fig. 1 : Production (Shanghai) ©Danh Võ

ments⁴». Après avoir contacté des entreprises françaises (notamment celle impliquée dans la rénovation de la Statue de la Liberté dans les années 1980), la galerie parisienne de Danh Võ, Chantal Crousel, décida de faire appel à une entreprise suisse du nom de Kunstbetrieb. Cette dernière décida de faire produire les fragments dans un atelier chinois, la Shanghai ST Art Foundry. Les coûts y étaient certes plus faibles mais surtout, il était possible d'y produire une installation monumentale. Le montant élevé des devis émis en France s'expliquait ainsi par le fait que les entreprises situées dans l'Hexagone ne soient plus occupées qu'à la restauration de petites pièces – là où les ateliers asiatiques, eux, supervisent encore la production de statues de très grandes dimensions.

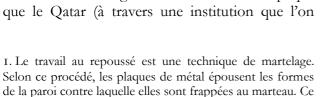
4. Danh Vo cité en interview par Anaël Pigeat dans « Danh Võ : la complexité raffinée des choses », Art Press, n°400, mai 2013, p. 4, Art Press (trad.).

C'est la fonderie chinoise qui imposa son calendrier, expliquant avoir besoin de trois ans pour produire l'ensemble des fragments en travaillant le cuivre « au repoussé »¹. Elle détermina également la taille et le nombre de pièces à fabriquer : prévue à l'origine pour être plus imposantes (et donc moins nombreuses), leurs dimensions ont été réduites afin de correspondre à la capacité des conteneurs maritimes. Quant au coût, que la galerie de Danh Võ évalue à environ 1,5 million d'Euros, il fut décidé de le faire couvrir par les différents acquéreurs. Pour débuter, certains fragments furent vendus à un prix consenti avec un rabais, afin d'encourager les acheteurs à acquérir une pièce qui n'existait pas encore. Une trentaine de fragments correspondant au bras et à la flamme (soit environ un-dixième de l'œuvre) fut produite en 2011; la plupart furent ensuite acquis par des fondations. Les bénéfices engrangés permirent de financer les pièces à venir². Selon les estimations de la galerie de Danh Võ, quatre-vingt-dix pour cent des pièces ont trouvé acquéreurs à ce jour³.

Un financement potentiellement problématique

Si la fonderie chinoise réussit à imposer son calendrier, il n'en fut pas de même pour les fondations. Ainsi on retiendra que l'artiste a dû résister aux exigences d'institutions trop enthousiastes, sous peine de voir la nature du financement « falsifier » le concept de l'œuvre. En effet si la taille ou le nombre de fragments importaient peu, la mise à disposition d'un financement unique (avec la contribution d'un seul et même acquéreur) aurait, elle, compromis le projet.

Une fondation qatarie a bien proposé d'acheter l'ensemble des fragments : Danh Võ a expliqué que le Qatar (à travers une institution que l'on



^{2.} La vente d'une seule pièce permettant de couvrir la production d'une pièce et demi.

fut la technique employée au 19e siècle pour la Statue de la

Liberté.



Fig. 2 : Production (Shanghai) ©Danh Võ

imagine être publique?) souhaitait initialement financer la production des différentes pièces après avoir été séduit par une proposition faite par l'artiste. « Nous leur avons dit qu'ils pourraient couper les bras de la Liberté, qu'ils pourraient avoir cette partie-là, s'ils finançaient notre projet ou du moins, s'ils nous donnaient le montant nécessaire pour débuter », a-t-il expliqué⁴. Sous la forme d'une provocation (ce qui, si l'on pense à sa réaction à Cassel, lui correspond bien⁵), Danh Võ n'a pas hésité à *sur-vendre* son œuvre afin de tenter l'institution qatarie. Cette dernière, visiblement trop heureuse de pouvoir jouer sur différents registres, se montra très intéressée par le rachat de ce célèbre monument américain...

Ce projet difficile à réaliser (en raison de son mode de financement complexe) aurait donc pu devenir un projet aisément *racheté* – au sens propre comme au sens figuré. Ainsi le financement de l'œuvre n'était pas uniquement problématique du point de vue de sa faisabilité; trop connoté, il pouvait également changer la signification de l'œuvre. On imagine bien que le Qatar ne se serait pas privé de communiquer sur son implication et que, si l'histoire venait à être connue, elle aurait affecté la lecture faite par les commissaires et les

^{3.} Je tiens ici à remercier Philippe Manzone, directeur de la galerie C. Crousel, pour avoir bien voulu répondre à mes questions.

