



HAL
open science

Photos perdues, mémoire retrouvée. Les artistes de la diaspora vietnamienne et la photographie

Eléonore Tran

► **To cite this version:**

Eléonore Tran. Photos perdues, mémoire retrouvée. Les artistes de la diaspora vietnamienne et la photographie. Photo Hanoi'23, 2023. hal-04421300

HAL Id: hal-04421300

<https://hal.science/hal-04421300>

Submitted on 27 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Photos perdues, mémoire retrouvée. Les artistes de la diaspora vietnamienne et la photographie.

Il serait difficile de constituer un panorama de la photographie contemporaine vietnamienne sans y inclure les travaux effectués autour de l'objet photographique-même. Les productions d'artistes issus de la diaspora tels que Binh Danh, Jacqueline Hoàng Nguyễn, Dinh Q. Lê, Bao Vuong et Prune Phi élargissent les frontières du Vietnam et nous font considérer la photographie à la fois comme un médium et un matériau, permettant la (re)constitution d'une mémoire fragmentée.

Si la photographie fut très tôt pratiquée et amplement répandue – selon Zhuang Wubin¹, les origines de la photographie au Vietnam remonteraient à 1869, soit peu de temps après la date de naissance du médium – les images les plus connues du Vietnam demeurent des images de la guerre, principalement commanditées, opérées ou diffusées par des personnes qui lui étaient extérieures. Ainsi la *Saigon Execution* (1968) de Eddie Adams, la *Napalm Girl* (1972) de Nick Ut et la photographie de l'auto-immolation du moine Thích Quảng Đức (1963) par Malcolm Browne forment ce que la chercheuse Sylvia Shin Huey Chong nomme « le triptyque du Vietnam »². Massivement relayées, ces images s'immiscent dans la culture populaire et inspirent à l'industrie hollywoodienne de nombreux films – on peut citer *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola ou *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick – permettant à cet imaginaire de guerre d'imprégner durablement nos mémoires.

Enfants ou petits-enfants de vietnamiens exilés entre 1954 et le début des années 2000, les artistes de la diaspora flottent dans un étrange entre-deux, où leur histoire familiale se heurte à celle transmise par les systèmes académiques occidentaux dans lesquels ils furent scolarisés.

L'artiste Dinh Q. Lê (1968, Hà Tiên) évoque lors d'un entretien avec Zhuang Wubin³ les moments où se révélèrent à lui les manipulations faites à sa mémoire. Plus jeune, une scène d'incendie en Californie lui fait réaliser que le bruit et l'image des hélicoptères découpant le ciel le

¹ ZHUANG, Wubin « Vietnam » in *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapour, NUS Press, 2016.

² CHONG, Sylvia Shin Huey. *The oriental obscene: Violence and Racial Fantasies in the Vietnam Era*. Durham, Duke University Press, 2011.

³ ZHUANG, Wubin, « Engaging the Past », *Asian Art News*, November/December, 2006.

renvoient non pas à ses propres souvenirs d'enfance à Hà Tiên, mais à toute une imagerie cinématographique codifiée, censée représenter le Vietnam. La série d'oeuvres *From Vietnam to Hollywood* (2003-2005) met à nu ce système d'amnésie organisée et la lutte de l'artiste contre celui-ci. Par un effet de tissage – inspiré de celui des nattes de jonc traditionnelles vietnamiennes – les captures de films et les photos chocs semblent se dévorer entre elles. D'entre ces faux-souvenirs, exposés comme autant d'images parasites, émergent les visages de civils vietnamiens, reproductions agrandies de photographies anciennes abandonnées, collectées par l'artiste comme témoignages visuels d'une mémoire plus humaine.

C'est à son retour au Vietnam, au début des années 1990, que Dinh Q. Lê se met à acheter des photographies vernaculaires. Il perçoit en elles le matériau propice à la reconstruction d'une mémoire à la fois personnelle et collective. En 1998 il compose *Một Cõi Đi Về*, où les photos « orphelines »⁴ (selon le terme de l'enseignante-chercheuse Thy Phu) retrouvées par l'artiste sont reliées ensemble par des fils. Ainsi mises bout-à-bout elles forment un large rideau de récits, permettant à l'artiste de nous présenter une histoire de famille, une histoire de diaspora.

À l'instar de Dinh Q. Lê, d'autres artistes d'origine vietnamienne s'interrogeant sur leurs trajectoires familiales s'emparent de photographies vernaculaires vietnamiennes comme matière de mémoire. À défaut de pouvoir exploiter leurs propres clichés – très souvent manquants – ils trouvent dans ces photographies perdues et abandonnées des images similaires aux leurs.

La photographie de famille, tel que Bourdieu⁵ le remarquait, a effectivement cette particularité d'être incroyablement banale. Véritable rite social, les événements et les poses photographiées sont sensiblement les mêmes d'une famille à une autre (quoiqu'il y a parfois des photographes amateurs à l'oeil plus heureux que d'autres). Toutefois, plutôt qu'une faiblesse, c'est ce qui fait, aux yeux de ces artistes, la force des photographies de famille.

Pour Bao Vuong (1978, Vĩnh Long) comme pour Dinh Q. Lê, la photographie orpheline permet la projection de souvenirs d'enfance demeurés jusqu'alors sans images. Les photos déchirées utilisées par l'artiste franco-vietnamien dans sa série *Torn* viennent combler l'absence de clichés de son enfance. Sur le bord, Baignade et Le garçon et son palais sont autant de tentatives de

⁴ PHU, Thy, « Unhomed: domestic images and the diasporic art of recollection » in *Warring Visions. Photography and Vietnam*, Durham and London, Duke University Press, 2022.

