



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2013

Jeux et enjeux du texte

Danh Vo : de l'objet à l'histoire, du nom à l'objet, de l'histoire au nom, de la sculpture au nom.

Exposition monographique au Musée d'art moderne de la ville de Paris, Go Mo Ni Ma Da (24 mai-18 août 2013) ; exposition de groupe à Lismore Castle Arts (Irlande), Monuments (20 avril-30 septembre 2013).

Véronique Ha Van



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6697>

DOI : 10.4000/transatlantica.6697

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Référence électronique

Véronique Ha Van, « Danh Vo : de l'objet à l'histoire, du nom à l'objet, de l'histoire au nom, de la sculpture au nom. », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 22 octobre 2018, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6697> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6697>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Danh Vo : de l'objet à l'histoire, du nom à l'objet, de l'histoire au nom, de la sculpture au nom.

Exposition monographique au Musée d'art moderne de la ville de Paris, Go Mo Ni Ma Da (24 mai-18 août 2013) ; exposition de groupe à Lismore Castle Arts (Irlande), Monuments (20 avril-30 septembre 2013).

Véronique Ha Van

- 1 Le titre de l'exposition consacrée à Danh Vo au Musée d'art moderne, à première vue énigmatique, *Go Mo Ni Ma Da*, s'avère être un « Good Morning, Madam » revisité sur le mode monosyllabique propre à la langue vietnamienne, sans les diacritiques qui en modulent les sons et le sens. Le ton hybride est donné, le visiteur abandonné à la croisée d'histoires, celles des Etats-Unis, du Viêt Nam et de la France, dans un espace au dépouillement parfaitement maîtrisé. Danh Vo s'éclipse là : derrière les objets qu'il choisit, derrière les histoires qu'il ne raconte pas, derrière les interrogations qu'il laisse planer dans les salles désertes et silencieuses. Avec le travail de cet artiste conceptuel, c'est dans le heurt subtil des points de vue, des silences et des cris sourds, que se fait l'œuvre, ambiguë et fuyante, mais à saisir au gré des installations et des objets trouvés, empruntés ou acquis.

De l'objet à l'histoire

- 2 En exposant trois lustres de l'ancien hôtel Majestic de l'avenue Kléber à Paris, ce n'est pas tant au lieu devenu siège du Haut commandement allemand durant la Seconde guerre mondiale que Danh Vo s'est intéressé, qu'à celui où furent signés les Accords de Paix qui mirent officiellement fin à la guerre du Viêt Nam, le 27 janvier 1973. Autour d'une table hautement symbolique, s'étaient réunis les représentants de la République démocratique du Viêt Nam (pour le Nord), de la République du Viêt Nam (pour le Sud), du Gouvernement révolutionnaire provisoire de la République du Sud Viêt Nam (pour les Viet Cong), et des Etats-Unis. La forme même de cette table, ronde, était devenue

« un enjeu » d'une nature particulière, celui d'une « ébénisterie politique »¹ définissant la place mais aussi le statut des délégations. (Illustration 1) Elle n'existe pas dans la liste des œuvres de Danh Vo. Les lustres la surplombant, eux, font partie de ces objets acquis et exposés, décrits comme « les témoins muets d'un événement qui signifiait la fin de la participation américaine dans la guerre, une guerre qui avait été initiée par les Américains, mais qui n'était pas encore terminée à l'heure où les accords de paix étaient signés à Paris. »² Pour Danh Vo, ils étaient « les témoins muets du commencement d'une tragédie qui a affecté des millions de vies dans tout le Sud-Est de l'Asie, et qui a affecté mon histoire personnelle. » Né en 1975, année de la chute de Saïgon, Danh Vo quitta en effet le Viêt Nam avec sa famille en 1979 sur un bateau construit par son père, pour être finalement accueilli au Danemark. Exposés ensemble à Paris pour la première fois, ces lustres revenaient sous leur forme nouvelle hanter une capitale qui à l'issue des Accords de Paix de 1973 devenait maudite pour certains, pleine de promesses pour d'autres, lieu de trahison ou lieu d'espoir. Objets quelconques puis témoins, les lustres étaient maintenant 08 :43, 26.05.2009, mais aussi 16 :32, 26.05.2009 et 08 : 03, 28.05.2009, titres correspondant à l'heure, au jour et à l'année où chacun d'eux fut décroché. Suspendus dans un caisson en bois, dans une structure de tasseaux et de crémaillères, ou sur un imposant portant, comme en attente, les lustres pendaient à hauteur d'yeux. Pour l'un d'eux il fallait scruter le sol où reposaient méticuleusement étalés fausses bougies allumées, bras, poignards, gouttes, pampilles et autres pièces, fils et chaînes ondoyants. (Illustrations 2, 3)

