



HAL
open science

La photographie contemporaine vietnamienne et la mémoire : sélection d'œuvres d'artistes contemporains vietnamiens ou de la diaspora travaillant leur Histoire

Blanche Cardoner

► **To cite this version:**

Blanche Cardoner. La photographie contemporaine vietnamienne et la mémoire : sélection d'œuvres d'artistes contemporains vietnamiens ou de la diaspora travaillant leur Histoire. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04495264

HAL Id: dumas-04495264

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04495264>

Submitted on 8 Mar 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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Blanche CARDONER

La photographie contemporaine vietnamienne et la mémoire

Sélection d'œuvres d'artistes contemporains vietnamiens ou de
la diaspora travaillant leur Histoire

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M. Michel POIVERT et de M^{me} Dominique de FONT-REULX

Membre du jury : M^{me} Christine BARTHE

Août 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Table des matières

Remerciements.....	4
Avant Propos.....	5
Introduction.....	6
I – Contexte culturel et sociétal : le Viêt Nam, un environnement de création et de réflexion différent de l’Occident.....	18
A - Contrôle du discours historique et artistique.....	19
Contrôles et autorisations : le système de censure.....	21
Auto-censure et adaptation à la législation chez les locaux et les viêt kiêu.....	24
Contourner la censure : l’exemple de Nguyễn Mạnh Hùng et autres stratégies.....	28
B – Culture visuelle : statut de la photographie et notion de beau.....	33
La culture photographique au Viêt Nam : la photographie de salon.....	34
Dépasser les images stéréotypées d’un Viêt Nam intemporel.....	36
La notion de « beau » (« đẹp »).....	38
II – Analyse de différentes utilisations de la photographie pour représenter l’Histoire.....	41
A - Les photographies de famille : témoins intimes du passé.....	41
Bảo Vương, Déchiré (2016) : retrouver ses racines et créer des souvenirs.....	44
Dinh Q Lê, Mot Coi Di Ve (1998) et Erasure (2011) : constituer un album de famille de la diaspora.....	46
Quynh Lam, Mnemonics (2017) : enquête sur une histoire de famille typique.....	51
B - La mémoire à l’épreuve de « l’objectivité » des photographies de presse et de « l’universalité » du cinéma.....	55
La construction de la mémoire : Đinh Q. Lê, From Vietnam to Hollywood.....	56
Concilier le souvenir des victimes et la photographie de presse : Binh Danh, Immortality (2000 - 2008).....	59
Questionner l’objectivité des photographies de la guerre.....	61
C - Photographier les traces du passé : quand l’Histoire est toujours présente.....	63
Nguyễn Phương Linh, Dust Projects (2011 – 2012) et autres exemples s’intéressant aux lieux du souvenir.....	64
Manifestations et réminiscences de l’Histoire : Quang Lam, R Like (2012 - 2015).....	66
Reconstituer la mémoire : An-My Lê, Small Wars (1999 - 2002).....	69

Mémoire individuelle et mémoire officielle : Phan Quang (Re/cover).....	72
III – Réception des artistes de notre corpus et de l’art contemporain vietnamien au Viêt Nam et en Occident (France, États-Unis).....	75
A – Réception des artistes du corpus au Viêt Nam : quels critères de reconnaissance ?.....	76
Artistes confirmés.....	77
Artistes émergents.....	78
Artistes / acteurs de la vie culturelle.....	78
La position des viêt kiêu.....	80
Influence de la réception internationale.....	81
B – A la recherche des artistes vietnamiens ou d’origine vietnamienne dans les institutions occidentales : analyse des expositions et des collections de musées.....	83
Visibilité de l’art contemporain vietnamien en France : analyse des expositions et des collections publiques.....	84
Visibilité de l’art contemporain vietnamien aux États-Unis : analyse des expositions et des collections.....	89
C – Conclusions à propos des questions de réception.....	94
Conclusion.....	98
Bibliographie.....	102

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mes directeurs de recherche, Dominique de Font-Réaulx, conservatrice du patrimoine et directrice de la médiation et de la programmation culturelle du musée du Louvre, et Michel Poivert, professeur d'histoire de l'art et de la photographie à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne pour leur aide et leur écoute. Je tiens ensuite à remercier Christine Barthe, responsable de l'Unité Patrimoniale Photographie au Musée Quai Branly – Jacques Chirac qui m'a soutenue dans le choix de ce sujet et qui m'a fait bénéficier de son expertise de la photographie contemporaine extra-occidentale.

J'adresse un remerciement particulier à l'École du Louvre et à son programme de soutien financier de la recherche sans lequel je n'aurais pas pu partir deux semaines au Viêt Nam. La bourse de recherche qui m'a été accordée grâce au legs de M. Henri de Waroquier a été d'une grande importance pour mener à bien une recherche de terrain qui a largement enrichi ma compréhension du sujet.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans l'aide des artistes qui composent notre corpus. Je tiens tout particulièrement à remercier Đinh Q. Lê, Nguyễn Mạnh Hùng, Quang Lam et Bảo Vương qui ont aimablement répondu à mes questions par mails ou lors d'entretiens. Je remercie également les autres artistes vietnamiens ou de la diaspora qui m'ont accordé de leur temps et ont partagé avec moi leurs connaissances et leurs expériences de la mémoire vietnamienne et des pratiques artistiques : Ha Dao, Richard Streitmatter-Tran, Bui Xuan Huy, Prune Phi, Dung Nguyen et Dat Vu. Je souhaite également remercier les professionnels des institutions culturelles vietnamiennes qui ont accepté de me recevoir, notamment Bill Nguyen de The Factory et Vicky Do de Sàn Art. Ainsi que le photographe et spécialiste de la photographie du Sud-Est Asiatique, Zhuang Wubin qui a pris le temps de répondre à mes questions.

Enfin je remercie chaleureusement mes grands-parents pour leur relecture attentive et leurs conseils avisés, ainsi que les autres membres de ma famille et mes amis pour leurs encouragements, leur aide et leur patience.

Avant Propos

Notre travail de recherche s'intéresse à la question de la mémoire de l'Histoire du Viêt Nam dans les pratiques photographiques contemporaines des ressortissants de ce pays. Le sujet n'a jamais été réellement étudié jusqu'alors, ou seulement par le biais de la diaspora ou du photojournalisme. Le manque de source, à la fois sur la photographie et sur la question de la mémoire au Viêt Nam, nous a poussé à explorer la scène artistique vietnamienne en général et surtout à contacter le plus possible d'artistes et de photographes du corpus.

La difficulté d'accéder à des informations depuis la France nous a poussé à nous rendre au Viêt Nam. Le voyage de recherche de deux semaines que nous avons eu la chance d'effectuer en juin 2019 nous a permis de découvrir une scène artistique bien plus dynamique et libre que ce que nous imaginions. En rencontrant les acteurs de la scène contemporaine vietnamienne nous avons été en contact avec ses intérêts et ses aspirations les plus actuels. Nous avons également eu l'opportunité de nous entretenir en personne avec plusieurs artistes et acteurs de la création contemporaine. Leurs réponses ont apporté des connaissances inédites, qui auraient été quasiment inaccessibles en France ou en Europe. Ainsi, la recherche a été menée en deux temps bien distincts : celui de la littérature existante et disponible, puis celui de la recherche de terrain.

Enfin, nous tenons à souligner que cette recherche a été produite dans un contexte différent de celui de la production qu'elle étudie. Ainsi, nous rappelons que nous nous plaçons bien en tant que chercheuse française. Il est possible qu'une mauvaise compréhension des subtilités de la culture vietnamienne ne nous ait mené en erreur sur certains points.

Sur un plan formel, nous avons tenté de respecter au maximum l'orthographe vietnamienne des noms et des noms propres employés. Nous avons également traduit toutes les citations en anglais.

Abréviations utilisées :

VAPA : Vietnamese Association of Photography Artists

RDVN : République Démocratique du Viêt Nam

RVN : République du Viêt Nam

Introduction

Tout pays a ses icônes et ses représentations symboliques aux yeux de ses habitants et du reste du monde.

La photographie du reporter sud-vietnamien Nick Ut *The terror of War* (1972) (fig 221) fait partie de ces images fortes qui caractérisent, aux yeux de tous, le Viêt Nam et le début des années 1970. Prise au moment décisif, cette photographie a une grande force visuelle et symbolique qui témoigne de l'horreur de l'événement. Kim Phúc, la jeune fille nue hurlant de douleur, devient en quelques jours l'incarnation de la souffrance des civils durant cette guerre qui paraît injuste et devient de plus en plus impopulaire. La photo fait la une du New York Times et est publiée dans plusieurs grands magazines internationaux dès le lendemain du drame. Elle reçoit le prix Pulitzer en 1973 et devient l'une des dernières icônes de la guerre du Viêt Nam. Du fait de sa puissance iconographique, la photographie sera réutilisée dans de nombreux articles, ouvrages et œuvres d'art¹ sur la guerre. Elle est aujourd'hui classée par le Times comme une des cent images les plus influentes², au côté de quatre autres photographies ayant trait au Viêt Nam.

Deux de ces images ont été capturées pendant la guerre du Viêt Nam : *The Burning Monk* de Malcom Browne (1963) et *Saigon Execution* d'Eddie Adams (1968) (fig 222 et 223).

Une autre image de John Paul Filo témoigne du décès d'un étudiant américain lors de la fusillade de l'Université du Kent au cours d'une manifestation contre la guerre en 1970 (fig 224).

Enfin, une photographie d'Eddie Adams portraiture des migrants vietnamiens, en 1977, lors de la vague de migration connue sous le nom de « *boat people* » (fig 225).

Ce classement a été élaboré par un média américain et ne représente donc pas une perception universelle de l'influence des images au cours du temps. Cependant, la présence de ces cinq photographies nous renseigne sur la place qu'occupe aujourd'hui le Viêt Nam dans le discours public et historique américain, et, dans une moindre mesure, européen. Le pays est perçu comme un éternel champ de bataille où souffrent des civils et dont l'histoire est étroitement mêlée à celle des États-Unis. L'histoire récente du Viêt Nam a été effectivement marquée par plus de trente ans de guerre. Mais la vision que l'on a de cette Histoire semble biaisée par les représentations photographiques des événements.

1 Voir LESME Anne, *Avatars de Napalm Girl, June 8, 1972 (Nick Ut) : variations autour d'une icône de la Guerre du Vietnam*, E-rea, mis en ligne le 15 décembre 2015 [en ligne] disponible sur : <http://journals.openedition.org/erea/4650> (consulté le 20 juillet 2019).

2 *The Most Influential Images of All Time*, Time [en ligne], disponible sur : <http://100photos.time.com/> (consulté le 19 juillet 2019)

Sans détailler outre mesure l'histoire récente du Viêt Nam qui fait l'objet de nombreux ouvrages³, il nous paraît utile de revenir sur quelques moments clés pour bien définir notre contexte d'étude.

Le Viêt Nam est un pays tout en longueur, d'une superficie de 330 900km², situé à l'est du Cambodge et du Laos et bordé à l'ouest par la mer de Chine ; au nord, il est voisin de la Chine. Ses frontières actuelles ont été définies seulement lors de la deuxième moitié du XXème siècle.

Le Viêt Nam a connu, au cours des siècles, diverses invasions et régimes politiques successifs : protectorats Chinois, Khmers, Français, Américains... Ces mélanges et l'adaptation à ces multiples influences ont construit son identité propre. Dirigé par la dynastie Nguyễn depuis le XVIIIème siècle, il est envahi en 1862 par l'Empire Français. Jusqu'en 1945, la France contrôle l'Indochine Française qui s'étend sur le Viêt Nam, le Laos et le Cambodge actuels. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, le Japon renverse l'administration coloniale française. À la même période, le Parti Communiste Indochinois accroît son influence en créant sa ligue pour l'indépendance, le Việt Minh, dirigé par Nguyễn Sinh Cung, mieux connu sous le pseudonyme de Hồ Chí Minh (1890 - 1969). Ce dernier déclare, le 2 septembre 1945 à Hanoï, l'indépendance du Viêt Nam et devient le président de la République Démocratique du Viêt Nam (RDVN). Mais après le départ des Japonais, les Français n'ont pas l'intention d'abandonner leur colonie. S'engage alors la guerre d'Indochine qui ne s'achèvera que neuf ans plus tard, en 1954. La défaite des Français à Điện Biên Phủ, en mai de la même année, aurait accéléré la fin de la guerre et mené à la négociation des accords de Genève. À la suite de ces accords, le Viêt Nam est divisé en deux au niveau du 17ème parallèle. Le nord constitue la République Démocratique du Viêt Nam (RDVN) dirigée par le Parti Communiste (avec à sa tête Hồ Chí Minh). Quant au sud, il est renommé République du Viêt Nam (RVN), et est présidé par Ngô Đình Diệm (1901 - 1963), un allié des États-Unis et émissaire du dernier empereur Bảo Đại (1913 - 1997). Les relations sont très rapidement tendues entre les deux parties, c'est pourquoi on considère 1955 comme la date de début de la guerre du Viêt Nam, que l'on nomme aussi la Seconde Guerre Indochinoise, ou encore la Guerre Américaine. Une élection libre visant à la réunification est prévue pour 1956 mais n'aura jamais lieu par refus du sud. De son côté, la RDVN soutient le Front National de Libération du Sud Viêt Nam dont les américains désignent péjorativement les membres par le terme *Việt Cong* (« *communiste vietnamien* »). Ces derniers mènent des guérillas

3 Parmi les plus récents en langue française, on peut citer DE TRÉGLODÉ Benoît, *Histoire du Viêt Nam de la colonisation à nos jours*, Paris, France, Éditions de la Sorbonne, 2018.

au Sud dès 1957 en passant par la piste d'Hô Chi Minh. Les Américains sont présents sur le territoire comme conseillers dès 1955, mais envoient massivement des troupes en 1964 après l'incident du golfe du Tonkin. L'importance de l'événement est gonflée par l'administration Johnson qui souhaite surtout s'engager dans le conflit pour contrer le communisme dans un contexte mondial de Guerre Froide. L'armée américaine reste officiellement sur le territoire jusqu'en 1973, date de la signature des accords de paix de Paris. Le conflit se distingue des guerres qu'avait jusqu'alors connues le XXème siècle, en particulier par son absence de ligne de front. Les civils sont fortement impliqués et touchés, notamment par les vastes opérations de bombardements menées par les Américains. La guerre s'achève le 30 avril 1975 avec la prise de Saïgon par la RDVN. La République socialiste du Viêt Nam réunifie alors le pays sous la présidence de Tôn Đức Thắng (1888 - 1980), qui a succédé à Hô Chi Minh décédé en 1969. La capitale est basée à Hanoï et le Parti Communiste Vietnamien devient parti unique.