^{4. «} Qatar was the project's sponsor (in the beginning). We basically told them that we could cut off Liberty's arm — they could have that if they funded the project or at least gave us the amount we needed to start. »; « Actually Qatar wanted them all. That was too scary. That's why we said no, you can take the arm to start with. » (Danh Võ cité en interview par Jennifer Thatcher dans « We the People », art. cit., p. 3).

^{5.} Selon la citation mentionnée au tout début de cet article.



Fig. 3 : Fridericianum (Cassel), 2011 ©Nils Klinger, avec l'aimable autorisation de Danh Võ et de la Galerie Chantal Crousel

historiens. Pour l'artiste, il fut donc nécessaire de résister à la puissance financière de l'émirat afin de rester fidèle au concept de l'œuvre (pensée pour être dispersée, comme expliqué plus haut, grâce à ses divers acquéreurs) mais aussi pour éviter d'être « récupéré » par un acteur aux intentions ambivalentes.

Les collectionneurs se montrèrent tout aussi enthousiastes. De nombreux acheteurs privés se firent connaître après l'exposition de sept fragments à la FIAC d'octobre 2011¹. On trouve aujourd'hui des pièces du puzzle dans de nombreuses collections, telle Adam Lindemann en Belgique ou Boros en Allemagne. Résister, ici, supposait de refuser d'honorer des requêtes spécifiques, certains collectionneurs étant tentés d'acquérir les parties les plus figuratives. Or l'acquisi-

I. FIAC, programme « Hors les murs », Paris, Jardin des Tuileries : « We the People (detail) », 20-23 octobre 2011.

tion des pièces les plus reconnaissables, ou permettant de reconstruire les parties les plus iconiques, entrait en contradiction avec l'idée de Danh Võ qui souhaitait, lui, insister sur l'aspect abstrait des fragments et mettre en valeur leur potentiel interprétatif. L'artiste a néanmoins accepté que les collectionneurs fassent cirer les pièces de cuivre pour garantir leur conservation, ou même qu'ils les sectionnent afin de faciliter leur manutention. Ainsi selon ce processus d'appropriation (au sens physique du terme), le nombre total de pièces est aujourd'hui peut-être supérieur à celui initialement évoqué². Quant à la couleur des fragments, on sait que leur degré d'oxydation ne correspond pas uniquement aux conditions d'exposition mais aussi aux précautions prises par les différents propriétaires de l'œuvre.

L'exposition fut influencée par le rythme de production et la cadence des mises en vente. Après Cassel, Paris et New York (à la Triennale du New Museum)³, c'est au Danemark qu'eut lieu l'exposition la plus importante. À cette occasion, le hall du Statens Museum for Kunst de Copenhague fut utilisé comme entrepôt pendant de longs mois, de juin 2012 à décembre 2013. Directement livrés après leur production, certains fragments restèrent sur place alors que d'autres repartirent sitôt achetés. Le nombre de pièces présentées au Danemark évoluait donc selon les acquisitions. Mais il variait aussi en fonction des projets organisés ailleurs, avec la tenue de plusieurs expositions dans d'autres pays à la même époque⁴. Là encore, le concept était déterminé par des impératifs multiples, le contenu de l'exposition évoluant pendant plus d'un an à mesure que furent délivrées les pièces de cuivre déjà produites.

^{2.} À noter également que l'un des fragments a été fondu par l'artiste. Il est présenté sous la forme de seize lingots de cuivre sous le titre *Ingots* (2012).

^{3. «} THE UNGOVERNABLES », Triennale du New Museum, 15 février-22 avril 2012.

^{4.} Au Museion à Bolzano en Italie (« Fabulous Muscles », 18 mai-1er septembre 2013) ; au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (« GO MO NI MA DA », 24 mai-18 août 2013) ; à la Renaissance Society et The Art Institute of Chicago, (« We The People (detail) », 23 septembre-16 décembre 2012) ; et au Mudam de Luxembourg (« L'image Papillon », exposition de groupe, 23 mars-8 septembre 2013).