- 3 Au-delà du démantèlement d'un lustre, la mise à plat valait mise à nu, comme si un tel morcellement allait permettre de dévoiler les rouages de destins mêlés, de remonter le temps vers l'origine métaphorique d'un moment où se serait noué l'écheveau complexe d'histoires, collective et personnelle, héritée ou imaginaire, réelle ou construite. En s'appropriant l'objet, l'artiste se tournait vers le passé pour redéployer au présent ce que les conjonctures historiques lui avaient légué. Il s'en rendait maître, alors que sa destinée s'était construite dans la fuite, celle d'un réfugié vietnamien. On est loin du travail de l'artiste coréenne Lee Bul dont les lustres, minutieuses œuvres d'orfèvre, construisent une vision hors du réel, inscrite dans l'utopie d'un monde meilleur (voir *Sternbau n° 2, 2007* ou *Sternbau n° 3, 2007*. - Illustration 4).³ Le choix des objets de Danh Vo n'est évidemment pas anodin. Pas plus que la manière de les exposer. Ils sont le reflet et la rencontre d'une quête identitaire et du hasard.

Du nom à l'objet

- 4 Les objets ayant appartenu à Robert McNamara issus de la vente aux enchères de Sotheby's qui eut lieu à New York le 23 octobre 2012 – pour coïncider avec le cinquantième anniversaire de la crise des missiles de Cuba – demeurent ainsi inextricablement liés à leur propriétaire d'origine, quelle que soit la forme donnée par l'artiste. Dans cette exposition on retrouvait deux fauteuils auxquels Danh Vo avait fait subir un dégarnissage en règle, dévoilant leurs carcasses. Accrochées non loin, on avait ce qui s'apparentait à des peaux, trophées d'un dépeçage, dont les formes n'avaient rien à envier aux pièces de feutre de Robert Morris ou aux formes molles de Claes Oldenburg. (Illustration 5) Sauf qu'ici, c'était moins la transgression formelle que l'antécédent historique qui primait. De John F. Kennedy à Jacqueline Kennedy puis Robert McNamara, de *Lot 20. Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs* (titre du

catalogue des ventes)⁴ à cet autre - ou ce même - *Lot 20. Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs*, 2013 (titre de l'œuvre exposée)⁵, c'est toujours vers un questionnement du propriétaire que se porte l'attention, moins vers le devenir matériel de l'objet que vers la capacité de l'artiste à agir sur un objet. Son pouvoir d'interférence reste assujéti à la force d'évocation d'un nom qui détermine le caractère singulier de l'œuvre nourrie par les contradictions de l'histoire, même si cette dernière - de l'aveu même de l'artiste - n'a jamais été son point fort. Une manière comme une autre de maintenir une certaine distance et de laisser l'œuvre se faire.

