

**MINH LAN TRAN**

**COMMUNICATION GROUNDS**

Parliament est heureux de présenter “Communication Grounds”, une exposition de Minh Lan Tran, du 2 mars au 13 avril 2024.

L'image est trouble. Elle est au mieux partiale, souvent suspecte de séduction, de manipulation, de tromperie. Même l'image scientifique, qui depuis la Renaissance se donne comme fenêtre sur le monde, a montré ses ambivalences épistémiques et les bornes de son ambition positiviste d'être exempte d'interférence humaine. Pour garder confiance en l'image, il est nécessaire d'apprendre à voir, autrement dit de développer des capacités de discernement qui nous rendraient l'image lisible. Or cet esprit critique retrouve semblables ambiguïtés quant à l'idéal d'une objectivité qui le voudrait sans détermination particulière. Double aporie, de l'image comme transmetteur d'information, et du regard comme extracteur.

C'est avec prudence vis-à-vis de l'image-représentation, surface transparente qui donnerait à voir une réalité extérieure et antérieure, que Minh Lan Tran aborde la peinture. Les œuvres qui composent « Communication Grounds », sa première exposition personnelle à Parliament, résistent à notre tentative de déchiffrement. Il n'y a rien où poser les yeux, nulle prise sûre pour soutirer à la toile un indice sur son principe structurant. Même ce qui semble faire signe refuse de faire sens. Les idéogrammes des feuillets de prières bouddhistes intégrés dans *No heart bone but let it break* et *Incorp*, que Minh Lan Tran ne comprend pas mais qui lui sont familiers, ainsi que les inscriptions, comme celles qui barrent, largement, *Reversed Entropy* et *Fervor*, renvoient ainsi à un mode graphique d'exister davantage qu'à l'affirmation d'une signification sans équivoque. Les mots, écrit José Bergamin, « sont aussi des choses et pas des lettres » ; avant d'être entiers saisis par l'intellection, ils sont « réalité... analphabète ». <sup>1</sup> Désamorçant la convention graphique du signe, la série de chiffres de *Structure of Passage*, message crypté dont il n'existerait pas la clé, ou clé sans message à décoder, déjoue nos présupposés sur ce que serait « bien interpréter ». Quant aux représentations figuratives des papiers votifs, barrées ou dévisagées, elles sont désormais irréductibles à des individualités. Enfin, achevant de brouiller l'évidence, la composition ne se dispose pas à la surface de la toile. Elle procède des recouvrements et ouvertures des plans qui, légers voiles ou écrans de matière opaque, masquent et désignent à la fois un mystère, à l'instar d'un jubé ou d'une iconostase.

Délivrées de l'exigence d'intelligibilité et de la pesanteur du sens, les œuvres de Minh Lan Tran exercent, comme des litanies visuelles, une attirance d'autant plus hypnotique qu'elle naît de l'indistinct. Ainsi, *No heart bone but let it break*, auquel le poème *Visions and Prayer* (1945) de Dylan Thomas a donné son titre, déroule une colonne ascensionnelle de feuilles de prières, scandée par la succession régulière des pages, comme, dans le poème de Thomas, l'invariable suite des strophes. Mais la vivacité d'un jaune qui s'affirme dans l'exposition nous retient au bord de l'engourdissement – poussant, au contraire, à la limite de l'inquiétude.

Il s'agit d'un jaune fluo, qui ressort de la toile, saille, éblouit ; il captive pour aveugler. C'est dans cet échange insoutenable, paradoxalement, que le travail de Minh Lan Tran nous permet un premier énoncé : nous rencontrons en effet notre propre envie impérieuse de savoir, notre impatience à

---

<sup>1</sup> José Bergamin, *La Décadence de l'analphabétisme*, trad. Florence Delay, La Délirante, 1988, p. 14

décortiquer, notre intolérance à ne pas comprendre, et la vanité du tout-connaître. Ce retournement de la lumière, comme envahissement et expérience de l'intime, fait de l'éblouissement une révélation sur soi-même, soudaine, entière et définitive, qui a des allures de transformation.

Ainsi, la toile ne protège pas seulement son secret de nos assauts explicatifs en se faisant écran. Par un renversement, elle darde ses rayons contre l'œil qui voulait la percer, elle en brûle la rétine, de sorte que les incisions dans la toile manifestent une parenté physique entre l'œuvre et l'œil. Plus encore, les sutures et colles réparatrices ne referment pas les deux berges d'un même plan ouvert ; elles créent des adhérences fortuites entre différents niveaux de la toile, la révélant non comme surface mais comme profondeur. Les bords retournés de certaines coupures semblent même appeler d'autres possibilités d'accolement – à notre œil décillé, peut-être, comme une proposition de guérison commune.