Fig. 4: Fridericianum (Cassel), 2011 ©Nils Klinger, avec l'aimable autorisation de Danh Võ et de la Galerie Chantal Crousel

L'œuvre fut ensuite présentée dans des expositions dédiées sous le titre « We The People (detail) ». Ce fut notamment le cas à la Faurschou Foundation à Pékin (30 avril-12 octobre 2014). L'installation a été également montrée dans des expositions thématiques ou monographiques - par exemple au Museum Ludwig de Cologne, où un assemblage de huit fragments était visible en 20151. Ni Danh Võ, ni le commissaire ne furent directement impliqués dans l'accrochage : lorsque les pièces sont présentées éparpillées dans les salles d'exposition, elles sont disposées telles quelles par les régisseurs du musée. La plupart du temps, ce sont les ouvriers qui choisirent d'arranger les fragments dans l'espace selon, encore une fois, l'idée d'appropriation chère à l'artiste².

Une œuvre lue selon des thématiques de second ordre

We The People se démarque du reste de l'œuvre et ce, par plusieurs aspects. Outre sa taille et son mode de production complexe, c'est son statut de production originale qui la distingue : elle a été

I. Museum Ludwig, Cologne: « Ydob eht ni mraw si ti », Ier août-25 octobre 2015. L'opération avait été tentée une première fois quelques mois auparavant, avec treize fragments (correspondant à l'aisselle droite de la statue) montrés soutenus par un échafaudage lors de la 12e édition de la Biennale de Charjah (Charjah, Émirats Arabes Unis, 5 mars-5 juin 2015).

2. Parfois laissés en caisse, comme dans le hall du Statens Museum for Kunst de Copenhague en 2012-2013.

créée ex-nihilo alors que les autres travaux sont généralement conçus à partir d'artefacts. Dans l'œuvre de Danh Võ, on trouve notamment des sculptures en bois provenant de la région vietnamienne des Hauts Plateaux, des photographies d'archive ayant appartenues à un consultant militaire américain, ou encore des bustes en marbre vieux de plusieurs siècles, encastrés dans des caisses en bois. Composant un corpus prenant des formes très variées, ces articles renvoient tous à des récits ayant à la fois une dimension personnelle et historique. Les objets à partir desquels travaille Võ sont donc à la fois considérés pour leur statut de relique et pour leurs récits intimes. Ainsi les figures en bois sculptées par des autochtones évoquent le sort des populations montagnardes catholiques persécutées par les communistes, là où les photographies capturant la vie intime de jeunes Vietnamiens font écho aux fantasmes de l'anthropologue américain qui les a prises clandestinement dans les années 1960 et 1970. La biographie de Danh Võ se comprend également selon la grande et la petite histoire : lorsqu'il fuit le Vietnam du Sud à l'âge de quatre ans avec sa famille, il fut secouru par un cargo danois après que leur embarcation se soit brisée – une épreuve personnelle qui s'inscrit dans l'histoire des boat people fuyant le chaos dans les années 1970.

Plus généralement, son travail se nourrit de représentations fantasmées l'un sur l'autre par l'Orient et l'Occident. À travers elles, Võ considère les notions d'identité et d'état-nation selon d'inhérents paradoxes et cherche à attirer l'attention sur les différentes narrations portées par des objets qui, dans ce contexte, sont considérés pour leur forte portée symbolique. Ainsi les chandeliers de l'hôtel parisien Majestic, où les accords de paix du Vietnam ont été signés en 1973, ont été présentés à plusieurs occasions dans ses expositions³, de même que les effets personnels de Robert Mc-Namara (secrétaire d'État à la Défense sous les présidents J. F. Kennedy et L. B. Johnson) ou du photographe amateur Joseph M. Carrier, un stratégiste de la contre-insurrection actif pendant la guerre du Vietnam⁴. Ces objets et archives sont

^{3.} Ce fut par exemple le cas à Paris en 2013.

^{4.} C'est son œuvre photographique documentant la vie intime de jeunes vietnamiens qui est mentionnée plus haut.

considérés par l'artiste pour ce qu'ils symbolisent – au regard de l'Histoire mais aussi de leur signifiance quasi-sacrée, renvoyant à l'idée d'un art longtemps compris, en Occident, selon l'idée d'« incarnation ». Tous sont liés à des narrations qui contredisent une mise en discours linéaire d'événements historiques.