- 5 Dans les titres choisis, le numéro du lot et le descriptif de la vente sont conservés. Le même procédé est adopté pour les notes explicatives des œuvres, transpositions verbatim du catalogue en ligne des ventes⁶. Ainsi *Lot 100. Six Small Middle-Eastern Antiquities* (2013) était-il décrit comme un « Coffret d'objets archéologiques offert en février 1968 à Robert S. McNamara par Moshe Dayan, Ministre de la Défense israélienne ». ⁷ Des 6 objets mentionnés, on n'avait pourtant aucune trace, ou plutôt il n'y avait que la trace dans le coffret censé les contenir. Les petites poteries, dague, figurine n'y étaient pas. Vide, ce coffret l'était bel et bien, tout comme aurait pu l'être « la boîte laquée », *Lot 11. Vietnam Photo Album, 1962* (2013) dont le contenu détaillé était juste ce à quoi le visiteur avait droit : « 54 photographies noir et blanc de McNamara passant en revue les troupes en exercice, rencontrant des officiels vietnamiens, des officiers militaires, des habitants de quartiers, et vues aériennes des villes visitées ». ⁸ Tout était dissimulé derrière les incrustations de nacre du couvercle. (Illustration 5) Les quelques jours de cette visite, du 9 au 11 mai 1962, posés comme repères, restaient à l'appréciation du visiteur, tout comme la dédicace : « Avec les compliments des Forces armées de la République du Vietnam ». ⁹ Au seuil d'une guerre, Danh Vo ne présentait que les aspects protocolaires d'une fonction, avec ses voyages officiels ou une copie de la lettre d'acceptation du poste de Ministre de la défense, *Lot 1. Annotated Carbon Copy of McNamara's Letter of Condition of Accepting Position of the Secretary of Defense* (2013). ¹⁰ La guerre du Viêt Nam perçait pourtant derrière chaque objet. Était-ce une façon pour Danh Vo de montrer le silence, en écho à ce « silence d'or » dont McNamara ne s'était pas même départi au pire des massacres engendrés par la politique de Richard Nixon, comme l'a souligné Robert Sheer ? ¹¹ Omniprésent, le Viêt Nam était malgré tout invisible, pays lointain sans image, finalement déjà réduit à néant, derrière la façade du paraître. Le seul paysage offert au regard du visiteur était une vue du Yosemite, *Lot 89. Adams, Ansel* (2013). ¹² Pour le photographe Adams, face à ce lieu « miraculeux », mais aussi menacé, il y avait un défi à relever : « to re-create, to protect, to re-interpret the enduring essence of Yosemite, to re-establish it as a sanctuary from the turmoil of the time. » ¹³ Pour McNamara, dessaisi de sa fonction ministérielle depuis 1968, laissant derrière lui une guerre et des morts, un tel cliché pris en 1944, tiré en 1978, pouvait-il enfin être ce sanctuaire visuel avec (au moins) une décennie de recul (selon la date d'acquisition du cliché) ? Avec *Lot 39. A Group of 4 Presidential Signing Pens* (2013), quatre plumes dorées tournaient élégamment leur pointe vers le haut. On apprend qu'elles avaient servi à parapher une loi allouant des crédits exceptionnels au département de la Défense, afin « de couvrir les frais de 2 700 avions, 35 000 missiles, 53 nouveaux bateaux et la transformation de 7 bateaux ». ¹⁴ Dans un alignement de sommes qui paraissent toutes plus démesurées les unes que les autres, cette loi du 20 mars 1964 détaillait aussi (mais on ne l'apprend pas ici) les montants fixés pour chaque branche des forces armées. ¹⁵ Les plumes n'avaient pas juste été « témoins » comme avaient pu l'être les lustres, plutôt agents passifs et relais fatals, présentées dans l'innocuité de

leur fonction première, en simples instruments d'écriture. En devenant esthétiques, les objets laissaient aussi entrer le politique, par le biais de l'historique. C'était non seulement le cas avec les objets de la vente McNamara comme on vient de le voir, mais aussi avec ceux de la Société des Missions Etrangères de Paris.