Pour la plupart des Américains et Européens, la connaissance de l'histoire du Viêt Nam s'arrête là. Elle se résume souvent, avec plus ou moins de détails, à cette longue période de colonisation et de guerres qui a croisé leurs propres histoires nationales. Dans l'imaginaire américain en particulier, elle semble bloquée à la période terrible de 1955 à 1975. « *It is as if Vietnam has no history before the American occupation and none thereafter* » résume Nora Alter⁴. Cette vision réductrice est observable en France pour une période différente. « *En France, le fantasme d'un Viêt Nam postcolonial, francophile et francophone, perdure dans la tête de nos élites* »⁵. La perception française du pays se caractérise par cet attachement à l'histoire coloniale qui a plus spécifiquement mêlé l'histoire du Viêt Nam à la nôtre.

Pourtant, après 1975, le Viêt Nam connaît encore des événements particulièrement difficiles et complexes. Le nouveau régime met en place des camps de rééducation à destination de l'élite bourgeoise et des collaborateurs sudistes. Il déplace également de manière forcée des populations vers les campagnes. Craignant ces conséquences, des millions d'habitants fuient le pays dans des conditions très précaires et de nombreuses personnes périssent en mer. La vague de migration des *boat-people*, qui perdurera une dizaine d'années, est l'une des crises humanitaires les plus graves du XXème siècle. Les survivants constituent aujourd'hui les diasporas vietnamiennes de nombreux pays tels que les États-Unis ou la France. En parallèle, la

4 « *C'est comme si le Vietnam n'avait aucune histoire avant l'occupation américaine et aucune après elle* » ALTER Nora, *Excessive Pre/requisites : vietnam through the east german lens*, cultural critique 35, n°1, p45. Citée par SCHWENKEL Christina, *The American war in contemporary Vietnam: transnational remembrance and representation*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p52.

5 DE TRÉGLODÉ Benoît, *Histoire du Viêt Nam de la colonisation à nos jours*, Paris, France, Éditions de la Sorbonne, 2018, p12.

planification de l'économie ne fait pas ses preuves malgré le soutien de l'URSS : le pays connaît de grandes famines et est l'un des plus pauvres au monde en 1980. Le Viêt Nam envahit également le Cambodge des Khmers rouges en 1978 et y restera jusqu'en 1989. Ce conflit déclenche une ostracisation internationale et des représailles de la Chine, alliée du régime de Pol Pot, qui attaque la frontière pendant quelques semaines en 1978. On peut aussi noter l'embargo commercial américain qui ne sera définitivement levé qu'en 1993 et qui empêchait le Viêt Nam de recevoir des aides internationales. La situation économique et sociale difficile dans laquelle se trouve la République Socialiste du Viêt Nam pousse le régime à s'ouvrir et à réformer son économie dans la deuxième moitié des années 1980. En 1986, débute la grande réforme du *Đổi mới* (que l'on peut traduire par « *renouveau* »). Cette date est considérée comme un tournant véritable bien que les effets de ce renouveau n'aient pas été immédiats. L'État libéralise l'économie et procède à un certain assouplissement des contrôles sur les productions intellectuelles. En dépit de hauts et de bas, le pays n'a jamais cessé de croître économiquement depuis cette époque. Il passe de 2,8 % de croissance annuelle du PIB en 1986 à 7,4 % en 1989, pour une croissance moyenne entre 1985 et 2018 de 6,45%⁶. Par ailleurs, il est aujourd'hui une destination touristique très appréciée⁷.

Néanmoins, cette partie plus récente de l'Histoire semble beaucoup moins connue (à l'exception peut être de la crise des *boat-people*). En effet, les événements de la guerre du Viêt Nam paraissent perdurer de manière plus globale dans les mémoires. Les implications internationales dans le conflit ne sont pas les seules raisons du souvenir particulier que laisse cette période. Sa couverture médiatique inédite en fait, d'après une expression américaine, la première « guerre de salon »⁸. La présence importante de reporters, photo-reporters et journalistes télévisuels, mais aussi l'absence de censure et de contrôle des médias sur place, a permis au monde d'obtenir une vision brute et brutale de la guerre. Ainsi, le Viêt Nam a marqué les esprits pendant plus de deux décennies grâce à une abondance d'images et de récits à la

6 Données extraites le 20 juillet 2019 de l'outil « *Perspective Monde* » géré par l'École de politique appliquée de l'Université de Sherbrooke, Québec, Canada. Disponible en ligne sur : <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/tend/VNM/fr/NY.GDP.MKTP.KD.ZG.html> (consulté le 20 juillet 2019).

7 D'après le Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme du Viêt Nam le nombre de visiteurs internationaux sur les douze mois de 2018 s'élève à 15,497,791 (soit 19,9 % de plus que l'année passé). Source : *International visitors to Viet Nam in December and 12 months of 2018*, Ministry of Culture, Sports and Tourism, 3 janvier 2019 [en ligne], disponible sur : <http://vietnamtourism.gov.vn/english/index.php/items/13551> (consulté le 7 août 2019)

8 En 1967, le journaliste américain d'ABC Frank Reynolds débute son reportage en prévenant le public qu'il s'agit d'une guerre particulière puisqu'elle se joue dans leur salon. Le président Johnson utilisera également cette expression pour justifier sa politique médiatique autour de la guerre. Il est ainsi courant de qualifier la guerre du Vietnam de « first living room war ».

grande force visuelle et symbolique. Il est d'ailleurs souvent admis que c'est avec cette guerre que la photographie a pris une nouvelle dimension dans l'opinion publique.

Michel Frizot démontre, dans son texte pour le catalogue de l'exposition *Faire face à l'histoire* (Centre Pompidou, 1996), comment la photographie s'est organisée comme un nouveau langage racontant l'Histoire et évoque le rôle de la guerre du Viêt Nam dans ce processus⁹. L'existence d'un cliché donne statut d'événement à l'instant saisi.

« *Et cette construction imaginaire qu'est une photographie d'histoire ne se conçoit que du contact (et du face à face) entre une réalité singulière exhibant ses horreurs spécifiques et une culture de l'image véhiculée par le photographe qui circonscrit le montrable, le compréhensible, l'admissible* »¹⁰.

La photographie d'Histoire est donc un découpage du réel résultant du contexte culturel, géographique et temporel d'un photographe et du moment auquel il assiste. Ainsi, les images de la guerre qui circulèrent dans le monde occidental ont été produites par des opérateurs dont les conceptions du « *montrable, [du] compréhensible et [de] l'admissible* » était aussi occidentales. Motivés par le désir de montrer « objectivement » le conflit, ils photographient l'extrême violence ; les cadavres, les destructions, les blessés et les prisonniers. En étant ensuite diffusée, la photographie devient « documentaire » et « impressionne » le spectateur qui en fait son « *imaginaire photographique de l'histoire* »¹¹. C'est pourquoi, cet ensemble d'images de soldats ou de civils blessés, d'exécutions ou encore de paysages tropicaux impénétrables constitue le fonds documentaire ancré dans l'esprit de milliers de spectateurs américains. Ces images auront permis de montrer la guerre comme absurde et de construire un discours d'opposition fort. L'Europe et les États-Unis ont chacun leur propre mémoire limitée et biaisée de l'Histoire du Viêt Nam, construite notamment via des photographies iconiques.

De l'autre côté, la photographie nord-vietnamienne de la guerre diffère énormément de la photographie américaine et sud-vietnamienne, ce qui entraîne un « *imaginaire photographique* » différent. On décrit généralement cette photographie comme moins violente, pleine d'espoir et tournée vers les valeurs d'unité et de force. Les images se distinguent par des plans larges, des représentations de groupe, des personnages souriants ou dont l'attitude exalte le courage et la détermination¹². Les photographies de Maï Tam, Lâm Tấn Tài ou encore Võ Anh Khanh sont

9 FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie : sa part d'histoire » dans *L'homme photographique: une anthologie*, Vanves, Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), 2018, p. 533-553.

10 Ibid, p536.

11 Ibid, p547.

12 Une analyse détaillée de l'esthétique des photos de guerre nord-vietnamiennes est développée ici : SCHWENKEL Christina, *The American war in contemporary Vietnam: transnational remembrance and representation*,

parmi les meilleurs exemples de cette esthétique¹³. Cette culture visuelle spécifique a ainsi construit une perception et une connaissance différentes de la guerre en particulier mais aussi de l'Histoire. Elles ont pu être qualifiées d'idéologiques. En effet, elles exaltent la victoire vietnamienne et se veulent en accord avec le récit historique défini par le Parti.

Au Viêt Nam, la mémoire est une affaire complexe. En 2001, Hue-Tam Ho Tai décrit ce rapport au passé dans l'ouvrage *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*¹⁴. L'historienne résume ainsi la situation dans l'introduction : « *Public memory in present day Vietnam is characterized as much by confusion as by profusion* »¹⁵. Comme partout, le passé est plus ou moins repensé selon les évolutions du contexte social, politique et économique. Le régime s'est d'abord servi du discours historique pour bâtir sa légitimité et l'unité du pays. En s'adaptant aux nouvelles conjonctures, il modifie le récit avec le temps, par exemple lors du *Đổi mới*. La libéralisation a permis l'émergence marginale de contre-discours qui avaient, en 2001, un aspect encore clandestin. S'il semble aujourd'hui plus aisé d'aborder des sujets autrefois sensibles, comme la partition du pays pendant la guerre, des événements restent tabous publiquement (l'invasion du Cambodge ou la guerre avec la Chine). La photographie, notamment d'Histoire, a un rôle prépondérant dans ce travail de mémoire. Son objectivité supposée en fait un témoin direct et important du passé. Les photographies produites par les agences de presse du Nord- Viêt Nam sont utilisées comme outils pédagogiques dans les musées et les manuels scolaires. Elles ont constitué « *l'imaginaire photographique de l'histoire* » de milliers de vietnamiens. Mais l'apparition de photographies américaines ou de la presse internationale dans les musées vietnamiens (comme le War Remnants Museum) témoigne d'un changement de discours et de l'ouverture progressive à d'autres formes de récits¹⁶. Le fond documentaire des vietnamiens a changé avec le temps.

La photographie a été introduite au Viêt Nam par les colons français. Ces premières photographies ont été étudiées par des chercheurs s'intéressant notamment à la période coloniale¹⁷.

Bloomington, États-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2009, p57 - 63

13 Voir l'ouvrage américain PAGE Tim et ALLEN Henry, *Another Vietnam: pictures of the war from the other side*, Washington, D.C, National Geographic, 2002.

Et en français, CHAUVEL Patrick, *Ceux du Nord*, Paris, Les Arènes, 2014 (issu de l'exposition *Chu Chi Thành, Doan Công Tinh, Mai Nam, Hua Kiem. Les photographes du nord* qui eut lieu en 2014, lors de l'année France-Vietnam, au festival Visa pour l'image à Perpignan)

14 TAI Hue-Tam Ho, *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, Berkeley, University of California Press, 2001

15 « *La mémoire publique aujourd'hui au Viêt Nam est caractérisée autant par la confusion que la profusion* », Ibid, p2.

16 Voir SCHWENKEL Christina, op cit. p50 - 75

17 GÉNY Pierre, *Les premiers photographes au Viêt Nam*, Paris, France, Académie des sciences d'outre-mer : Riveneuve éditions, 2015, 426 p.

On connaît de rares daguerréotypes d'Alphonse Jules Itier datant de 1844 représentant des soldats vietnamiens à Danang. Mais les premiers photographes commerciaux du Viêt Nam identifiés seraient Émile Gsell (1838 – 1879) en 1866 et Đặng Huy Trứ (1825 – 1874) en 1867. Ce dernier, fonctionnaire de la dynastie Nguyễn, apprend la photographie à Hong Kong. Il ouvre le premier studio du Viêt Nam à Hanoï en 1869 : *Cám Hiếu Đường* (« la voie de la piété filiale »). Nguyễn Đình Khánh (1874 – 1946) popularise réellement le médium en ouvrant le Studio Khánh Ký, d'abord à Saïgon en 1924, puis à Hanoï, Guanzhou, Haiphong et Nam Din. Il emploie des habitants de son village natal Lai Xa. De nombreux photographes y sont ainsi formés et le village est officiellement déclaré en 2008 « village de la photographie » (sur le modèle des nombreux villages d'artisanat traditionnel du Viêt Nam)¹⁸. Avec la guerre, le médium se développe en tant que photographie de presse, avec les particularités que nous avons abordées plus haut. La photographie de la guerre du Viêt Nam est le sujet de nombreux ouvrages et expositions¹⁹. Les productions nord-vietnamiennes sont moins connues mais ont cependant fait l'objet de quelques ouvrages.