Malgré son originalité, We The People présente plusieurs points communs avec les autres travaux produits par Danh Võ. De par son aspect fragmentaire notamment. «L'idée » de fragment est très présente chez l'artiste, que cela soit dans sa version figurée ou abstraite, à travers des statues de pierre ou de bois exposées en tronçons, ou des peintures montrant des missionnaires catholiques français démembrés après avoir été condamnés à mort, par exemple. Les chandeliers de l'hôtel Majestic ont été également présentés démontés dans ses expositions, avec ses différents constituants étalés à même le sol. Bien que ce mode de présentation réponde de considérations pratiques (eu égard à leur transport, notamment), il peut parfois valoir de référence au sort réservé aux pièces archéologiques dérobées puis scindées en plusieurs morceaux lors des conquêtes coloniales. « Je pense au découpage comme à une réponse à l'histoire du monde, à la dominance de la culture occidentale. Ces articles ont toujours été trimbalés dans le monde entier », dit Võ^I. L'idée de dissémination est parfois corrélative : le mode de financement de la réplique de la Statue de la Liberté supposait que les différents éléments soient envoyés dans de nombreux pays ; tout comme la vente aux enchères organisée par la veuve de McNamara, laquelle impliquait que ses effets personnels soient dispersés une fois acquis par des acheteurs venant du monde entier. De même pour les missionnaires : ils furent envoyés aux quatre coins du globe pour prêcher la bonne parole de l'Eglise et leurs restes ont parfois été disséminés pour servir de reliques dans différents édifices religieux.

Une exposition de Danh Võ contenant certaines photos tirées des archives nommées *Photographs of Dr. Joseph M. Carrier 1962 - 1973, 2010* a été présentée en 2015 à Paris (Galerie Chantal Crousel: «Take My Breath Away», 22 octobre-19 décembre 2015).

I. Danh Võ cité en interview par Luigi Fassi dans : « Terra Incognita : The Art of Danh Võ », *Artforum 48*, nº 6, février 2010, p. 155

Bien que pensée pour attirer notre attention sur l'aspect univoque des exposés portant sur des événements marquants, l'œuvre de Danh Võ est, paradoxalement, souvent interprétée selon des récits que l'on peut qualifier d'uniformes, voire secondaires. Quand les travaux ne sont liés qu'en partie à la biographie de l'artiste et à l'histoire du Vietnam, les lectures proposées les enferment régulièrement dans l'évocation d'une histoire personnelle. Sa biographie est devenue pour de nombreux critiques « l'unique point d'entrée permettant une compréhension totale de son travail²». Võ dit pourtant qu'« au fond, le fait que les artefacts que j'expose soient liés à ma vie relève de l'accident de production³». Cela vaut également pour la réplique de la Statue de la Liberté : We The People est régulièrement présentée à travers des récits univoques, portant notamment sur sa fabrication en Chine. Comme expliqué plus haut, le fait que l'installation fut produite à Shanghai répond de considérations de savoir-faire plus que financières (une question d'échelle, pourrait-on dire). Mais malgré tout, la presse généraliste et spécialisée fait souvent mention d'une production délocalisée en Asie ce qui, bien évidement, affecte la lecture de l'œuvre.

Ainsi lors de la présentation d'une exposition d'une cinquantaine de fragments aux États-Unis en 2014, l'article du *New York Times* consacré au projet s'ouvrait par un bref paragraphe introduisant « une réplique fragmentée de la Statue de la Liberté, *made in China*⁴ ». Une formulation déjà usée en 2013 dans *Art Revien*⁵ et qui, la même année, avait poussé l'auteure d'un article de *Connaissances des Arts* à parler d'une « parabole de la mon-

^{2.} Michele Robecchi, « Living History », Art in America, n° 9, octobre 2012, p. 123

^{3.} Danh Võ cité par Daniel VÖLZKE dans: « Danh Vo: In Memory of Forgetting », *DB ArtMag*, n° 57, octobre 2009, http://db-artmag.de/en/57/feature/danh-vo-in-memory-of-forgetting/, consulté le 12 décembre 2017.

^{4.} Karen Rosenberg, «Two Parks, One Statue, Lots of Pieces Lying Around», *New York Times*, 08 août 2014, p. C20 (L'article portait sur l'exposition «We The People (detail)», organisée par Public Art Fund dans différents parcs de New York à l'époque).