De l'histoire au nom

- 6 Des objets prêtés par les MEP occupaient une salle dont la sobriété jurait avec la cruauté des scènes exposées. Sur un mur était accroché *Le tableau du supplice de Jean-Charles Cornay, premier martyr français du Tonkin, 1809-1837* (1839), avec au centre de la composition un corps découpé, éviscéré, une tête et des membres épars, ainsi que le ballet des bourreaux affairés, une scène qu'entouraient littéralement des soldats en arme ; sur un autre, *Arrestation au village de Ke-Bang de M. Thinh, P. Ngan et J. Nhi* (1842-1843) détaillait le sort de trois prêtres et la torture subie. Entre ces deux tableaux, une vitrine invitait à se pencher sur une lettre que Théophile Vénard avait adressée à Joseph Simon Theurel, évêque d'Acanthe, le 9 janvier 1861, quelques semaines avant d'être exécuté. Un quatrième objet était une « héliogravure représentant Jean-Théophile Vénard, G. Coulon, Joseph Marie Perrier, Jacques Lavigne, et Joseph Simon Theurel à Paris le 19 septembre 1852 ».¹⁶ Le propre du choix de l'artiste n'était pas juste une mise en regard de cette vision idéale, voire idéalisée d'un groupe de missionnaires posant face à l'objectif du photographe avant un départ pour ce qui s'appelait alors le Tonkin, avec des tableaux relatant un vécu. Les trois premiers objets se situaient dans le registre de la victimisation des prêtres ; à lui seul, le cliché des missionnaires, mis en marge du récit d'un martyr, bousculait la chronologie, forçant à s'interroger sur les raisons de ce départ. Si l'évangélisation en était à coup sûr la première, ce que l'espace muséal taisait, les historiens étaient là pour le rappeler : la volonté de la France de mener une expédition pour protéger et venger ses missionnaires se dessinait alors, les préparatifs du départ dépassant du même coup le cadre du religieux pour rejoindre la visée impérialiste de Napoléon III.¹⁷
- 7 Son intérêt pour les Missions Etrangères a par ailleurs conduit Danh Vo à choisir, pour une de ses œuvres, la lettre que J.-T. Vénard adressa à son père avant d'être exécuté, et qui est recopiée par le père de l'artiste, Phung Vo, à la demande et moyennant finance. Inclues dans de nombreuses collections, ces lettres calligraphiées avec soin se multiplient au fil des commandes. L'exercice est toutefois soumis aux aléas de l'écriture elle-même, avec des retours à la ligne différents d'un exemplaire à l'autre, avec l'enregistrement des défaillances de l'attention dans l'omission d'un mot (« Tous regrettent que la loi royaume me condamne »¹⁸), l'ajout d'une lettre (« Votre très dévoté fils »¹⁹) ou la substitution d'une lettre pour une autre (« Un léger coup de sabre séperera ma tête »²⁰). Les efforts de distanciation mis en œuvre dans l'effacement de la personnalité de Phung Vo et la copie d'une même missive donnent une dimension a priori ouverte et impersonnelle au projet. La lettre se démultiplie et arrive là où la demande l'y invite, mais le projet comporte une limite temporelle, aléatoire, inhérente à l'existence de Phung Vo. Seule la mort y mettrait un terme. De cette circulation de l'œuvre, Danh Vo a fait une donnée essentielle de son travail, que l'on retrouve notamment avec *We The People (detail)* (2011-2013).