La photographie non documentaire au Viêt Nam n'intéresse pas beaucoup de chercheurs et de curateurs. La seule présentation assez complète du paysage photographique a été réalisée par Zhuang Wubin dans son ouvrage sur la photographie du Sud-Est Asiatique²⁰. Il revient sur les origines de la photographie au Viêt Nam et poursuit jusqu'à ses manifestations les plus récentes. La photographie « artistique » aurait commencé à émerger avec Võ An Ninh (1907 – 2009), connu pour ses photos de la famine de 1945 mais aussi pour ses paysages et ses mises en scènes éthérées. Après 1975, la photographie de salon (« salon photography »)²¹ s'impose comme la forme artistique privilégiée, notamment mise en avant par la Vietnam Association of Photography Artists (VAPA). L'association assure un contrôle des productions pour le compte de l'État et valorise une photographie « *romantique, souvent nostalgique et fondamentalement symbolique* »²². Ces images, qui exaltent le caractère vietnamien et la beauté sans traduire de véritable style personnel, sont parmi les plus répandues (que les photographes fassent partie ou

18 Lai Xa abrite depuis quelques années un Musée de la photographie. Il présente les différents acteurs de la photographie de studio, des appareils et des photographies originales. Sa scénographie et ses explications sont claires et intéressantes. Cependant, il est très peu fréquenté.

19 Voir CHAUVEL Patrick, op. cit. et PAGE Tim et ALLEN Henry, op. cit.

20 ZHUANG Wubin, « Vietnam » dans *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapore, NUS Press, 2016, p. 271-313.

21 D'après la qualification de Zhuang Wubin. Voir ĐÀO Hà, *Chatting About Vietnamese Contemporary Photography*, Matca, 21 novembre 2017 [en ligne], disponible sur : <https://matca.vn/en/thao-luan-ve-nhiiep-anh-viet-nam-duong-dai-cung-zhuang-wubin/> (consulté le 28 juillet 2019)

22 « *romantic, often nostalgic and fundamentally symbolic* », Abby Robinson, cités dans ZHUANG Wubin, *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapore, NUS Press, 2016, p. 278.

non de la VAPA). La photographie au Viêt Nam aujourd'hui reste principalement une activité commerciale (portraits, mariages, publicités, mode...) ou une pratique d'amateur. Elle est encore peu investie comme un médium d'expérimentation original. Mais on peut noter des initiatives prometteuses comme le magazine indépendant XEM ou le webjournal Matca qui a récemment ouvert un espace d'exposition à Hanoï. Une petite communauté commence également à développer de nouvelles pratiques (nus, explorations de la sexualité et du genre, abstraction...).

Avec le contrôle de l'Histoire par le politique, il y a peu de place pour le débat public au Viêt Nam. L'art, comme souvent dans les régimes autoritaires, est d'autant plus surveillé qu'il peut avoir un caractère contestataire. Les artistes vietnamiens sont, depuis l'art indochinois, soumis aux volontés politiques et n'ont pu explorer que la version « officielle » du passé. En effet, les artistes de l'École des Beaux-Arts d'Indochine (fondée par Victor Tardieu à Hanoï en 1925), créaient déjà des œuvres reflétant l'exotisme de la lointaine colonie selon la vision des professeurs français. À partir de 1945, l'histoire de l'art vietnamienne doit être considérée en deux parties : celle du nord et celle du sud. Jusqu'en 1975, la production artistique est très faible et tournée vers l'effort de guerre. Les artistes du sud commencent néanmoins à explorer l'abstraction, le cubisme ou même le surréalisme. On note qu'au nord, les artistes œuvrent à l'accomplissement de l'utopie communiste en adoptant un style social réaliste et des thématiques révolutionnaires. Cette voie sera poursuivie dans le Viêt Nam réunifié après 1975. Il est courant de dire que le *Đổi mới* est un tournant pour les arts. Nora Taylor et Pamela N. Corey sont plus prudentes sur ce point²³ : il leur semble que les effets de la libéralisation ne se sont fait sentir que très progressivement dans les années 1990 et de façon différente au nord et au sud (avec un effet plus important pour les artistes du nord). Dans ces années-là, les artistes se détachent de l'art révolutionnaire pour s'engager dans de nouvelles voies esthétiques et thématiques. La performance et l'installation se développent tandis que de nouvelles formes qui se mêlent aux arts traditionnels apparaissent. Les sujets sont plus divers, ils sont définis comme plus « individualistes » et moins idéologiques. Il y a un retour à une esthétique prérévolutionnaire qui fait honneur aux paysages de rizières et de campagne mais aussi aux femmes vietnamiennes portant l'*áo dài* (les robes traditionnelles vietnamiennes). François Damon identifie deux autres

23 COREY Pamela, *Three propositions for a regional profile. The history of contemporary art in Ho Chi Minh City* dans HERBELIN Caroline, WISNIEWSKI Béatrice et DALEX Françoise, *Arts du Vietnam: nouvelles approches : actes du colloque organisé par le CREOPS - université Paris-Sorbonne, 4-6 septembre 2014 au Musée national des arts asiatiques-Guimet, à l'Institut National d'Histoire de l'Art et au musée du quai Branly*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p 135 – 144.

tendances dans sa thèse sur l'art contemporain au Viêt Nam²⁴ : les productions explorent le renouveau de la société vietnamienne et effleurent les sujets politiques. A la fin des années 2010, le curateur Nguyễn Nhu Huy constate également que l'exploration du passé fait partie des thèmes privilégiés par les artistes²⁵.

Pour beaucoup, la photographie reste une trace du « ce qui a été », un témoin d'un moment passé. L'importance des portraits d'autels en l'honneur des morts ou encore la permanence des vues du Viêt Nam traditionnel témoignent de cette perception dans le pays. Par son statut apparent de document, la photographie se présente comme un matériau privilégié pour explorer et revisiter l'Histoire. C'est une démarche qu'ont entamée de nombreux artistes contemporains internationaux. On peut citer le fameux *Atlas Group Project* de Walid Raad autour de photos d'archives, la série plus documentaire *Looking for Lenine* de Niels Ackermann et Sébastien Gobert, les portraits de mines antipersonnel de Raphaël Dellaporta ou encore les différents travaux d'Arno Gisinger sur l'histoire et la mémoire (*Oradour, Vétérans, Cu Chi...*). Les photojournalistes de la guerre du Viêt Nam furent parmi les premiers à revenir sur leurs images dans des publications comme l'a fait DD Duncan ou dans des œuvres plastiques comme Christine Spengler. Des artistes s'approprièrent également ces images : Martha Rosler, Jerry Kearns, Manit Sriwanichpoom, Banksy... Mais il semble difficile, pour les artistes vietnamiens qui utilisent la photographie, de suivre cette voie. L'articulation de raisons politiques et artistiques rend la chose complexe. Pourtant, il existe un certain nombre d'artistes et d'artistes photographes qui explorent la question historique au Viêt Nam. Le Museum of Contemporary Photography de Chicago a, par exemple, consacré en 2005 une exposition à la mémoire de la guerre dans la photographie contemporaine. « *Stages of Memory : The War in Vietnam* »²⁶ rassemblait les travaux de six artistes photographes d'origine vietnamienne explorant la question du souvenir.

De la même façon, notre travail va poser la question de la mémoire qu'explorent les artistes vietnamiens ou d'origine vietnamienne dans des œuvres employant la photographie. Nous nous interrogerons plus spécifiquement sur la manière dont ils présentent l'Histoire du Viêt Nam et leur propre histoire grâce à la photographie. Nous verrons comment ce médium, qui

24 DAMON François, *L'art contemporain au Vietnam*, Paris, France, L'Harmattan (coll. « Global & Local »), 2014, p13.

25 NGUYEN Nhu Huy, *Re-defining the past and transforming public space : Two new strategies of Vietnam contemporary artists in the early year of new centuries*, dans LEE Sarah et NGUYỄN NHƯ Huy (eds.), *Essays on modern and contemporary Vietnamese art*, Singapour, Singapore Art Museum, 2009, p87-93

26 Exposition « *Stages of Memory : The War in Vietnam* », du 13 octobre au 17 décembre 2005, Museum of Contemporary Photography, Chicago, États-Unis. Commissariat d'exposition : Karen Irvine.

représente si bien aux yeux de tous une version de l'Histoire, peut la remettre en cause et en raconter une autre. Il faudra également s'interroger sur les raisons qui poussent certains artistes plutôt que d'autres à raconter l'Histoire, notamment en s'intéressant aux différents contextes de créations et de formations (ici à la fois l'Occident et le Viêt Nam).

L'exposition du Museum of Contemporary Photography nous a permis de commencer à composer un corpus. Les travaux de Đinh Q. Lê, An-My Lê et Binh Danh ont retenu notre attention. Nous n'évoquerons que rapidement Liza Nguyen par manque d'information, malgré une série d'un grand intérêt autour de la question des sols. Howard Henry Chen et Johnny Miller n'ont pas non plus intégré notre corpus car ils ne répondaient pas à nos critères (l'un parle des problématiques contemporaines et l'autre est américain). Au cours de nos recherches historiographiques, nous avons complété le corpus selon deux critères principaux. La présence d'images photographiques dans l'œuvre, sous une forme ou une autre, était le premier critère. Ces œuvres devaient ensuite évoquer un élément de l'Histoire du Viêt Nam : que ce soit la colonisation, la guerre d'Indochine, la guerre du Viêt Nam ou la façon dont l'histoire personnelle des artistes s'entremêlait avec ces événements. Les périodes plus récentes, post-*đổi mới*, ont été écartées, car la démarche des artistes nous a paru différente, avec des problématiques plus contemporaines. Nous avons, au final, composé un corpus de dix artistes et photographes. Il aurait pu être encore étoffé, mais certaines séries et artistes ont été écartés par manque d'informations ou par leur caractère anecdotique.

Nous évoquerons donc les œuvres de An-My Lê (1960, Ho Chi Minh Ville), Bảo Vương (1978, Vĩnh Long), Binh Danh (1977, Viêt Nam), Đinh Q Lê (1968, Ha Tien), Ngo Dinh Truc (1973, Ho Chi Minh Ville), Nguyễn Mạnh Hùng (1976, Hanoi), Nguyễn Phương Linh (1986, Hanoi), Phan Quang (1976, Binh Dinh), Quang Lam (1968, Ho Chi Minh Ville) et Quynh Lam (1988, Ho Chi Minh Ville).

L'analyse rapide du corpus permet de faire une première distinction dans les profils : nous avons cinq photographes et cinq artistes pluridisciplinaires²⁷.

Parmi les cinq photographes, deux ont une prétention principalement « *artistique* » (An-My Lê et Binh Danh). Ngo Dinh Truc et Quang Lam pratiquent en tant que freelance et ont réalisé quelques projets plus personnels. Enfin, Phan Quang est un ancien photojournaliste dont les séries récentes témoignent d'un changement d'orientation plus conceptuel.

27 Les dénominations « photographes » et « artistes » sont données selon leur pratique principale et selon le titre que les personnes se donnent elles mêmes.

Les cinq artistes entretiennent des relations très différentes avec le médium photographique. Il s'agit d'un matériau central pour Đinh Q. Lê qui, malgré une formation en photographie, ne s'est jamais vu comme photographe. La photo apparaît périodiquement chez les autres artistes selon les besoins du sujet. Ses qualités propres, comme outil de réminiscence du passé (le « *ça a été* »), en font un médium de choix pour évoquer la mémoire. Elle prend ainsi la forme, dans notre corpus, d'un matériau ou d'un objet fini. Elle est photographie ancienne réutilisée mais aussi mise en scène ou photographie plus documentaire.

Il est également intéressant d'observer les parcours personnels de chacun des artistes et photographes de notre corpus. Plusieurs cas sont présents. En majorité, il s'agit de *việt kiều*, c'est à dire littéralement de « *vietnamiens de l'étranger* ». Ce sont, en général, des personnes qui ont émigré pendant ou après la guerre Américaine vers les États-Unis, la France, l'Australie, l'Allemagne etc. Tous ont été formés dans leur pays d'accueil. On peut distinguer, au sein de ce groupe, les personnes qui sont revenues s'installer définitivement au Viêt Nam – Bảo Vương, Đinh Q. Lê et Quang Lam. An-My Lê et Binh Danh vivent toujours aux États-Unis et sont revenus seulement temporairement au Viêt Nam lors de voyages²⁸.

Enfin, ceux que nous appellerons les « locaux » sont les personnes nées au Viêt Nam et qui n'ont pas connu la migration (forcée) – Quynh Lam, Nguyễn Phương Linh, Nguyễn Mạnh Hùng, Ngô Đình Truc et Phan Quang. Leur formation et leur pratique artistique les ont néanmoins souvent conduits à voyager à l'étranger. Quynh Lam fait actuellement ses études aux États-Unis, tandis que Phan Quang et Nguyễn Mạnh Hùng ont poursuivi des stages et participé à des résidences dans des institutions internationales²⁹. Ngô Đình Truc a pu bénéficier de l'enseignement de Bui Xuan Huy qui fut le premier photographe vietnamien formé aux États-Unis. Et enfin Nguyễn Phương Linh a grandi dans un environnement d'avant garde artistique à une période de développement de l'internet³⁰.