^{5. «}L'œuvre de Danh Võ, We The People (2011-), est une réplique à taille réelle de la Statue de la Liberté. Made in China. » (Laura McLean-Ferris, «Danh Võ», Art Review, n° 168, mai 2013, p. 67).

dialisation de l'économie¹ ». Sa production à Shanghai inspirait déjà Art in America en 2012, pour qui « la fabrication de l'œuvre en Chine par quelque cent ouvriers reflète les réalités de l'économie mondialisée contemporaine² ». Parkett alla jusqu'à une « délocalisation ambivalente », « presque cynique une fois associée au terme "liberté" », expliquant que « Danh Võ n'est qu'un artiste parmi d'autres », « contraint » lui aussi « d'avoir recours à la main-d'œuvre chinoise pour réaliser des projets artistiques de grande envergure³ ». Ce genre de formule fut parfois repris par des catalogues: en 2012, pour l'exposition «TRACK – a contemporary city conversation », présentée au SMAK de Gand, en Belgique, la notice de l'œuvre notait « We The People est donc aussi symptomatique de la crise économique actuelle et de la sous-traitance de la production par la Chine⁴ ».

Très tentante, ce type de lecture ajoute une dimension à l'œuvre, un supplément de signification dont l'artiste, lui, se passerait bien. Non pas qu'il ne souhaite pas qu'elle soit interprétée – c'est bien l'idée - mais parce que les récits liés à la production et au financement détournent l'attention et empêchent, selon lui, une lecture plus libre. En interview, Võ déclara qu'« [il] n'aimait pas le fait que [l'installation] devait être produite en Chine parce que cela ajoutet[ait] du sens à la pièce⁵ ». « C'est clairement lié au fait qu'Ikea et beaucoup d'autres compagnies externalisent le travail dans des lieux où cela coûte moins cher. Bien sûr, cela sera présent dans la pièce » mais, dit-il, « la décision a été prise parce que [les ouvriers chinois] étaient capables de la produire⁶ ». « Si j'avais un souhait, ce serait de faire disparaître cette dimension », a-t-il expliqué; « j'essaye de ne pas ajouter du sens du mieux que je peux » puisque « le projet porte sur la projection, sur la façon dont du sens est produit avec ce que les gens apportent⁷ ».

L'autre lecture évidente s'inspire des similitudes repérables entre le financement de la réplique et du monument original. La Liberté éclairant le monde, selon son nom complet, fut également financée graduellement par de nombreux mécènes. Comme on le sait, elle n'a pas été produite grâce au soutien d'un gouvernement mais grâce à diverses contributions - la réalisation du socle et de la statue ayant été rendue possible grâce au concours de nombreux citoyens américains et français, respectivement. On résumera en rappelant que le projet fut lancé aux Etats-Unis en 1871 avec l'idée de faire participer deux-cent souscripteurs aisés. En France, ce fut un don de soixante-mille kilos de cuivre qui permit de faire débuter la production en 1875. Or faire appel à de riches mécènes n'a pas suffi : dans l'Hexagone, Frédéric Auguste Bartholdi dut convaincre centquatre-vingts-une villes, quarante conseils généraux et cent-mille souscripteurs individuels pour couvrir un budget représentant deux millions de Francs de l'époque. Aux État-Unis, hormis quelques millionnaires (pour le don de l'îlot, notamment), ce furent de très modestes citoyens qui permirent de terminer les travaux avec quelque cent-mille dollars donnés par cent-vingt-mille lecteurs du journal World⁸.

Le fait que le projet ait pu être mené à bien grâce à l'apport financier de nombreux citoyens français et américains a bien évidement renforcé la symbolique portée par la statue : il était bien question de construire un monument célébrant l'amitié entre deux peuples. On pourrait donc être tenté d'accorder au financement de l'installation de Danh Võ une importance toute aussi grande, afin de pointer le fait que, là aussi, les multiples contributions ont conduit à une production par étape : dans les deux cas, le calendrier a été largement affecté par un soutien financier assuré progressivement.

I. « Les pièces ont été fabriquées par des ouvriers chinois, parabole de la mondialisation de l'économie. » (Marie MAERTENS, « Danh Võ, histoires personnelles », *Connaissance des Arts*, juin 2013, p. 100).

^{2.} Michele Robecchi, « Living History », art. cit., p. 127

^{3.} Mirjam Varadinis, « Shattered Freedom », Parkett, n° 90, 2012, p. 211

^{4. «} Danh Võ – We The People (2012) » in: S.M.A.K. Ghent (dir.), S.m.a.k. Track – A Contemporary City Conversation, Roma Publications, 2012, p. 92

^{5.} Danh Võ cité en interview par Martin Kohler Jorgensen dans « Danh Võ – *We the People* », vidéo déjà citée. 6. *Idem.*

^{7.} *Idem*.