De la sculpture au nom

- 8 C'est la finesse de la peau de la Statue de la Liberté (1886) d'Auguste Bartholdi qui l'aurait conduit à se lancer dans la duplication de ce monument en taille réelle. « You think of this monumental sculpture, but the image of it is stronger than the physical materiality of it », a-t-il déclaré.²¹ Que faire de cette image connue de tous ? Cette question le mena à découper en quelques 400 pièces une réplique en cuivre repoussé faite selon une technique utilisée pour les statues colossales de bouddhas en Asie. Il eut recours à un savoir-faire mais se retrouva aussi dépendant d'un mode de production s'appuyant sur une sous-traitance à bas coût en Chine, une référence dont il se serait bien passé : "I didn't like that it had to be made in China-because it adds a layer of meaning to the piece. This is obviously related to how IKEA and a lot of other companies – outsource work to cheaper places. Of course that would be present in the piece. If I had a wish, I would make that dimension of it disappear."²²
- 9 Une exposition de ces 400 pièces dans un lieu unique irait à l'encontre de l'esprit de dissémination qui sous-tend le projet et du travail aléatoire de déploiement dans l'espace muséal. *We The People (detail)* s'expose suivant un nombre variable de fragments. A Paris il y en avait par exemple une vingtaine, à Lismore (Irlande) dans l'exposition « Monuments » de Castle Garden Arts (20 avril-30 septembre 2013), trois. D'un lieu à l'autre, l'articulation de l'exposition suivait deux logiques distinctes et montrait que la compréhension de l'œuvre pouvait passer par autre chose qu'une simple relecture de la *Statue de la liberté* et de la notion de liberté (à première vue inévitable), par le champ ouvert des associations induites par l'artiste, par les personnes chargées d'installer les œuvres comme bon leur semble ou par les commissaires d'exposition.
- 10 A Lismore, les trois pièces de *We The People (detail)* faisaient partie d'un groupe assez éclectique d'œuvres réunies autour de l'idée de monument. (Illustration 6) Pour le commissaire de l'exposition Mark Sladen, toutes en renouvelaient l'approche traditionnelle sur un mode empreint de ce qu'il a nommé « an absurdist spirit ». ²³ Dans le film *The Seduction of Galileo Galilei* (2011), on pouvait voir par exemple des personnes tenter vainement, les unes après les autres, d'empiler des pneus, toujours plus haut, dans un entêtement opiniâtre digne d'un Sisyphe. Aleksandra Mir revisitait ainsi la notion même du monument conçu comme une construction verticale, s'attardant sur la futilité de l'aspiration à la grandeur. Dans *Proposals for Plane Landings in Sicily and Lisbon* (2008), avec ses montages numériques et l'incursion obsessionnelle du même avion gonflable de 20 mètres sur des lieux touristiques, près de monuments, elle rappelait le côté vain de toute aspiration à l'éternel et au solennel. A ces questionnements qui mariaient clairement le dérisoire à l'absurde, le propos de l'exposition était aussi d'aborder le vraisemblable ou les apparences. Ainsi dans les magnifiques jardins du Lismore Castle Arts, la façade blanche de *Pavilion* (2013) ponctuée d'une fenêtre et d'une porte, derrière un échafaudage, suggérait un chantier en cours. (Illustration 7) Erigée en trompe l'œil, la toile de Pablo Bronstein vue de près n'avait que l'épaisseur d'un châssis pour faire illusion, fenêtre et porte réduites à la platitude du support. Et si tout monument n'était finalement qu'un leurre, un moyen de tromper le regard et de désigner ce qui n'existe pas ? Avec Iman Issa, la question se posait un peu différemment. *Material for a sculpture proposed as an alternative to a monument that has become an embarrassment to its people* (2010) comportait une critique du passé mais aussi

de la fragilité ou de la viabilité de tout jugement, le poids du passé restant à négocier, telle une donnée inéluctable dont chacun serait tenu de s'accommoder, pour le meilleur et non pour le pire. Des dessins numériques de Pablo Bronstein ne s'éloignaient pas tant de cet esprit d'appropriation et de recyclage de l'existant, une arche, un pont, un pilier, un ziggurat, dans des bâtiments imaginés comme des combinaisons ou empilements hybrides. À côté de cette démesure assumée sur le papier, il y avait la démesure suggérée de *We The People (detail)*. Malgré les ondulations de la surface du cuivre, la découpe angulaire des panneaux rendait toute velléité d'emboîtement parfaitement caduque. En l'absence de parties reconnaissables (un doigt ou un œil, le menton ou le nez, un orteil ou une oreille), les trois pièces existaient hors de leur reflet de la *Statue de la Liberté* et pouvaient être regardées comme autant de sculptures autonomes, même si à l'évidence c'étaient une référence et une origine monumentales qui avaient dicté leur inclusion dans cette exposition. Chaque pièce existait dans un renvoi générique à cette *Statue*, sans que l'on sache ni ne cherche à savoir à quoi correspondait tel morceau. Chacune se substituait finalement à la *Statue* comme est censé le faire un monument ordinaire, dans une incarnation de l'absent au-delà du visible, par sa perpétuation dans le fragment. Ce qu'offrait cette exposition, en raison du nombre limité de pièces et de leur qualité abstraite, celle de Paris s'en éloignait.