Les plans écorchés révèlent en effet la toile comme profondeur mais aussi comme contact : ils mettent au jour la distance qui sépare l'œil de la toile comme espace insécable. Contre le régime de transparence qui s'impose aux images, Minh Lan Tran propose une rematérialisation du regard, c'est-à-dire de l'écart qu'on suppose fait de rien. Il s'agirait plutôt d'une voie traversière tracée par les abouchements et imprégnations des plans, d'un câblage qui ravive les qualités haptiques de l'œil et nous renvoie à notre propre épaisseur, celle du corps qui le prolonge. Au lieu d'être instrument de dissection du réel, le regard est une opération de réincarnation.

Cette communication moléculaire entre des ordres de réalité que l'on croit séparés, de notre espace du dedans aux profondeurs de la toile, autorisée par la porosité des surfaces et la traversée du regard, signifie aussi que c'est dans la relation que l'œuvre existe. Autrement dit, elle ne cesse de commencer à exister, nouvellement, à chaque rencontre avec un environnement. Il n'y a pas ni sens préalablement assigné, à trouver, ni après-coup : le *coup* est dans le présent, le moment même où l'œuvre nous *tape dans l'œil*. La tape, le coup, c'est le martèlement qui fait aussi que la matière, toile ou rétine, est imprimée. Or, plus qu'une référence à un temps qui s'est retiré, l'empreinte constitue sa disparition en présence. Les toiles de Minh Lan Tran sont ainsi des espaces de captation, les réservoirs de chaque expérience dans laquelle elles ont été prises – et donc une mise en contact des temporalités qu'en traversant elles mettent ensemble.

Chaque œuvre contient et fait sentir beaucoup plus qu'elle n'en montre, à commencer par l'impact de l'intervention de l'artiste, qui travaille ses œuvres au sol. Notre face-à-face est donc chargé d'un corps-à-corps. Ce dernier n'autorise d'ailleurs pas l'artiste (et par transfert, le spectateur) à prendre la « bonne distance » qui convertit la peinture en image. Pour l'artiste non plus, il n'y a donc pas d'*après-coup* possible : comme l'écrit Barthes, « l'esquisse et le regret, la manœuvre et la correction sont également impossibles, parce que le trait, libéré de l'image avantageuse que le scripteur voudrait donner de lui-même, n'exprime pas, mais simplement fait exister. »<sup>2</sup> Ce face-à-face-corps-à-corps introduit aussi, dans la relation horizontale aux œuvres, une verticalité que les papiers votifs incorporent également par leur double nature : en effet, une fois qu'ils ont été brûlés, la cendre retombée témoigne ici, au sens fort, d'une matière partie au-delà, emportant avec elle les intentions des vivants. Enfin, les lueurs incertaines des reflets et des dorures – modulées, à travers le vernis, par la juxtaposition de couleurs contrastées, l'éclairage de la pièce, et la position du regardeur – se distribuent, s'éclairent et s'éclipsent sans qu'il soit possible de les regarder toutes ensemble. En même temps, à la surface de *Reversed Entropy*, un petit carré doré capte une lumière

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil, 2005, p. 100

qui est autant la propriété de la surface du tableau que de son environnement réel, les étreignant, selon la tradition de l'icône, dans une unité de temps et d'espace. Chaque œuvre fait ainsi entrer, dans la serre étroite de notre globe oculaire, ce qu'il ne parvient pas à embrasser d'un seul coup. Pour imaginer le procédé qui fait passer le monde par le chas d'une aiguille, pensons à la forme hélicoïdale, alternance de compression et de relâchement, du poème de Thomas.

Les œuvres de Minh Lan Tran tiennent sur une tension qui met en crise le regard et le sens : celle de la tactilité de l'œil, de la matérialité de la mémoire, du basculement de la lumière du blanc au jaune, de la distance comme liant, de la déchirure comme soudure, du devenir comme retour, du point comme expansion infinie. Une tension jusqu'à l'éclatement, et qui pourtant n'existe que dans l'affleurement, et dans le fil qui retient et menace de céder.

Estelle Marois

La pratique de Minh Lan Tran (née en 1997 à Hong Kong) inclut la peinture, l'écriture et la performance.

Ses œuvres ont été exposées dans des lieux tels que Jan Kaps, Cologne ; Francis Irv, New-York ; HOUSE, Berlin ; Harlesden High Street, Londres ; le Museum of the Home, Londres ; Nicoletti, Londres. Ses performances ont été présentées chez Sadie Coles, à Londres, et au Museum of the Home, à Londres. Elle a étudié l'histoire de l'art à l'École du Louvre, à Paris, et à l'Université d'Oxford. Elle est diplômée d'un master en études byzantines et en théologie visuelle du Courtauld Institute of Art de Londres (2020) et d'un master en peinture du Royal College of Art de Londres (2023).

# Parliament

36 rue d'Enghien, 75010 Paris  
Mercredi - Samedi, 12 – 18 heure  
contact@parliamentgallery.com