^{8.} En complément d'information, on peut citer ici l'exposition « Lady Liberty ou la fabrique d'une icône », présentée en 2016 aux Rencontres photographiques d'Arles. Elle fut consacrée aux épreuves documentant les différentes étapes de construction du monument (Musée départemental Arles antique, 4 juillet-11 septembre 2016).

Une lecture plus adaptée?

Plus que l'évocation de récits entourant la production et le mécénat, c'est un rappel du concept initial qui permet pourtant de rapprocher les deux œuvres.

L'allégorie de la liberté imaginée par Bartholdi¹ sur suggestion de son ami républicain Édouard de Laboulaye fut un objet politique avant d'être une œuvre d'art. C'est un symbole d'indépendance, célébrant la libération des treize premières colonies américaines grâce à l'aide des Français mais qui, au moment de sa conception en 1865, signifiait aussi à la France du Second Empire que la démocratie était de l'autre côté de l'Atlantique². À cette époque, la « liberté » y passait après la stabilité politique; les partis avaient été dissous, la presse était censurée, et les monuments publics utilisés par l'empereur Napoléon III pour entretenir un sentiment d'unité nationale et de gloire impériale. Le concept original était donc quelque peu subversif et son message, clairement politique. Mais qui, aujourd'hui, s'en souvient encore?

D'autres récits inattendus ont marqué l'histoire de ce monument. Dans un autre contexte, il a pu symboliser la présence coloniale française en Indochine. Une réduction au seizième fut en effet exposée lors de la première Exposition coloniale de Hanoï de mars-avril 1887, délivrée par une fonderie parisienne mandatée par les autorités françaises présentes sur place³. Appelée originelle-

- I. La structure porteuse fut, elle, conçue par Eugène Viollet-le-Duc puis, dans un second temps, par Gustave Eiffel.
- 2. Avant la proclamation de la Troisième République en 1870. Voir : Martin Trachtenberg, *The Statue of Liberty*, New York, Éd. Viking, 1976, p. 28
- 3. Les informations concernant cette réplique divergent en fonction des sources. Selon l'historien Arnauld Le Brusq, il s'agissait d'une réduction en cuivre martelé, initialement conçue pour l'Exposition coloniale de Hanoï en 1887 par la maison Gaget-Gauthier & Cie. Placée sur un socle de pierre dans le square de la Place Neyret (Ly Thai To) jusqu'en 1890, elle fut délogée pour laisser place à une statue de l'ancien ministre Paul Bert, mort à Hanoï en 1886. La réduction de la Statue de la Liberté fut ensuite installée sur le pagodon de l'Île de la Tortue, au milieu du dit « Petit-Lac » (le lac de l'Epée restituée, Hoàn Kiếm). Selon l'historien Mark Philip Bradley, la réplique a été finalement disposée sur la Place Puginier jusqu'à sa destruction, à la fin de la seconde guerre mondiale.

ment le « Monument de la Justice » lorsqu'elle fut ensuite exposée dans un square, cette réplique fut déplacée pour être installée sur l'Île de la Tortue, coiffant pendant plusieurs décennies un pagodon situé au milieu d'un lac, au centre de la ville. Symbolisant pour les uns « la victoire de la lumière sur l'obscurantisme⁴» et pour d'autres, la sujétion du pays par une puissance étrangère, cette « Liberté sur la pagode » fut déplacée pour un lieu plus consensuel avant d'être démontée par la population locale à la fin de la seconde guerre mondiale. Ainsi dans un pays où le peuple ne pouvait se gouverner de façon souveraine, la Statue de la Liberté a pu être lue, pendant un temps, comme un monument également utilisé (« récupéré », pourrait-on là aussi dire) pour asseoir la légitimité de la France en tant que patrie des Droits de l'Homme.

On comprend qu'avec son installation, Danh Võ cherchait à démanteler le monument à la fois figurativement et symboliquement pour, comme le dit si justement la commissaire Angeline Scherf, remettre « en question l'autorité et authenticité d'un récit univoque » rattaché notamment à l'idéal de démocratie incarné par la France⁵. Ce que met en valeur son œuvre, c'est l'ambivalence et l'aspect plurivoque de la symbolique portée par le monument. Elle nous rappelle que cette statue a aussi incarné « un rappel ironique du gouffre béant entre la rhétorique des Français et les réalités coloniales » tout comme « une humble, bien qu'incomplète, vision d'une promesse d'indépendance postcoloniale » à Hanoï, écrit l'historien américain Mark Philip Bradley⁶.