- 11 Dans la profondeur de la salle consacrée à *We The People (detail)* au Musée d'art moderne, les pièces s'étaient solitaires ou groupées, utilisaient le sol ou les murs pour appui, se supportaient mutuellement ; il arrivait que l'on distingue nettement des narines, un menton et une bouche, ou que des doigts se laissent deviner sur la surface d'une pièce retournée. Pour le reste, les pièces déployaient des surfaces dont on voyait tantôt une face intérieure, tantôt extérieure, l'avant lumineux et lisse du cuivre ou le revers sombre des soudures et le réseau des structures tubulaires. Des vitrines punctuaient également l'espace, exposant des cartons d'emballage de bouteilles d'Evian aux lettres et motifs repassés à l'or fin, du logo au moindre code barre. (Illustration 8) Les pliages auxquels ils avaient été soumis épousaient la ligne générale des quelques pièces de *We The People (detail)*, pour souligner ou mimer à distance le vague mouvement induit par leur disposition. Pour peu que l'on y soit attentif, les cartons livraient subrepticement, sous plis et replis, un nom de destinataire, une adresse et un timbre : un George Washington ici, « père de la nation » ; là, l'image du bas-relief Art déco de Lee Lawry, *Wisdom*²⁴, imposante représentation du « créateur de l'Univers »²⁵. Ces images pointaient vers un avenir à construire, vers ce qui restait encore à écrire ou façonner, et ce à rebours d'une histoire finie, celle dont Danh Vo s'appliquait à nuancer le sens dans ces installations. Ce travail tout en nuances est ce qui fait la richesse du travail de l'artiste et à propos duquel la commissaire de l'exposition Angeline Scherf a fort justement écrit, donnant le ton sur lequel se déclinait le parcours : « Entre intuition, désenvoûtement et logique dialectique, son travail pervertit avec une extrême subtilité les schémas et les interprétations convenues. Sans privilégier telle ou telle vision, il fait se chevaucher les identités hétéroclites, inégales, et potentiellement antagonistes. »²⁶ On a l'illustration de ces propos avec les pièces de *We The People (detail)* qui déjouent toute inscription définitive, qu'elle fût temporelle ou spatiale, leur histoire s'écrivant au fur et à mesure. En accrochant parmi elles *Untitled (Buffalo)* (1988-89) de David Wojnarowicz, lui réservant une place de choix en l'encadrant d'imposantes pièces de part et d'autre (dont la partie inférieure du visage, un menton et une bouche), Danh Vo donnait une inflexion particulière au parcours de cette salle.

(Illustration 9) Fait à partir d'une photographie de bisons précipités du haut d'une falaise²⁷, ce cliché « volé » fut pour Wojnarowicz, atteint du sida, l'illustration métaphorique d'une mort annoncée. La notion de virus comme l'a rappelé Anaël Pigeat s'attache au travail de Danh Vo, et se retrouve quand dispersion et répétition sont à l'œuvre.²⁸

- 12 D'une façon générale, avec la fluidité²⁹ que sa forme lui confère, la circulation de *We The People (detail)* colonise l'espace sans que l'on sache quelle combinaison adviendra dans les expositions futures. La seule certitude est que l'œuvre a besoin de l'espace muséal comme socle. Défi au socle traditionnel et investi comme lieu universel de ces sculptures nomades, cet espace constitue le cadre institutionnel qui se substitue à la structure formelle de l'armature et du piédestal qui fixaient et donnaient corps au monument original. Les empreintes de ce dernier dans *We The People (detail)*, sculptures plurielles, dépendent du lieu, un lieu qui continuera à se perdre et se chercher dans l'affirmation de sa nécessité, ad infinitum, et dont l'universalité est constitutive de l'autonomie formelle de chaque pièce. Ces pièces débordent du cadre prédéterminé de la référence originelle, persistante et inévitable certes, mais nullement contraignante car confirmée et effacée à chaque nouvelle exposition. Si l'antécédent historique reste immuable, pour *We The People (detail)* tout comme pour chacun des objets exposés qu'un nom ou une histoire précède ou accompagne - de Théophile Vénard à Robert McNamara, en passant par Phung Vo, pour ne citer que ceux-là - avec la Statue de la Liberté, c'est aussi le nom de Danh Vo qui précède et en accompagne désormais la réplique, affranchie d'une monumentalité et d'une forme monolithique originelle. Jamais d'une histoire ni d'un nom.