Il s'agit de parcours de vie très différents qui influent sur le rapport que chacun entretient à l'Histoire du Viêt Nam. Celle-ci se mêle plus ou moins intimement à leur vie personnelle selon les expériences qu'ils ont vécues. Le thème de l'Histoire et de la mémoire n'est donc pas central pour tous les artistes de notre corpus, certains n'ont réalisé qu'un ou deux travaux sur le sujet.

28 An-My Lê est au moins revenue au Viêt Nam en 1996 lorsqu'elle a produit la série *Viêt Nam*. Binh Danh a fait de même au moins un voyage en 1999 où il prend les photos de la série du même nom *Viêt Nam*.

29 Phan Quang a été en stage au Long Beach City College, Long Beach, California, USA (2009) et au Koganecho Art Center, Yokohama, Japan (2013). Nguyễn Mạnh Hùng a été en résidence au ArtOMI (New York City), à l'Asian Cultural Council (New York City), à la Cleveland Foundation (Ohio) aux USA et au Musée d'Art Contemporain Du Val-de-Marne (MAC/VAL) en France.

30 Nguyễn Phương Linh, née en 1985, est la fille de Manh Duc Nguyen, fondateur de Nhà San. Ce studio/collectif créé en 1998 à Hanoï est dédié à la production et à la valorisation de l'art contemporain.

Néanmoins, ce sujet fait partie des thématiques principales de Đinh Q Lê, Nguyễn Mạnh Hùng, Phan Quang et Bảo Vương.

Nous essaierons de comprendre comment se distinguent les créations des *việt kiều* et des locaux, à la fois du point de vue de la création elle-même (pourquoi, comment), de son contexte (où, quelles contraintes) et de la reconnaissance qu'ils ont.

Notre corpus, assez large, nous met face à des situations de créations très différentes : le Viêt Nam, les États-Unis ou la France ne constituent pas du tout les mêmes environnements de production en ce qui concerne les moyens financiers et matériels, les supports institutionnels et la conception de la photographie. Il s'agira donc, dans un premier temps, de revenir plus en détail sur le contexte vietnamien qui constitue le lieu de vie et de travail de la majorité des artistes de notre corpus. Nous essaierons de comprendre dans quelle culture visuelle et artistique s'inscrivent nos artistes et les éventuelles contraintes avec lesquelles ils doivent jouer. Pour cela, nous mettrons en perspective quelques séries avec les attendus de la photographie vietnamienne. Nous nous concentrerons sur les difficultés que les artistes photographes peuvent rencontrer pour évoquer l'Histoire, d'abord sur le plan légal et politique et, ensuite, sur le plan artistique et esthétique. Et nous comparerons cette situation avec celle des *việt kiều* revenus au pays ou restés dans leur pays d'accueil.

Dans un second temps, nous nous attarderons sur les façons dont nos artistes utilisent la photographie pour évoquer l'Histoire. Nous essaierons de comprendre comment ils se servent, jouent et questionnent les propriétés mémorielles de la photographie. Le corpus démontre l'importance de la photographie vernaculaire mais aussi de la photographie de presse et de l'imaginaire cinématographique dans la pratique de nos artistes. Il s'agira d'identifier la place qu'ils tiennent dans la mémoire. Une dernière partie du corpus entreprend de rechercher dans le paysage contemporain les traces de la mémoire.

Enfin, il s'agira de replacer cette étude dans une perspective occidentale. Malgré un voyage au Viêt Nam, ce travail a été réalisé avec les données récoltées et disponibles depuis la France. Nous devons critiquer cette position en nous questionnant sur la réception de ce type d'œuvres en Occident (États-Unis et Europe). Nous nous demanderons quels sont les artistes vietnamiens les plus mis en avant dans les expositions, ouvrages et collections occidentaux. Cette analyse nous permettra de vérifier l'hypothèse que la perception du Viêt Nam comme un pays communiste en guerre influence le choix des artistes et des œuvres mis en avant en Occident.

I – Contexte culturel et sociétal : le Viêt Nam, un environnement de création et de réflexion différent de l’Occident

Notre corpus de dix artistes présente une certaine diversité à laquelle il faut porter une attention particulière. Les parcours personnels variés (expériences de migration et formations), ainsi que les multiples manières de pratiquer et les différences de reconnaissances demandent une analyse spécifique pour chaque cas. Il nous semble important, dans un premier temps, d’analyser le contexte de création très particulier du Viêt Nam d’un point de vue à la fois artistique, social et politique, pour comprendre les possibilités mentales, plastiques et légales laissées à nos artistes lorsqu’ils évoquent l’Histoire. Il s’agit du cadre de production de la majorité de notre corpus³¹ et il nous paraît être le moins connu. Cette introduction au contexte vietnamien nous permettra de le mettre en perspective avec les contextes américain et français dont sont issus les artistes de la diaspora. Cependant, nous ne détaillerons pas les systèmes socio-politiques et artistiques occidentaux que nous considérons comme connus. Nous espérons pouvoir comparer les modes de créations et de pensées de la diaspora et des locaux afin de déterminer les premières clés de lecture de leurs travaux respectifs.

La complexité à réunir un corpus composé en partie d’artistes locaux démontre la difficulté d’aborder le sujet historique en photographie au Viêt Nam. Les artistes racontent les problématiques qu’ont pu poser l’exposition ou même la production de leurs œuvres.

Bảo Vương se souvient, par exemple, de ses difficultés pour exposer une large version de l’œuvre *Bao lâu rồi (Depuis combien de temps ?)* (fig 212) lors de son exposition *A travers la mémoire* à l’Espace – Institut Français de Hanoï en 2016. Composée de dizaines de photographies vernaculaires de membres de sa famille ou d’inconnus, elle présentait une galerie de portraits du côté de la rue et dessinait un portrait à l’encre de brou du côté de l’exposition. Mais pour obtenir la permission d’exposer, on lui demandait l’autorisation écrite et le casier judiciaire de chacune des personnes représentées³². En effet, exposer publiquement le visage d’anonymes au Viêt Nam prend une dimension largement politique : comment savoir si ce ne sont pas des ennemis du régime ? Finalement, le lieu d’exposition s’est dédouané en lui faisant signer une décharge et l’œuvre a pu être exposée. Cette anecdote démontre que le caractère

31 À l’exception d’An-My Lê et Binh Danh qui travaillent aux États-Unis et en France.

32 Entretien avec l’artiste, 23 juin 2019 (Annexe II)

documentaire de la photographie peut être extrêmement sensible au Viêt Nam. L'existence même de ces images pourrait remettre en cause un récit officiel de l'Histoire puisqu'elles proviennent et représentent des personnes non reconnues par le régime. Mais la dangerosité du médium se trouve aussi dans ses possibilités plastiques.

Prenons l'exemple d'une des photographies de Quang Lam dont il dit qu'elle lui a demandé beaucoup de prudence³³. Pour sa série *R like...*, il photographie un drapeau vietnamien dans le Palais de la Réunification (*fig 23*). Sur celui-ci, se reflètent trois néons blancs, ce qui donne le titre de la photographie « *Neon Flag* ». Pour le photographe, cette image fait subtilement référence au drapeau de la République du Vietnam (Sud) avec ses trois bandes rouges et jaunes. La représentation est sensible car elle évoque la scission du pays pendant la guerre, ce qui reste encore un tabou dans les discours officiels. De plus, la discussion des décisions politiques du gouvernement fait partie des interdits de la production artistique au Viêt Nam³⁴. A notre connaissance, il n'a pas eu d'ennui à cause de cette photographie, mais d'autres n'ont pas eu cette chance. Un jeune photographe vietnamien nous racontait par exemple son passage au poste de police après avoir tenté de mettre en scène et photographier une statue d'Ho Chi Minh. Il a dû avouer ses torts à l'écrit et en vidéo et s'est vu forcé de quitter la résidence artistique qui l'accueillait alors. Il est depuis régulièrement contacté par des policiers.

La crispation autour de la photographie d'art évoquant l'Histoire semble donc provenir, d'une part, d'un système politique qui contrôle son récit national et la communauté artistique du pays en général et, d'autre part, du statut de la photographie et de son rôle dans l'environnement artistique vietnamien. Nous étudierons successivement ces deux aspects.

A - Contrôle du discours historique et artistique

Alors qu'il est encore étudiant à l'université de Californie à Santa Barbara en 1989, Đinh Q. Lê (1968) crée les *Vietnam War Posters*. La création de ces affiches est motivée par sa révolte face à un cours consacré à la guerre du Viêt Nam. Il est alors inscrit au séminaire de Walter Capps intitulé « A religious approach to the Vietnam War ». Mais celui-ci se concentre exclusivement sur les mémoires des vétérans américains ; quasiment aucune place n'est laissée

33 Entretien avec l'artiste, 27 juin 2019 (Annexe II)

34 « Quant à la posture actuelle, elle n'a pu s'établir qu'en acceptant les exigences du régime actuel, lequel a posé cinq conditions pour les réalisations artistiques : est interdit tout ce qui a trait à la personne d'Ho Chi Minh, à la politique du gouvernement, à la religion, et à tout ce qui fait l'apologie du sexe et du crime » dans DAMON François, *L'art contemporain au Vietnam*, Paris, France, L'Harmattan (coll. « Global & Local »), 2014, p142

au point de vue vietnamien. Pour replacer son pays d'origine dans le débat, Lê crée des affiches qu'il placarde dans la faculté. Elles sont composées d'images de presse qu'il associe à des slogans de la période de la guerre (la phrase du président Carter « *The destruction was mutual* » ; ou des slogans pour motiver les soldats « *Be all you can be* » « *It's not a job. It's an adventure* », « *Ready for a challenge ?* »). Ces phrases inspirantes sont ironiquement mises en parallèle avec le choix des images et avec les données chiffrées des dégâts de la guerre indiquées en dessous. L'une des affiches (fig 127) a, par exemple, pour illustration la photographie de Nick Ut, « *The terror of war* ». On lit au dessus « *The destruction was mutual* » et en dessous « *300 000 S. Vietnamese children became orphans* ». Sur une autre (fig 126), l'image représente un jeune enfant vietnamien étendu par terre dans une flaque de sang et est accompagnée du commentaire « *2, 000, 000 Vietnamese were killed in the Vietnam War* ». Il réalise aussi trois affiches sur les vétérans américains (fig 128 à 130) où il met en avant leurs difficultés et le peu de cas qui est fait de leur sort (« *60 000 Vietnam Veterans committed suicide* » « *40 % of the homeless in L.A are Vietnam Veterans* » « *58, 135 U.S. soldiers were killed in Vietnam* »). Il emprunte les codes des affiches de propagande pour faire passer un message choc. La typographie en grosses lettres noires est là pour attraper le regard de la même façon que les images violentes. Cette série de posters est militante et politique mais aussi artistique. C'est un point de départ dans les thématiques que traitera Đinh Q. Lê au cours de sa carrière. Elles furent présentées comme telles lors de l'exposition *Memory of Tomorrow* au Mori Art Museum de Tokyo en 2015³⁵. Il referra une série d'affiches en 1992 lors de la négociation de la normalisation des relations américano-vietnamiennes³⁶. À cette occasion, il réagit à « l'euphémisation » des responsabilités des américains dans la guerre. Il faut noter que Đinh Q. Lê est encore aux États-Unis lorsqu'il crée ces œuvres. Elles sont directement adressées aux américains. On le comprend par l'utilisation du terme « Vietnam War » (il aurait dit « American War » au Viêt Nam) mais aussi par les données qu'il met en avant (les pertes vietnamiennes, l'abandon par les pouvoirs publics des vétérans américains). De telles images auraient-elles pu être réalisées au Viêt Nam ? Il est difficile de répondre à cette question sans trop spéculer. On sait qu'elles n'ont, en tout cas, jamais été exposées au Viêt Nam. Le ton général de la série - très direct, presque accusateur et ironique - n'aurait peut-être pas évité la censure. Néanmoins, certaines des données avancées pourraient sûrement être évoquées publiquement : exprimer le nombre de pertes vietnamiennes ne fait que

35 *Dinh Q Lê : Memory of Tomorrow*, exposition du 25 juillet au 12 octobre 2015, Mori Art Museum, Tokyo, Japon. Commissariat d'exposition par Araki Natsumi.

36 ROTH Moira, « Obdurate History: Dinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography, and Memory », *Art Journal*, 2011, vol. 60, n° 2, p. 48.

corroborer la cruauté de l'ennemi impérialiste et le sacrifice courageux des populations, tandis que le sort des vétérans américains déshonore les États-Unis. Cependant, si Đinh Q. Lê avait produit ces affiches avec des messages s'adressant aux vietnamiens (qui mettraient donc en avant les biais de la version du régime), il est certain qu'elles n'auraient jamais pu être publiées. Pour comprendre pourquoi, nous allons présenter le système de contrôle culturel vietnamien puis nous essaierons d'identifier les stratégies qui ont tout de même permis la création de certaines œuvres.

Contrôles et autorisations : le système de censure

Le Viêt Nam est un état à parti unique depuis avril 1975. Le Parti communiste vietnamien est désigné dans la Constitution comme la force dirigeante du pays ; il est représenté par le secrétaire général du Parti. Le gouvernement est composé d'un certain nombre de ministères dont le Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme depuis 2007³⁷. Ce sont les départements et agences de ce ministère qui s'occupent des affaires liées aux arts, au patrimoine et à la culture. Les artistes et autres acteurs du monde de l'art doivent demander auprès de ces entités les autorisations d'exposer, de publier, de performer etc.