Dans une comparaison avec son illustre parent, We The People gagne ainsi à être interprétée selon ce fort potentiel évocateur. Suffisamment nombreuses, les différents symboliques qui lui ont été

Sources: Arnauld Le Brusq, «Hanoï: Le dragon qui s'envole », dans: Arnauld Le Brusq, Vietnam à travers l'architecture coloniale, Paris, Éd. de l'Amateur, 1999, p. 153; ainsi que: Mark Philip Bradley, «Introduction: Liberty and the Making of the Postcolonial Order », dans: Mark Philip Bradley, Imagining Vietnam and America, op. cit., p. 4

- 4. Arnauld Le Brusq, idem.
- 5. Angeline Scherf, « Go Mo Ni Ma Da* », dans $Danh\ V\tilde{o}$ $Go\ Mo\ Ni\ Ma\ Da$, Angeline Scherf (dir.), Paris, Dilecta / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2013, p. 11
- 6. Mark Philip Bradley, op. cit., p. 4.

arbitrairement attribuées depuis la fin du 19e siècle n'ont pas besoin d'être secondées par d'autres récits. Danh Võ dit d'ailleurs que Lady Liberty « a été violée assez de fois »; selon lui, ce dont elle a besoin aujourd'hui, c'est d'être libérée des multiples rôles qu'elle a dû incarner depuis son érection¹. Ce à quoi nous invite l'artiste, finalement, c'est à résister aux lectures les plus directives afin de laisser les multiples fragments devenir autant de surfaces de projection. Võ n'a-t-il pas lui-même résisté aux appels du Qatar ou aux commandes précises des collectionneurs afin de ne pas devoir abandonner, ne serait-ce que symboliquement, ce potentiel? Laisser entendre que la Liberté avait un prix suffisait déjà amplement à affecter la réception de son installation.

L'Histoire telle une fiction

La question de l'interprétation est centrale chez Danh Võ. De par leur apparence hermétique, ses travaux semblent souvent suggérer qu'il serait vain de vouloir les déchiffrer de façon catégorique. Or si ses œuvres se dérobent face aux lectures univoques, c'est que Võ souhaite à travers elles attirer notre attention sur le fait que l'interprétation des évènements historiques s'opère elle aussi selon une narration trop linéaire pour pouvoir être entièrement fidèle à la réalité. Ainsi on ne doit pas uniquement au financement et à la production de son installation une lecture biaisée : nombreuses sont les œuvres interprétées en fonction d'une mise en perspective partiale, inspirée de récits lacunaires - une problématique faisant écho aux lectures s'appuyant sur des thématiques de second ordre, déjà évoquées plus haut.

Cette contextualisation univoque concerne les autres travaux mentionnés jusqu'ici. Nous avons par exemple fait noter la présence des chandeliers de l'Hôtel Majestic dans ses expositions : ces trois monuments de cristal ont été présentés comme les témoins muets des accords de paix signés entre les leaders pro- et anticommunistes en 1973 – un armistice sans effets bénéfiques pour la popula-

tion vietnamienne et ayant conduit, quelque années plus tard, la famille de Danh Võ à quitter le pays par bateau. Or ces lustres ont également surplombé les réunions du Haut commandement militaire allemand pendant la Seconde Guerre mondiale, lorsque le palace lui servit de quartier général. Auparavant, ils avaient assisté à des fêtes légendaires, à une époque où le Majestic était le repère de l'élite bourgeoise et de l'avant-garde parisienne des années 1920... Ce majestueux trio est donc avant tout l'incarnation d'un apparat qui vise à éblouir et ce, quel que soit le contexte. Võ se plait à imaginer ces chandeliers non pas comme les témoins d'un événement particulier, mais comme étant conçus « pour [n]ous faire oublier », « impressionnant les visiteurs [au point] qu'ils laissèrent tous leurs chagrins derrière eux² ».