NOTES

1. « Les conflits », *Le Journal de l'année, 1^{er} juillet 1968 - 30 juin 1969*, Paris, Editions Larousse, 1969, p. 173.
2. Cité dans *Danh Vo : Les fleurs d'intérieur*, Paris, Kadist Art Foundation, 2009, communiqué de presse, p. 2.
3. *Lee Bul, On Every New Shadow* (16 novembre 2007-27 janvier 2008), Paris, Fondation Cartier, p. 1.
4. *The White House Years of Robert S. McNamara*, 23 octobre 2012: <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.pdf.N08913.html/f/20/N08913-20.pdf>
5. *Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Dossier de presse, p. 11.
6. *The White House Years of Robert S. McNamara*, 23 octobre 2012: <http://www.sothebys.com/en/auctions/2012/estate-of-robert-mcnamara-n08913.html#&i=0>
7. *Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da*, p. 10.
8. *Ibid.*, p. 11.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. Robert Sheer, « McNamara Evil Lives On », *The Nation*, 20 juillet 2009: <http://www.thenation.com/article/mcnamaras-evil-lives>

12. *Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da*, p. 10.
13. "Portfolio Three. Yosemite Valley. Sixteen Original Photographic Prints by Ansel Adams", Sierra Club, San Francisco, 1960 in *The Portfolios of Ansel Adams*, A New York Graphic Society Book, Little, Brown and Company, Boston, 1981.
14. *Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da*, p. 14.
15. « Public Law 88-288 – 20 March 1964, »: <http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/STATUTE-78/pdf/STATUTE-78-Pg167.pdf>
16. *Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da*, p. 15.
17. Etienne Vo Duc Hanh, *La Place du catholicisme dans les relations entre la France et le Viêt-Nam de 1851 à 1870*, Leyde, E.J. Brill, 1969, tome 1, p. 34-45 ; 69 ; Pierre Brocheux, Daniel Hémerly, *Indochine. La colonisation ambiguë, 1858-1954*, Paris, Editions de la Découverte, 1995, p. 28.
18. Au lieu de "... la loi du royaume ...". *Danh Vo, Last letter of Saint Théophane Vénard to his father before he was decapitated copied by Phung Vo*, 2009, encre sur papier, 29,6 x 21 cm, collection Galerie Chantal Crousel, Paris: http://www.crousel.com/static/uploads/artists/DanhVo/press/DV_works.pdf
19. *Danh Vo, 2.2.1861, 2009. Last letter of Saint Théophane Vénard to his father before he was decapitated copied by Phung Vo*, 2009, encre sur papier, 29,6 x 21 cm, collection Isabelle Bortolozzi Galerie, Berlin: <http://bortolozzi.com/exhibitions/danh-vo-all-your-deeds-shall-in-water-be-writ-but-this-in-marble-isabella-bortolozzi-galerie-berlin/>
20. *Danh Vo, Last letter of Saint Théophane Vénard to his father before he was decapitated copied by Phung Vo*, 2009, encre sur papier, 29,6 x 21 cm, collection Galerie Chantal Crousel, Paris: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/2WCQ17klBVdPcY5xMEzb/
21. *Danh Vo - We The People*, The National Gallery, May 2012, Statens Museum for Kunst, Maj 2012 : <http://www.youtube.com/watch?v=8glrGJxpo9A> (les citations extraites de cette vidéo sont les sous-titres d'un entretien en Danois)
22. *Ibid.*
23. Mark Sladen, *Monuments*, Lismore Castle Arts and Mousse Publishing, 2003, p. 21.
24. Dans la réalité du bâtiment (qui fut la RCA du Rockefeller Center), ce bas-relief s'accompagne d'une inscription extraite du Livre d'Isaïe 33 :6, « Wisdom and Knowledge Shall Be the Stability of Thy Time ».
25. *The Story of Rockefeller Center From Facts to Fine Arts*, New York: Rockefeller Group, Inc. 1987, p. 41.
26. « Texte d'Angeline Scherf, commissaire de l'exposition » in *Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da*, p. 9.
27. <http://www.mcchicago.org/exhibitions/featured/twhb/works/all/artist/2/35>
28. Anaël Pigeat, « *Danh Vo. La complexité raffinée des choses*, » *Art Press* 400, mai 2013, p. 38.
29. Voir Hilarie M. Sheets, « *Lady Liberty, Inspiring Even in Pieces* », *New York Times*, 23 septembre 2012: http://www.nytimes.com/2012/09/23/arts/design/danh-vos-we-the-people-project-in-chicago.html?_r=0

AUTEUR

VÉRONIQUE HA VAN

Université du Havre