Par ailleurs, ils sont aussi soumis à des contrôles réguliers. Les autorités viennent souvent assister aux conférences et visites publiques pour vérifier les discours. Afin d'obtenir une licence pour une exposition, il faut fournir le titre et la liste des œuvres avec leurs cartels et leurs visuels. L'exposition n'ouvrira que si l'autorisation a été donnée. De plus, des membres de la « police culturelle » sont susceptibles de venir visiter l'accrochage la veille de l'ouverture et de décider, à ce moment là, d'enlever certaines œuvres ou de ne pas permettre l'ouverture.

Bảo Vương en a fait l'expérience en 2015 à l'Espace – l'Institut Français d'Hanoï³⁸. Il avait été invité à organiser une exposition avec une dizaine d'artistes autour d'un film sur les travailleurs indochinois émigrés de force en France. Peu de temps avant l'ouverture, on lui a signifié que son travail ne pouvait pas être exposé. Et le jour même, l'exposition n'a pas pu ouvrir ses portes sur décision des autorités. Il n'a jamais vraiment su pourquoi : il a soupçonné les organisateurs de l'Espace de ne pas avoir demandé les autorisations dans les temps. Mais il est également possible que le sujet abordé n'ait pas été du goût de la police culturelle³⁹. Il est

37 Un Ministère de l'Information et de la Culture existe depuis 1955 dans la République Démocratique du Viêt Nam (Nord).

38 Entretien avec l'artiste, le 23 juin 2019 (Annexe II)

39 Bảo Vương pense que son tableau *Mère* a pu être mal interprété. Il s'agit de la représentation d'une femme dont les yeux sont bandés d'un tissu blanc. Pour lui, c'est une représentation du deuil, une expérience intime et introspective, signifiée par le bandeau blanc (que l'on se met sur le front lors de funérailles au Viêt Nam). Mais les autorités ont pu y voir une représentation d'une fusillée.

courant que les raisons des refus pour une exposition ou pour l'accrochage d'une œuvre restent floues. Les autorités compétentes ne donnent en général pas d'explications.

Pour Nguyễn Mạnh Hùng, cela s'explique facilement. La censure est surtout la conséquence de décisions individuelles : face à une œuvre au sujet sensible, les fonctionnaires de terrain préfèrent la refuser plutôt que s'exposer à des réprimandes de leur supérieur⁴⁰. Ils ne cherchent pas à comprendre et prennent une décision unilatérale que l'artiste dénonce comme hors la loi⁴¹.

Parfois, les refus s'enchaînent sans raisons apparentes : Richard Streitmatter-Tran nous raconte qu'il a vécu cette situation pendant plusieurs années. Ses demandes étaient systématiquement rejetées sans qu'il ne comprenne jamais pourquoi⁴². Il a vécu un bannissement de la communauté artistique.

Finalement, ce système d'autorisations s'apparente à un système de censure. L'état sélectionne ce qui est présentable ou pas et empêche par ce biais la communauté artistique de créer totalement librement. Lauren Saltiel identifie des motivations économiques et surtout politiques à l'origine de ce système de contrôle⁴³. Elle met en évidence le peu d'intérêt du gouvernement pour la production artistique contemporaine face au patrimoine qui a été identifié comme un atout touristique plus rentable économiquement. Avec le *đổi mới* et la crise économique asiatique des années 1990, l'État délaisse complètement le secteur artistique qui doit, pour survivre, essayer d'intégrer l'économie de marché. Se développent alors des galeries et institutions privées qui peinent à survivre mais qui constituent des espaces essentiels pour la communauté artistique. L'État s'assure un contrôle sur la production sous prétexte de protéger la culture vietnamienne. En effet, avec l'ouverture du pays, le régime explique craindre de voir son

40 « *Le censeur a un choix, et par-là, une forme de responsabilité. Il peut, par exemple, faire preuve de bonne volonté et laisser les artistes exposer ce qu'ils veulent. Il est même possible de négocier, sur le mode du : "Je vais faire cet événement, est-ce que vous pouvez m'autoriser pour cette fois ?". Ainsi, il peut se montrer flexible. Cela fonctionne assez souvent, car les arts visuels n'attirent pas vraiment les foules. Le problème, cependant, est que la personne chargée de la censure est terrifiée par sa hiérarchie. Si on lui demande des comptes, cette personne n'est pas sûre de pouvoir s'en sortir. Le chef peut arriver dans son bureau et lui dire : "Tout cela est très sensible politiquement, et pourtant tu as laissé faire." Alors, le choix le plus sûr est toujours de censurer, plutôt que le contraire.* » in RAYMOND Louis, *Peindre l'histoire du Vietnam avec humour : Interview avec Nguyen Manh Hung*, Les cahiers du Nem, 27 mai 2019 [en ligne], disponible sur : <http://lescahiersdunem.fr/peindre-lhistoire-du-vietnam-avec-humour-interview-avec-nguyen-manh-hung/> (consulté le 5 août 2019).

41 « *In case he afraid that someone gonna feedback about an exhibition which is very sensitive on political, religion, violence... he gonna ban it himself without the committee. So you see the point is very much about personal responsible of someone and it is out of the law.* », Communication électronique, Nguyen, 21/04/19 (annexe p270)

42 Voir entretien avec l'artiste, le 25 juin 2019.

43 SALTIEL Lauren, « Cultural governance and development in Vietnam », *Penn Law: Legal Scholarship Repository*, 2014, vol. 35, n° 3.

identité culturelle disparaître sous la pression des cultures étrangères, ce qui lui permet d'instituer un programme de contrôle⁴⁴. Il s'agit, en réalité, de s'assurer de la cohérence du récit national qu'il a mis en place après 1975. Pour asseoir sa légitimité, la République socialiste du Viêt Nam a écrit une histoire du pays qui coïncide avec ses intérêts. L'intrusion des artistes dans ce discours est dangereuse pour la cohésion du discours officiel, notamment à cause de l'aspect public de ces productions. Malgré sa faible visibilité, la création vietnamienne est considérée comme un outil de contestation du récit officiel craint par le pouvoir. C'est pourquoi cette justification politique et identitaire du système de permis existe encore aujourd'hui. Nous verrons dans un deuxième temps comment cette exigence se traduit visuellement.

Néanmoins, d'après les membres de la communauté artistique, la situation n'est pas catastrophique et leur permet une certaine marge de manœuvre. Ils notent d'abord une réelle amélioration depuis une trentaine d'années. Les contraintes légales se sont réduites progressivement depuis le *đổi mới*. Nora Taylor rappelle que la libéralisation n'a pas été effective du jour au lendemain⁴⁵. La tolérance et les réglementations se sont peu à peu améliorées. 1992 est par exemple une date importante puisqu'elle marque la première exposition de nus au Viêt Nam⁴⁶. Les sujets et la créativité stylistique autorisés se sont développés mais doivent toujours être représentatifs de l'identité culturelle vietnamienne. Nora Taylor résume ainsi la situation :

*« Doi Moi can mean the transition from a didactic system of rules governing artistic styles to one that is more permissible of difference. Notably, Doi Moi here does not equate to total freedom of expression in an anarchic sense. Rather, it is a means of maintaining a certain measure of cultural identity while allowing for individual creativity »*⁴⁷

Ainsi, avec la libéralisation, on peut classer la création artistique vietnamienne en trois styles artistiques distincts : *« l'art financé par l'État et dirigé par le Parti, l'art des artistes indépendants et enfin l'art soutenu par des financements étrangers que l'on peut qualifier de*

44 « By claiming that Vietnamese culture was under outside attack—a narrative that reflects and plays into the Nation's historic antagonism towards foreign aggressors—the State could use cultural policy to assert social control. » Ibid, p20

45 TAYLOR Nora, *Continuity and Change : Vietnamese Art in the Age of Doi Moi*, éditeur et date de publication inconnu, p. 268-276.

46 Exposition à la Hồng Hạc Gallery à Ho Chi Minh Ville. Ibid, p270

47 « Le Doi Moi peut signifier la transition d'un système didactique de règles gouvernant les styles artistiques à un système qui permet la différence. Particulièrement, le doi moi ne représente pas une totale liberté d'expression au sens anarchique du terme. Plutôt, il est un moyen de maintenir une mesure d'identité culturelle tout en permettant la créativité individuelle » TAYLOR Nora, op. cit., p271 – 272.

manière satirique "d'Art d'Ambassade" » d'après la catégorisation de Nguyen Quân⁴⁸. La focalisation des autorités sur le critère subjectif et aléatoire de « vietnamité » engendre ce qu'il appelle des « *kitscheries politiques* » qui sont les seules à recevoir des subventions. Ce critère témoigne à la fois de l'efficacité d'une stratégie de sanction par occultation de ce qui pourrait porter préjudice à l'État, mais il témoigne aussi d'une méconnaissance, et même d'un désintérêt, pour la création contemporaine. Cela est dommageable mais présente au moins quelques avantages pour les artistes. En effet, des œuvres au fort caractère conceptuel peuvent ainsi passer la censure grâce à l'incompréhension des autorités.

Auto-censure et adaptation à la législation chez les locaux et les viêt kiêu

Les années 1990-2000 sont ainsi des années de développement et de transformation de la scène artistique vietnamienne grâce à plus de souplesse et de tolérance légales et politiques. Mais pas seulement. L'écrivaine Phạm Thị Hoài explique dans un article sur les arts et la littérature après 1986, qu'à cette période, les artistes et écrivains ont testé les limites de ce qui était permis :

*« If Renovation promised to allow literature and art a certain space of freedom, and to limit the right of the machinery of politics to interfere with the machinery of literature, then the task of the post-renovation era is to determine precisely the parameters of this space of freedom for literature and to determine the circumstances in which the government maintains a right to interfere with literature. »*⁴⁹

Ce qui peut être dit (ou non) n'est pas clair mais on sait implicitement qu'il ne faut toujours pas toucher au politique. Pour elle : « *the post-renovation era is the golden age of self-censorship* »⁵⁰. C'est aux artistes de tester ce qui est possible (ou non) puisqu'aucun interdit n'est énoncé clairement. François Damon rapporte seulement quatre règles plus ou moins connues par tous : « *est interdit tout ce qui a trait à la personne d'Ho Chi Minh, à la politique du gouvernement, à la religion, et à tout ce qui fait l'apologie du sexe et du crime* »⁵¹.

48 NGUYEN Quân, « Mouvement et inertie. L'art vietnamien pendant les années 1990 et au début de 2000 » in HERBELIN Caroline, WISNIEWSKI Béatrice et DALEX Françoise, *Arts du Vietnam: nouvelles approches*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p150

49 « *Si le Renouveau a promis de donner un peu d'espace de liberté à la littérature et aux arts, et de limiter le droit à la machinerie politique d'interférer avec la machinerie de la littérature, alors la mission de l'ère post-renouveau est de déterminer précisément les paramètres de cet espace de liberté pour la littérature et de déterminer les circonstances dans lesquelles le gouvernement maintient un droit d'interférer avec la littérature* » in PHẠM Thị Hoài, « The Machinery of Vietnamese Art and Literature in the Post-Renovation, Post-Communist (and Post-Modern) Period », *UCLA Center for Southeast Asian Studies Occasional Paper Series*, 4 févr. 2004, p2.

50 « *L'ère post-renouveau est l'âge d'or de l'auto-censure* » in Ibid, p8.

51 DAMON François, *L'art contemporain au Vietnam*, Paris, France, L'Harmattan (coll. « Global & Local »), 2014, p142

Mais, pour Phạm Thị Hoài, il est moins important de savoir ce que les vietnamiens peuvent faire que ce qu'ils sont libres de penser. Hue-Tam Ho Tai décrit les positionnements adoptés par les vietnamiens face aux souvenirs historiques. Elle note soit une « *hyper mémoire* » (multiplications des commémorations, nostalgie de la période pré-révolutionnaire) soit une « *amnésie volontaire* »⁵². En effet, « *forgetting may be the only escape from the tyranny of endorsed memory, a refusal to internalized the script that is being pressed by a totalitarian state or overbearing individuals* »⁵³. Il semble effectivement que la plupart des vietnamiens, en particulier les jeunes générations, ne s'intéressent pas beaucoup à l'Histoire. Une jeune photographe avec qui nous avons discuté nous confiait son désintérêt profond pour les cours d'Histoire à l'école qui rabâchaient tous les ans les mêmes leçons. Elle pense que la manière d'enseigner l'Histoire ne facilite pas les choses (les élèves apprennent par cœur des passages de livres d'Histoire écrits par le régime). De plus, les préoccupations des jeunes vietnamiens sont plutôt tournées vers la construction de leur avenir dans un pays de plus en plus capitaliste et globalisé. On observe donc, au-delà de l'auto-censure, une absence d'intérêt pour l'Histoire qui peut être liée à « *l'amnésie volontaire* » décrite par Hue-Tam Ho Tai, mais surtout à l'ambition économique libéralisée.