Nous avons également cité les archives photographiques d'un consultant militaire américain travaillant dans les années 1960 et 1970 au Vietnam. Lors de son séjour, Joseph M. Carrier produisit de nombreuses photographies ayant pour sujet les signes d'affection échangés publiquement entre de jeunes Vietnamiens (Cultural Boys, 2007). Cette série nous parle d'un secret que Carrier devait garder, sous peine de voir sa mission s'arrêter; elle suggère un affect par procuration à une époque où révéler son homosexualité revenait à ne plus pouvoir travailler pour l'armée. A propos que ces images, certains critiques ont écrit qu'elles illustrent la vie que Danh Võ – gay lui aussi – aurait pu avoir s'il n'avait pas quitté la péninsule. Or comme l'explique le plasticien, si ces photos représentent « les archives disparues qu'[il] aurait pu avoir au Vietnam », « on peut aussi considérer que ce projet parle simplement de la relation qu'[il] a avec Joseph Carrier³ ». Ces archives lui furent en effet confiées après que Carrier l'eut rencontré à Los Angeles. Depuis, ils entretiennent une relation amicale; le testament du retraité est même devenu une œuvre présentée par Danh Võ sous le titre untitled (will) (2008).

Ainsi les pièces exposées par l'artiste sont des articles dont l'histoire doit être considérée comme

I. Danh Võ cité par Yilmaz Dziewior dans *Danh Võ: Ydob eht ni mraw si ti*, Yilmaz Dziewior (dir.), Cologne, Museum Ludwig / Verlag der Buchhandlung Walther König, p. 33.

^{2.} Danh Võ cité en interview par Anaël Pigeat dans : « Danh Võ : la complexité raffinée des choses », art. cit., p. 39.

^{3.} Idem.

plurivoque. Si elles sont comprises comme des témoins, il convient de prendre en considération l'ensemble des récits auxquels elles pourraient être rattachées – au risque, sinon, de se laisser « hypnotiser» par un seul aspect. Mais ses travaux doivent aussi pouvoir dépasser ce statut : « témoins ou traces, il faut aussi qu'ils soient autre chose », dit Võ¹. Selon lui, leur éloquence ne pourrait se limiter à leur condition de pièces historiques, ou à leur exemplarité au regard de la production mondialisée des œuvres d'art, par exemple. Fragments archéologiques, reliques, marchandises, emprunts : les travaux de Danh Võ ne sont ni l'un ni l'autre, et tout à la fois. Le commissaire Yilmaz Dziewior résume en expliquant que son travail se veut être le moyen « d'ouvrir à une autre compréhension [menant] à un labyrinthe d'interprétations²».

Le fait que ses œuvres soient volontiers interprétées selon des thématiques connotées peut être compris comme illustrant l'aspect fantasmagorique et amnésique des mythes entourant les exposés historiques et ce, d'autant plus s'il est question du Vietnam et d'icônes telles la Statue de la Liberté. Alors que sa pratique vise à déconstruire les schémas de pensée à partir desquels nous interprétons ce que nous lisons dans les livres d'Histoire, et bien qu'il présente des pièces qui contredisent les narrations linéaires – permettant une mise en perspective critique des exposés qui font autorité - ses travaux ne semblent pouvoir rompre avec l'imaginaire auquel ils sont arbitrairement associés. Son travail attire ainsi notre attention sur le fait que les pièces qu'il présente tendent à être contextualisées selon une approche aussi univoque que les exposés historiques euxmêmes - que cela soit en raison d'un fort potentiel fantasmagorique gommant toutes aspérités ou d'un schéma de pensée trop étroit pour contenir plusieurs « vérités ».

Si We The People est régulièrement étudiée à partir de la question du financement et de sa production en Chine, c'est bien que l'histoire du monument conçu par Bartholdi semble impliquer des

problématiques trop évidentes pour valoir une analyse approfondie. Ainsi une lecture originale ne saurait que s'inspirer des nouveaux aspects apportés par sa réplique, peut-on penser. En définitive, ce que vise à montrer Danh Võ, c'est qu'au contraire, nul récit historique n'est assez fort pour ne pas pouvoir être remis en question. « L'Histoire est une fiction » dit-il, « et c'est sa beauté, parce que cela nous donne une certaine liberté³ ».

Jonathan Maho

I. Danh Võ cité en interview par Anaël Pigeat, art. cit., p. 39.

^{2.} Yilmaz Dziewior, Danh $V\tilde{o}$: Ydob eht ni mraw si ti, op. cit., p. 25

^{3.} Danh Võ cité en interview par Anaël Pigeat, art. cit., p. 40.