⁵ BOURDIEU, Pierre, *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, les Éditions de Minuit, 1965.

l'artiste de rétablir une continuité dans sa propre histoire à l'aide d'autres matériaux (aquarelle, libellule, fusain) qui se font simultanément prolongements des photos altérées et de sa mémoire morcelée. Ainsi le palais coloré évoque-t-il les rêves et jeux de l'enfance prématurément révolus, tandis que les racines étiolées à l'encre noire et au crayon sous les photographies de *Sur le bord* et *Baignade* rappellent la réalité de l'exil et la difficulté de prendre racine lorsqu'on se sent constamment ballotté entre le souvenir du départ et le désir de retour.

Cette technique de suture, opérée sur l'image vernaculaire par ajout de matière se retrouve amplifiée dans la pratique de Prune Phi (France, 1991). Formée à l'Ecole Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, l'artiste mêle pratique et collecte de la photographie. Telle une enquêtrice, elle constitue d'imposant assemblages des documents qu'elle accumule au cours de ses recherches entre le Vietnam et ses différentes diasporas. Scotchées, brodées ou collées entre-elles les images permettent à l'artiste de retracer son histoire familiale, jusqu'à présent méconnue. *Long distance call* (2017), premier panneau de cette quête de soi en triptyque (dont *Appel manqué* et *Hang up* se font les pendants) relate son séjour à San Jose en Californie, au sein d'une famille qui lui appartient mais qu'elle ne connaît pas. Pour se comprendre mutuellement et mieux s'approprier, elle essaye de les photographier. Ne souhaitant d'aucune manière se raconter individuellement, ses oncles et tantes se soustraient toutefois à son objectif. C'est seulement lors d'événements festifs que ceux-ci se laissent capturer en groupe, protégés par le jovial anonymat que celui-ci confère.

En associant ces clichés de son entourage aux différentes images de nourriture, de famille ou d'exil qu'elle a glanées au cours de son voyage, Prune Phi parvient à reconstituer visuellement la trame de son récit familial. La photographie vernaculaire exprime ce que ces portraits de famille taisent. Elle opère alors comme un fragment de mémoire venant compléter celle de l'artiste. Installation mouvante comme l'est la mémoire, *Long distance call* ne présente pas la même disposition d'images à chaque exposition. À l'instar du souvenir qui se réélabore à chaque fois qu'on en fait le récit, les photographies prises et rassemblées par l'artiste se meuvent et se recomposent au fil des collages et des expositions ; au rythme du travail de sa mémoire.

La mémoire dont la photographie est porteuse est en effet une mémoire périssable. Le papier photo, soumis à l'usure et aux altérations du temps, n'est hélas pas une garantie d'éternité. C'est cette crainte qui pousse Jacqueline Hoàng Nguyễn (1979, Montréal) à étudier les moyens de conservation mis en place pour préserver l'histoire des diasporas, en particulier la diaspora

vietnamienne. Si *Presence in Absentia* (2018-2019) mettait en garde contre la nature éphémère des photos et des souvenirs qu'elle porte, son projet *The Making of an Archive* initié en 2014, tend à prévenir cette disparition en proposant aux familles exilées de lui confier, à elle et son équipe – alors en place à la grunt gallery de Vancouver – leurs photographies et le récit qui les accompagne.

Si la photographie vernaculaire, résolument perdue pour certains, a pu faire office de mémoire de substitution pour ceux dont les images n'existent plus, l'objectif de Jacqueline Hoàng Nguyễn est d'empêcher que se réitère une telle perte. Il faudrait alors, une fois la mémoire reconstituée, la préserver par un processus d'archivage des photographies de famille et de leurs récits.

Aux États-Unis, Binh Danh (1979, Vietnam) recueille également ces artefacts de mémoire auprès des vietnamiens de la ville de Lincoln. Il les réunit en deux grands *patchworks* qu'il présente à l'ouverture de son exposition *Vietnam, Nebraska* au Sheldon Museum of Art en 2011. L'artiste prolonge son travail de collecte en photographiant les membres de la communauté lui ayant confié leurs souvenirs. Les scènes de vie qu'il capture témoignent de la survivance de la culture vietnamienne au sein de cette communauté, où prévaut le soin et la solidarité. La photographie de famille n'est alors plus fatalement destinée à devenir photographie orpheline, image perdue au cours du temps générant les fantasmes mélancoliques du manque, mais à témoigner et affirmer une histoire des vietnamiens de la diaspora.

Eléonore Tran

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU, Pierre, *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, les Éditions de Minuit, 1965.
- CHONG, Sylvia Shin Huey. *The oriental obscene: Violence and Racial Fantasies in the Vietnam Era*. Durham, Duke University Press, 2011.
- MILES, Christopher, ROTH, Moira, *Dinh Q. Lê. From Vietnam to Hollywood*, Seattle, Marquand Books, 2003.
- UHL, Magali (dir), *Les récits visuels de soi, mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2015.
- PHU, Thy, « Unhomed: domestic images and the diasporic art of recollection » in *Warring Visions. Photography and Vietnam*, Durham and London, Duke University Press, 2022.
- ZHUANG, Wubin « Vietnam » in *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapour, NUS Press, 2016.
- ZHUANG, Wubin, « Engaging the Past », *Asian Art News*, November/December, 2006.