Bill Nguyen déclare, qu'au contraire chez les artistes, le sujet historique se développe, notamment chez les plus jeunes⁵⁴. Ils reviennent sur des périodes passées qu'ils n'ont pas connues et qui parlent à la fois de leurs histoires familiales et de celles de leurs compatriotes. Nguyễn Mạnh Hùng ne fait pas partie de la jeune génération mais son travail témoigne d'une vraie fascination pour le sujet historique. Local, il a pu avoir quelques soucis avec la censure mais a réussi à construire une belle carrière artistique au Viêt Nam. Son désir de parler d'Histoire semble profondément lié à son identité. En effet, il déclare « *When I look at history of Vietnam, of my family, I see myself in there* »⁵⁵. Avec un père pilote dans l'armée, son histoire familiale est d'autant plus mêlée à celle du pays. Ses œuvres paraissent être un moyen pour lui d'explorer ses origines et de trouver sa place dans un pays ayant connu tant d'influences. C'est pourquoi il fait tout à la fois allusion à l'Indochine, à la guerre Américaine, à l'occupation du sud par les États-

52 « *hyper-mnemosiis and willed amnesia* ». TAI Hue-Tam Ho, *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, Berkeley, University of California Press, 2001, p8

53 « *L'oublie semble être la seule sortie de la tyrannie de la mémoire approuvée, un refus du script internalisé qui est poussé par un état totalitaire ou des individus autoritaires* » in Ibid, p8.

54 Entretien, le 3 juillet 2019

55 « *Quand je regarde l'histoire du Viêt Nam, de ma famille, je me vois là dedans* » in NGUYEN, 21/04/2019 (Annexe p270)

Unis ou encore au régime communiste. Les références historiques sont très marquées mais aucun message clair n'est lisible.

Quynh Lam a un intérêt pour le passé tout aussi personnel. Sa série *Mnemonics* est une enquête sur les origines et le déplacement de sa famille du Nord vers le Sud. Elle cherche à replacer son histoire dans un grand récit qui l'avait mis de côté.

Phan Quang a une démarche quelque peu similaire. Il s'intéresse aux petites histoires, celles des gens qui ont vécu les grands événements. Cependant, ses motivations sont plutôt socio-politiques, proche de celles d'un journaliste (activité qu'il exerçait précédemment).

Nguyễn Phương Linh a un regard sur l'Histoire plus général et conceptuel. Elle s'intéresse aux représentations visuelles et aux traces du passé dans la mémoire collective et individuelle.

Ces vietnamiens locaux partagent un intérêt pour l'Histoire du Viêt Nam soit pour des raisons personnelles soit avec un regard sociologique et conceptuel. Leur démarche est possible dans le Viêt Nam post *đổi mới* car aucun ne remet directement en cause le discours officiel. Ils ne sont pas engagés comme a pu l'être Đinh Q. Lê avec les *Wars Posters*. Le discours autour des œuvres a une portée très individuelle ou au contraire trop générale pour faire face à la censure.

Les *việt kiều* ont un intérêt plus commun pour le sujet. Cela s'explique assez facilement : ces artistes, tous nés entre 1960 et 1978, ont directement connu la guerre Américaine et ont dû fuir avec leur famille alors qu'ils étaient enfants. Ce trauma constitue la base de leur pratique artistique. Ayant vécu le déracinement, l'exil et l'incompréhension, ils tentent, par la pratique artistique, de comprendre. Đinh Q. Lê insiste sur ce fait :

« It affected us so much. [...] Imagine the trauma of being forced to leave your home. You end up in an whole different country. You have to learn a whole new language. You have to survive. So the trauma was big. And so I think many of us need to understand why, why we were forced to leave the country, why we were forced to abandon everything we know and start all over again. [...] Why did that happen ? You didn't know. And so I think as we grow up we're capable we're learning about why things happen. That give us some sense of control. And some understanding »⁵⁶.

56 « Ça nous a tellement affecté [...] Imaginez le trauma d'être forcé à quitter votre maison. Vous atterrissez dans un tout autre pays. Vous devez apprendre une toute autre langue. Vous devez survivre. Le trauma est grand. Et donc je pense que beaucoup d'entre nous ont besoin de comprendre pourquoi, pourquoi on a été forcé de quitter le pays, pourquoi on a du abandonner tout ce qu'on connaissait et recommencer depuis le début [...] Pourquoi c'est arrivé ? Tu ne sais pas. Et ainsi je pense qu'en grandissant nous sommes capables d'apprendre pourquoi les choses sont arrivées. Et ça nous donne une impression de contrôle. Et de compréhension ». Entretien avec l'artiste, le 2 juillet 2019.

La guerre est constitutive de son identité, elle est la cause de changements soudains et fondateurs qui ont fait de lui ce qu'il est aujourd'hui. Ses œuvres, qui s'interrogent sur la guerre et la mémoire, sont en fait une manière pour Dinh Q. Lê d'explorer et de surmonter le traumatisme.

Ce mécanisme se retrouve dans la production de tous les artistes *viêt kiêu* de notre corpus. Le besoin de comprendre s'accompagne souvent d'un retour au Viêt Nam définitif, ou non, pour la plupart d'entre eux. La première vague de retour a lieu à la fin des années 1990. Ils éprouvent le besoin de mettre à l'épreuve leurs souvenirs, recherchent des traces du passé et veulent renouer avec cette part de leur identité.

La série *Viêt Nam* d'An-My Lê (1994) (fig 71 à 104) témoigne de l'attachement au territoire des émigrés. En se rendant au Viêt Nam, elle cherche à produire des « *autobiographical still lifes* » (des natures mortes autobiographiques)⁵⁷. Elle se concentre sur les lieux dont elle se souvient et dont sa famille lui a parlé. La série est une sorte de récit personnel où elle cherche vainement à rapprocher le passé du présent par les paysages⁵⁸. Tout a changé, rien ne correspond au Viêt Nam fantasmé qu'elle avait fini par construire dans sa tête. Cette série marque le début d'un intérêt durable pour le paysage et ce qu'il peut dire de l'histoire. L'artiste trouve son identité esthétique mais aussi personnelle avec *Viêt Nam*. En effet, An-My Lê ne retrouve pas le sentiment d'être chez soit au Viêt Nam. Au contraire : « *After my whole Vietnam (1994 – 98) project, I actually felt much more American* »⁵⁹. C'est pourquoi, elle n'est pas restée au Viêt Nam après son voyage.

Ce n'est pas le cas de Đinh Q. Lê, Bảo Vương ou encore Quang Lam. Eux, sont soumis aux contraintes légales et mentales ayant cours au Viêt Nam. S'ils souhaitent exposer, publier ou vendre dans le pays (ce que ne fait plus Đinh Q. Lê), ils disent adapter leurs créations, notamment quand elles touchent au sujet historique. Cela leur est nécessaire pour obtenir les permis et construire une carrière dans le pays. Les *viêt kiêu* revenus au Viêt Nam ont dû revoir leur façon de travailler et de penser leur œuvres pour s'adapter à la subtilité dont doivent faire preuve les artistes vietnamiens. François Damon constate en effet :

« *Dans le monde occidental, quand les artistes contemporains réagissent à la politique du moment et parfois influent sur celle-ci, ils travaillent souvent dans l'instant en*

57 LÊ An-My, WOODWARD Richard B. et ALS Hilton, *Small wars*, New York, Aperture, 2005, p112

58 Ibid, p113

59 « *Après tout mon projet au Viêt Nam (1994 - 1998), je me sentais bien plus Américaine* » An-My Lê with Sara Christoph, The Brooklyn Rail, Février 2015 [en ligne], disponible sur : <https://brooklynrail.org/2015/02/art/an-my-l-with-sara-christoph> (consulté le 28 août 2019).

fonction des événements. Les artistes vietnamiens, quant à eux, semblent avoir privilégié en premier lieu une réflexion et une réaction plus mesurée »⁶⁰.

L'historien de l'art pense que cela pourrait être dû au fonctionnement du régime et à l'auto-censure, mais aussi à leur manière de travailler les matériaux. Finalement, les artistes vietnamiens et travaillant au Viêt Nam pratiquent effectivement une certaine auto-censure mais pour mieux évoquer les sujets sensibles comme l'Histoire. En s'adaptant aux restrictions et en contournant subtilement les règles qui ne sont pas clairement énoncées, ils réussissent à tenir un discours qui est à décrypter. Les artistes de la diaspora qui ne travaillent et n'exposent pas au Viêt Nam comme An-My Lê ou Binh Danh semblent à priori pouvoir tenir un discours plus libre et créatif. Il faudra analyser leurs œuvres pour savoir si c'est effectivement le cas.

Contourner la censure : l'exemple de Nguyễn Mạnh Hùng et autres stratégies

Pour éviter la censure, les artistes ont développé différentes stratégies. Il s'agit d'abord d'être très attentif à son discours, notamment dans les textes de présentation des expositions ou des publications. Certains mots ne sont pas acceptables car il remettent en cause le récit officiel. Il est donc, par exemple, impensable d'écrire « *boat people* » dans un texte affiché dans la salle d'exposition.

Mais alors, comment Bảo Vương a-t-il réussi à consacrer une exposition entière à ce sujet ?⁶¹ La clé est de généraliser. On lit dans la présentation de *Another Crossing* : « *C'est une projection d'un traumatisme, une projection des nuits en haute mer vécues par sa famille en fuite, les mêmes nuits que des centaines de milliers de réfugiés ont connues à travers les siècles et connaissent encore chaque jour* »⁶². La situation évoquant l'expérience de migration de façon plus globale, l'exposition a pu être autorisée. On note cependant que, dans la description de l'exposition sur Facebook, Manzi emploie le mot « *boat people* »⁶³ sans que cela ait posé problème auprès des autorités. Cela montre bien la complexité de la situation : le langage est surveillé mais une certaine tolérance est de mise. Les textes ne sont pas les seuls à devoir être évasifs. Les peintures de Bảo Vương le sont aussi : elles évoquent la mer, les vagues mais

60 DAMON François, *L'art contemporain au Vietnam*, Paris, France, L'Harmattan (coll. « Global & Local »), 2014, p141

61 Exposition *Another Crossing*, Manzi Art Space, Hanoï, du 7 juin au 28 juillet 2019.

62 Plaquette de présentation de *The Crossing*, p3 (non publiée ; envoyée par l'artiste)

63 On lit sur l'événement facebook « *Xuyên' triển lãm của | 'Another Crossing' by Bảo Vương* » crée par Manzi : « *Born in Vietnam by the end of the 1970's, Bao Vuong's family fled from Vietnam when he was one year old on a boat like thousands of boat people leaving the country in this period of time.* » et « *It will be a kind of long invocation [...] to be closer to the memory of his parents, and [...] those of all the boat people and all the migrants* ». Disponible en ligne : <https://www.facebook.com/events/281656829407249/> (consulté le 1er août 2019)

n'impliquent aucune présence humaine ni ne font directement référence au Viêt Nam. Ce sont des compositions graphiques à la limite de l'abstraction.

Nguyễn Mạnh Hùng donne, quant à lui, dans le symbolisme et le surréalisme pour éviter la censure. Il décrit ainsi son travail sur son site web :

« *My creative practice is an exploration of aspects of the national and cultural history of Vietnam, as well as personal and contemporary life experiences. I don't aim to talk about anything specifically, preferring to focus on the visual relationships of disjointed elements and unusual scales. The images and objects I used in my paintings are related to history of my country, background of my family and the development of the society.* »⁶⁴

Les sculptures, dessins, peintures ou images numériques⁶⁵ de Nguyễn Mạnh Hùng dépeignent ainsi des sujets sensibles et surveillés par le régime communiste : l'Histoire et la société contemporaine. Il mêle des éléments d'époques différentes comme, par exemple, le drapeau du Temple (*Cờ Ngũ Hành*) et le drapeau aux cinq couleurs qui aurait été importé depuis la Chine lors des premières invasions (*fig 186 et 191*). Il joue aussi sur l'échelle des éléments dans la composition. On trouve souvent, par exemple, des animaux surdimensionnés et improbables. Dans notre corpus, on peut voir des tortues, des escargots et une poule. La thématique des images est souvent militaire. En témoigne la présence de soldats en costumes historiques (uniformes de tirailleurs indochinois) ou contemporains et de véhicules militaires (avions, trains, hélicoptères). Il met ainsi en scène des combats (*Practice with Snails*, *fig 189*, et *Untitled*, *fig 186*) et leur préparation en amont (*Prepare for Take-off*, *fig 189* et *Snail on the Deck*, *fig 188*) ou fait poser les protagonistes (*Hero at the Station*, *fig 187*). Ce contexte guerrier contraste, volontairement, avec les animaux choisis : ils sont calmes et lents, loin des animaux habituellement présents sur les champs de bataille. Cet ensemble disparate est composé d'éléments plutôt anodins qui ancrent néanmoins les photographies dans une dimension historique. Cette dimension est corroborée par l'accumulation de ces éléments symboliques. Prenons comme exemple les trois photographies mettant en scène des animaux (*fig 188, 189 et 190*) qui semblent se situer à notre époque dans un contexte militaire. Elles sont, a priori, peu

64 « *Ma pratique créative est une exploration des aspects de l'histoire nationale et culturelle du Viêt Nam, ainsi que des expériences de vie personnelle et contemporaine. Je n'ai pas pour intention de parler de quelque chose spécifiquement, préférant me concentrer sur les relations visuelles entre des éléments disjoints et les échelles inhabituelles. Les images et les objets que j'utilise dans mes peintures sont reliés à l'histoire de mon pays, à mon histoire familiale et au développement de la société* » in Site de l'artiste [en ligne], disponible sur : <http://hung6776.com/index.php?id=25> (consulté le 28 août 2019)

65 Les images numériques sont une part faible de la création de Hung Nguyen Manh. Il les décrit comme une méthode d'esquisse, des sortes d'essais dont les éléments sont plus faciles à manipuler, avant de passer au dessin et à la peinture. Néanmoins elles sont vendues en tant que telles par la Galerie Quynh.

marquées historiquement. Sur la photographie *Snail on the Deck* (fig 188) nous nous trouvons sur un porte-avion d'où des hommes semblent prêts à envoyer des escargots au combat. Sur une autre photographie, une tortue est préparée au « décollage » (*Prepare for Take-Off*) (fig 190). Sur l'image, *Practice with Snails* (fig 189), est représentée la scène de combat elle-même dans laquelle la tortue affronte des escargots accompagnés d'hélicoptères et de petits soldats. On pourrait voir dans ces trois photographies une métaphore de la guerre américaine. Plusieurs indices symboliques peuvent le laisser entendre. Les hélicoptères de *Practice with Snails* pourraient en être une évocation ainsi que, sur la même photographie, les petits soldats qui ont l'air de porter l'équipement américain. Il faut ensuite s'interroger sur la symbolique des animaux pour en tirer quelques interprétations. En effet, Nguyễn Mạnh Hùng dit utiliser les animaux comme un moyen de représenter la situation du Viêt Nam⁶⁶. Ainsi, David Willis s'est posé la question de leur signification dans plusieurs œuvres de l'artiste⁶⁷. Pour lui, la poule pourrait faire référence à la France. Il lie la tortue au Viêt Nam lui-même, notamment au parti communiste. Il note que sa lenteur n'est pas forcément flatteuse, mais que cela peut être interprété positivement, par exemple si on pense à la fable du lièvre et de la tortue. Willis ne l'indique pas, mais on sait que la tortue est aussi associée à plusieurs légendes positives au Vietnam⁶⁸. Si l'on admet ces associations pour nos photographies, reste à savoir à qui ou à quoi fait référence l'escargot. Est-ce le troisième pays en jeu dans l'histoire récente du Vietnam, les États-Unis ? Ainsi *Prepare for Take-off* montrerait la préparation de la tortue / Viêt Nam avant l'attaque. Et *Practice with Snails* une représentation du combat entre les deux protagonistes : l'armée américaine, nombreuse mais désorganisée, face à la menaçante et cachée armée vietnamienne. Il faut bien noter qu'il s'agit d'une interprétation parmi d'autres qui n'a pas été spécifiquement validée par l'artiste. Nguyễn Mạnh Hùng rappelle sur son site qu'il n'a pas pour prétention de délivrer un message⁶⁹. Mais les éléments qu'il utilise devraient nous permettre de deviner ce dont il veut parler⁷⁰. Cette affirmation, un peu floue, peut en fait s'apparenter à un stratagème pour contourner la censure. David Willis met cet aspect en avant dans son article publié sur Artcritical :

66 « *And the animals i am using is also reflect to situation of Vietnam.* » NGUYEN, 21/04/2019

67 WILLIS David, *Power and Politics in the Paintings of Nguyen Manh Hung*, 25 mai 2016 [en ligne] <http://www.artcritical.com/2016/05/25/david-willis-on-nguyen-manh-hung/>, consulté le 12 avril 2019.

68 Elle est un support du monde dans les mythologies chinoise et vietnamienne. Ainsi qu'un symbole de longévité et de sagesse. On la retrouve dans des monuments historiques comme au Temple de la littérature d'Hanoï ou dans les légendes autour du Lac Hoan Kiem par exemple.

69 Site de l'artiste [en ligne], disponible sur : <http://hung6776.com/index.php?id=25> (consulté le 28 août 2019)

70 À la question « Does the mix of epochs bears a message ? », il répond : « *No message at all. For an example: if you ever cooked some meals, you know how to prepare materials and foods. I showed you the materials, you look at that and you can guess what meal i am gonna cook. So, i dont need to tell you directly the message but through these materials you can guess what i am talking about.* » NGUYEN, 21/04/2019

« *While the physical works themselves are crafted well enough, it is in their conceptual cargo wherein lies Nguyen Manh Hung's true strength: combining symbols in such a way that their possible significances proliferate, and if some of those possible readings turn out to be subversive in nature, there is always a patriotic counter-reading available to cancel them out* ». ⁷¹

Le surréalisme des scènes et les symboliques multiples des éléments mis en scène permettent de tenir un discours ouvert. Comme elles ne délivrent pas de message particulier, rien n'exclut que ses œuvres ne soient pas patriotiques ! L'interprétation que nous avons faite des images constitue une analyse qui va plutôt dans le sens du parti. Mais la vision que nous avons donnée peut être nuancée. On observe, par exemple, que la date d'anniversaire de Nguyễn Mạnh Hùng se trouve sur un des escargots que nous avons identifié comme américain. Il pourrait ainsi évoquer ironiquement l'influence américaine au Viêt Nam qui l'a aussi construit. Le surréalisme et la multiplicité des symboliques permettent à Nguyễn Mạnh Hùng d'être très régulièrement exposé dans les institutions les plus renommées du Viêt Nam. Néanmoins, d'après certaines personnes, ce sont aussi ses liens familiaux avec le régime qui lui valent quelques avantages. Malgré tout, il ne faut pas prendre ce symbolisme subtil pour une technique infallible. Il a lui aussi connu la censure à plusieurs occasions lors de publications et d'expositions ⁷².

Nous avons compris que généraliser et symboliser sont deux des stratégies employées par les artistes vietnamiens pour bénéficier d'une visibilité publique au Viêt Nam. Pour garder un peu plus de liberté de création, certains artistes ont fait des choix plus radicaux. Puisque le problème réside dans l'obtention des autorisations pour des expositions publiques et des publications, il leur suffit de s'extraire de ce système. De très petites expositions non déclarées, des fanzines et magazines auto-publiés ou encore des conférences en petits comités sont parmi les solutions trouvées pour contourner la censure. Ils comptent alors sur leurs relations pour assurer la visibilité et la notoriété de ces micro-événements.

Quang Lâm publie, par exemple, le magazine *Inlên* à petit tirage sur ses fonds propres, il en écoule souvent les vingt exemplaires. Bill Nguyen, curateur à The Factory, nous confie qu'il existe souvent une salle privée en parallèle à l'exposition principale où sont placées des œuvres

71 WILLIS David, *Power and Politics in the Paintings of Nguyen Manh Hung*, 25 mai 2016 [en ligne] <http://www.artcritical.com/2016/05/25/david-willis-on-nguyen-manh-hung/>, consulté le 12 avril 2019.

72 Il raconte, qu'en 2002, ses œuvres publiées dans *Asian Art News* ont toutes été recouvertes de feutre noir par le distributeur officiel des publications étrangères. Plus tard, ses œuvres n'ont pas pu être exposées dans une exposition. Voir RAYMOND Louis, *Peindre l'histoire du Vietnam avec humour : Interview avec Nguyen Manh Hung*, Les cahiers du Nem, 27 mai 2019 [en ligne], disponible sur : <http://lescahiersdunem.fr/peindre-lhistoire-du-vietnam-avec-humour-interview-avec-nguyen-manh-hung/> (consulté le 5 août 2019).

qui n'auraient pas passé la censure⁷³. Cette salle est ouverte seulement aux personnes de confiance. Sortir du réseau officiel comporte ses risques. Mais la très faible portée de ces événements encourage à la fois la prise de risque des artistes et la tolérance des autorités. Néanmoins, cette décision (volontaire ou non) peut fortement impacter la carrière d'un artiste. En s'excluant du système de reconnaissance officiel, il a peu d'existence sur le marché de l'art et perd une potentielle visibilité dans les institutions qui touchent plus de public.

Certains artistes font le choix de s'extraire du réseau vietnamien pour mieux s'exporter. Cela leur permet d'avoir, en tant qu'artistes, une existence plus importante que dans les réseaux marginaux. Ils construisent une carrière internationale en délaissant, volontairement ou non, le Viêt Nam où ils ne peuvent montrer librement leurs œuvres. Cependant, c'est une stratégie qui demande un réseau international important et une connaissance minimale de l'anglais (ce dont pâtissent un certain nombre d'artistes). C'est pourquoi Đinh Q. Lê, qui réside aujourd'hui à Ho Chi Minh Ville, est l'un des rares à avoir pris cette voie. N'ayant pas la possibilité légale d'exposer au Viêt Nam, il s'est construit une carrière d'abord aux États-Unis, son pays d'accueil, puis en Europe et en Asie. Sa formation américaine lui a permis de s'appuyer sur sa connaissance du fonctionnement des institutions, des personnes et de la langue.

Entre les réseaux marginaux et l'étranger, on peut citer le support important des institutions des ambassades étrangères. Elles sont nombreuses à Hanoï : l'Espace – Institut Français, le Goethe Institute et le British Council. Leur rôle semble moins développé aujourd'hui, mais elles ont permis à des artistes et des œuvres plus sensibles d'émerger⁷⁴. Leur statut d'organes étrangers au sein du pays laisse à ces institutions une marge de manœuvre un peu plus importante. Il semble que les autorités soient moins regardantes (bien que les contrôles et les permissions subsistent), sans doute pour des raisons diplomatiques.

La scène artistique et photographique vietnamienne est soumise au contrôle des autorités par un système d'autorisations d'exposer, de publier ou de performer. Ce qui est autorisé, ou non, est connu officieusement de tous mais n'est pas énoncé clairement : il faut donc tester constamment les limites. Le domaine politique reste le grand tabou car l'action des artistes pourraient mettre directement en cause le Parti. C'est pourquoi, l'Histoire et le récit qui en est fait, sont des sujets

73 Voir entretien, le 3 juillet 2019 (Annexe II)

74 « *They were provided with exhibition venues and received financial assistance and international promotion. Thanks to foreign support, these artists could evade the strict censorship normally imposed upon their novel forms of art, through which they could actively raise issues deemed "sensitive" by the government* », NGUYEN Quan, « Society-Art: Segmented and Distorted Values » in RATNAM Niru et NGUYEN Quan, *Vietnam eye : contemporary vietnamese art*, Milano, Skira, 2016, p23 – 24.

difficiles à aborder pour les artistes travaillant au Viêt Nam. La libéralisation et l'ouverture du Viêt Nam ont permis de lever certaines barrières qui ont encouragé des artistes locaux à s'emparer du sujet. Les personnes issues de la diaspora qui tentent de comprendre leur identité et leur passé pratiquent soit dans leur pays d'accueil, loin de ces problématiques légales, soit sont revenus au pays. Ainsi, comme les vietnamiens le font souvent, ils ont développé des stratégies pour contourner la législation et réussir à exposer et créer des œuvres qui explorent leur histoire et celle du pays. Il reste à comprendre les barrières culturelles et esthétiques qui limitent l'émergence de photographies évoquant les événements du passé. Nous allons voir comment le statut du médium photographique et la manière de penser l'œuvre d'art peuvent être contraignantes au Viêt Nam et comment les artistes de notre corpus dépassent ces contraintes.

B – Culture visuelle : statut de la photographie et notion de beau

Dans les années 2000, cinq photographes émergent et semblent renouveler la photographie vietnamienne.

Parmi eux, Ngo Dinh Truc (1973) crée la série *Idle Talks* en 2004. Composée de dix photographies, cette série est très conceptuelle par rapport à ce qui se fait habituellement. En effet, les dix images sont des « appropriations » dans une démarche que le photographe rapproche de celle de Sherrie Levine avec *After Walker Evans*⁷⁵. Il utilise photoshop pour écrire par dessus des photographies anciennes qui « *pourraient être à propos de Saïgon, prises à Saïgon ou sans lien avec Saïgon. Mais toutes parlent de Saïgon* »⁷⁶. En adoptant un ton qui se veut aussi neutre que les photographies, il rend à la fois hommage à la ville et au pouvoir de conservation de la photographie⁷⁷. En témoigne *Idle Talks #2 (fig 177)* qui représente le palais Norodom avant son bombardement en 1962 et la construction du palais de la Réunification à sa place. Dans son texte, Ngo Dinh Truc met en parallèle le point de vue du photographe et celui

75 *Ngo Dinh Truc's presentation on conceptual photography at ZeroStation*, vidéo-captation d'une conférence à Zero Station, Ho Chi Minh Ville, le 6 septembre 2011 [en ligne], disponible sur : <https://vimeo.com/28716389> (consulté le 5 août 2019).

76 « *The ready-made photographs in Idle Talks might have been taken about Saigon, in Saigon or could be unrelated to Saigon. But all of them are used to talk about Saigon.* » Ngo Dinh Truc, Page de présentation de Idle Talk, site personnel de l'artiste [en ligne], disponible sur : <http://www.ngodinhtruc.com/en/works-projects/detail/3.html> (consulté le 5 août 2019).

77 « *The "talk" tries to pass itself off as "idle," inconsequential, as comments in passing that should not be taken seriously. But [...] Truc creates a text permeated with multiplicity, ambiguity and tension. This doublespeak demands that the viewer (and reader) must dig deeper to save the images and text from their fates as merely indexical or literal. Idle talk is deadly serious.* » in HERMAN Barbara, *The worlds of possibility in the photography of Ngo Dinh Truc*, 2006. Disponible en ligne : <http://www.ngodinhtruc.com/en/archives/6-archives.html> (consulté le 5 août 2019).

des pilotes qui ont visé le bâtiment. Il salue en image l'immortalisation du palais mais se souvient aussi de sa destruction. *Idle Talks #4 (fig 179)* est composé de la photo d'Eddie Adams montrant l'exécution d'un soldat nord-vietnamien. L'artiste traite là de l'instant décisif : ce moment juste avant la mort du personnage est capturé par le photographe et nous plonge dans une « *frighening expectation* ». Dans *Idle Talks #5 (fig 180)*, il évoque l'aspect iconique de la photographie en racontant l'histoire du premier tank ayant enfoncé les grilles du palais de la Réunification. Cette photographie, bien que n'étant pas celle du tout premier char, a construit une véritable légende et reste la véritable image de la prise de Saïgon pour beaucoup de gens. Un autre exemple avec *Idle Talks #9 (fig 184)* qui se base sur une photographie de famille représentant la mère de l'artiste devant l'église de Saïgon. Là, il met en avant la double conservation de la mémoire familiale et collective grâce à la photographie. Cette série témoigne d'une réelle réflexion sur la photographie, l'Histoire et les liens qui les entremêlent. Il écrit à la fois à la première personne du singulier et du pluriel ; il raconte son histoire de et avec la ville et celle de tous les saïgonnais. Par ailleurs, *Idle Talks* pourrait avoir un caractère sensible pour plusieurs raisons. Bien que le ton soit plutôt neutre, elle revient sur une Histoire du Sud. Certaines allusions à la fuite de dissidents au régime (*Idle Talks #6 (fig181)*) ou à la pauvreté des professeurs (*Idle Talks #8 (fig183)*) pourraient ne pas plaire. De plus, *Idle Talks #10 (fig185)* utilise l'image d'Ho Chi Minh, ce qui est tout à fait interdit, même avec les meilleures intentions. Pour toutes ces raisons, cette série se démarque du reste de la production photographique au Viêt Nam. Même parmi les artistes indépendants, Ngo Dinh Truc est l'un des premiers à réaliser une série aussi conceptuelle. On la connaît grâce à plusieurs articles de chercheurs et curateurs américains et australiens qui se sont intéressés au développement de l'art contemporain au Viêt Nam. Sur place, elle semble assez confidentielle : elle n'aurait été exposée qu'une seule fois à Ho Chi Minh Ville en 2005. Néanmoins, c'est un marqueur important du développement d'une nouvelle forme de photographie au Viêt Nam.

La culture photographique au Viêt Nam : la photographie de salon

En 2011, lors d'une conférence de Ngo Dinh Truc, une personne du public fait remarquer comment cette façon de travailler conceptuellement la photographie peut être une nouvelle voie pour les jeunes artistes⁷⁸. Ce commentaire témoigne de l'état de la photographie au Viêt Nam au

78 Elle dit « *I really like this way of making art. I see here a new road that young artists can walk on. The best contribution of this way of making art is that it can help us to open up a new meaning for an old artwork* » in *Ngo Dinh Truc's presentation on conceptual photography at ZeroStation*, vidéo-captation d'une conférence à Zero Station, Ho Chi Minh Ville, le 6 septembre 2011 [en ligne], disponible sur : <https://vimeo.com/28716389> (consulté le 5 août 2019).

début des années 2010. La photographie conceptuelle semble être une forme nouvelle, peu répandue.

C'est pourquoi certains chercheurs et curateurs, comme Sue Hadju, disent « *if we search for photography here, we are bound to be frustrated* »⁷⁹. Bien sûr, elle n'entend pas que la photographie est totalement absente du paysage artistique vietnamien (elle a d'ailleurs écrit plusieurs articles à propos de Ngo Dinh Truc). Au contraire, elle connaît les rares représentants de la photographie « indépendante » et elle constate une grande familiarité de la population avec la photographie. La photographie vernaculaire et la photographie d'art (nommée en vietnamien « *nhiep anh nghệ thuật* ») constituent les pratiques majoritaires. Mais la forme artistique ne laisse pas de place au discours intellectuel et conceptuel en raison de sa destination souvent commerciale (publicité, tourisme). On la désigne, soit comme « *photographie artistique* » (« *art photography* ») selon l'expression consacrée au Viêt Nam, ou « *photographie de salon* » (« *salon photography* ») selon l'expression de Zhuang Wubin⁸⁰. Cette expression permet de bien la différencier des photographies d'art qui constituent notre corpus. La photographie de salon a été diffusée et est incarnée par les clubs de photographie officiels, comme la Vietnamese Association of Photography Artists (VAPA) ou la Ho Chi Minh Associations of Photographers. La VAPA fut créée en 1965 par Đinh Đăng Định (1920 – 2013), le photographe le plus proche de Ho Chi Minh, et Lâm Tấn Tài (1935 – 2001), photographe de guerre. Ses membres étaient principalement des photographes du Nord. Abby Robinson rapporte que, pendant longtemps, (jusqu'au *đổi mới*), les photographes ont dû passer par la VAPA pour faire carrière au Viêt Nam⁸¹. Zhuang Wubin corrobore ce fait : « *It doesn't matter if you want to do commercial work or photojournalism, you don't have much option but to join VAPA. That's how salon photography becomes influential* »⁸². Reconnus et donc contrôlés par l'État, ces clubs ont défini une esthétique qui constitue une véritable vitrine pour le Viêt Nam. Leur photographie témoigne d'une certaine conception esthétique et théorique issue en partie de croyances populaires. Elle est surtout éminemment politique. Elle constitue la culture visuelle de la plupart des vietnamiens puisqu'elle

79 HADJU Sue, « A History, Rising and Falling : Photography in Vietnam and Cambodia » in SINGAPORE ART MUSEUM (ed.), *Transport Asian : visions of contemporary photography from Southeast Asia*, [Cat.expo]. du 30 mai au 11 août 2009, Singapour, Singapore Art Museum, Singapour, Singapore Art Museum, 2009, p31

80 « *The original term is Pictorialism, a movement popular in the West in the late 19th century. [...] Salon photography is the term from Hong Kong – the number 1 center for salon photography, where there are people like Fan Ho. It is widely used in Hong Kong, Taiwan, Malaysia and Indonesia.* » in ĐÀO HÀ, *Chatting About Vietnamese Contemporary Photography*, Matca, 21 novembre 2017 [en ligne], disponible sur : <https://matca.vn/en/thao-luan-ve-nhiiep-anh-viet-nam-duong-dai-cung-zhuang-wubin/> (consulté le 28 juillet 2019)

81 ROBINSON Abby, « New Vietnamese Photography », *Asia Art News*, octobre 2006, vol. 16, n° 5, p. 89-91.

82 ĐÀO HÀ, op. cit.

est la seule photographie subventionnée et mise en avant par l'État. La VAPA et les clubs gardent aujourd'hui encore une grande importance dans le paysage photographique malgré les critiques de nombreux photographes et acteurs de la vie culturelle. Bui Xuan Huy, qui en a fait partie, dénonce le peu de liberté créative que permet ce système. Il raconte les excursions de groupe où tous les photographes prennent exactement les mêmes choses en photo⁸³. Il regrette aussi et surtout le contrôle qu'exercent les clubs sur les productions (son travail n'a jamais pu être montré à cause de cela). En effet, les clubs orientent toujours les formations en photographie avec leur esthétique stéréotypée et traditionnelle. Les trois formations en photographie au Viêt Nam proposent un cursus technique où la créativité n'est pas recherchée. Il s'agit de faire des élèves de bons techniciens capables de répondre à des commandes publicitaires ou commerciales.

Ngo Dinh Truc fait aussi partie de ce système : il gagne sa vie en tant que photographe commercial pour différents hôtels, boutiques, entreprises et particuliers. Il est probable que cela soit son activité principale depuis 2012, date à partir de laquelle il n'a plus produit de travaux personnels. Quang Lam et Phan Quang gagnent également leur vie de cette manière.

On comprend ainsi que, s'il n'est pas impossible de développer des photographies originales et conceptuelles dans cet environnement, il reste difficile de gagner sa vie avec ce type d'activité. Les photographes indépendants ne peuvent pas accéder aux aides officielles, ce que permet l'adhésion à la VAPA ou aux clubs officiels. Les canons esthétiques définis politiquement et économiquement influent sur la conception de ce qui est considéré comme œuvre d'art en photographie. Cela restreint le développement de la photographie indépendante mais aussi l'exploration de la thématique historique en photographie.

Dépasser les images stéréotypées d'un Viêt Nam intemporel

Idle Talks #7 (fig 182) permet de réfléchir à la question des topos véhiculés par la photographie de salon. Elle représente une rue de Saïgon inondée où circulent une voiture et des vélos. Ngo Dinh Truc écrit « *Maybe people want to hold on to this as a romantic image of Saigon* ». Cette phrase évoque la vision stéréotypée du Viêt Nam qu'alimente la photographie artistique. En effet, la photographie de la VAPA joue sur l'exotisme du pays en mettant en scène des éléments caractéristiques et reconnaissables dans des paysages de rêve. Se crée ainsi l'image d'un pays lointain, réservoir de traditions et de folklore, extrait du cours du temps. Ce sont des images « intemporelles » dans la continuité des photographies artistiques qui commencent à se

83 Entretien avec l'artiste le 28 juin 2019

développer pendant et après la guerre⁸⁴ et qui s'appuient elles-mêmes sur l'esthétique coloniale. Il s'agit de donner une certaine vision du Viêt Nam qui se conforme aux exigences politiques du moment. Aujourd'hui le besoin est essentiellement touristique. Ces images sont véritablement là pour faire la publicité du pays comme le rappelle un article de Nhân Dân⁸⁵ :

*« It is undeniable that wonderful scenic photos, which are outnumbered on many platforms for photography in Vietnam, have effectively contributed to advertising Vietnam's tourism [...] It can be seen that over 90% of Vietnamese photos which have won international prizes so far have shared a common feature of promoting tourism. »*⁸⁶

Elles répondent à des principes simples : clarté de lecture, beauté et conformité à l'image que doit renvoyer le Viêt Nam. Ce dernier précepte est central dans toute la production artistique et culturelle officielle au Viêt Nam. Le « caractère vietnamien » doit transparaître sous peine de voir ses œuvres censurées. Cette notion artificielle et sans consistance réelle accompagne le récit national qu'écrit le régime communiste depuis 1975 pour unifier le pays et légitimer son pouvoir. Ce récit évolue cependant avec le temps⁸⁷. Nous avons compris qu'il s'agit d'une justification prétexte au contrôle de la production artistique. Mais cela influe également sur les sujets et l'esthétique des productions. Nora Taylor⁸⁸ explique que l'origine de ce précepte est dans la volonté d'affirmer l'identité vietnamienne à travers la construction de l'histoire de l'art du pays. Pendant longtemps, on a refusé aux arts du Viêt Nam un caractère propre. Ils étaient considérés comme des copies de l'art chinois ou khmer. Après les années 1950, les historiens de l'art vietnamien recherchent le « vietnamien » dans l'art. Ils donnent un récit de l'art moderne comme une forme d'appropriation des techniques européennes (comme la peinture à l'huile) pour en faire des techniques typiquement vietnamiennes. Ainsi, l'art moderne serait une forme de résistance à la colonisation. Avec le *đổi mới*, les artistes font rupture avec l'art révolutionnaire et

84 Le photographe Võ Anh Ninh (1907 – 2009) est loué comme le plus grand photographe du Viêt Nam. Il est à la fois l'auteur d'une série documentaire sur la famine de 1945 mais aussi de nombreuses photos « artistiques » qui ont donné le la aux photographes de la VAPA. On y retrouve les éléments caractéristiques : jeunes filles en *áo dài*, des chapeaux coniques, des barques de pêcheurs, des montages sous la brume...

85 Nhân Dân se définit comme « *L'organe central du parti communiste du Viêt Nam. La voix du parti, de l'état et de la population du Viêt Nam* ».

86 « *Il est indéniable que les superbes photos scéniques, qui sont en surnombre sur beaucoup de plateformes de photographies au Vietnam, ont effectivement contribué à la publicité du tourisme au Vietnam. [...] On peut voir que plus de 90% des photographies vietnamiennes qui ont gagné des prix internationaux jusqu'à présent ont en commun de promouvoir le tourisme* » in *Vietnamese photography misses out on a deeper view on life*, Nhân Dân, 20 octobre 2017 [En ligne], disponible sur : <https://en.nhandan.com.vn/culture/item/5582302-vietnamese-photography-misses-out-on-a-deeper-view-on-life.html> (consulté le 27 juillet 2019)

87 Par exemple, les EU ne sont plus perçus comme un ennemi mais comme un partenaire commercial. Les relations diplomatiques et les nécessités économiques ont influé sur la façon de présenter l'Histoire.

88 TAYLOR Nora Annesley, « Whose art we studying? Writing Vietnamse Art History from Colonialism to Present » dans *Studies in Southeast Asian Art*, Southeast Asian Program Publications., Ithaca, Cornell University, 2000, p. 156-157.

cherchent à être plus apolitiques. L'esprit nationaliste reste présent : les artistes développent des sujets inspirés de l'art moderne colonial dont les éléments deviennent des topos (femmes en *áo dài*, pêcheurs, buffles, rizières...). De plus, l'art moderne commence à se vendre et devient la forme d'art vietnamien la plus rentable. Cela inspire un certain nombre de peintres qui copient ces productions. Ce processus est décrit par les spécialistes de l'art vietnamien pour la peinture, la sculpture ou les formes traditionnelles, mais nous pensons qu'il peut s'appliquer également à la photographie. En effet, la photographie de salon a pris appui sur la photographie coloniale puis révolutionnaire pour faire voir « le » Viêt Nam. La production artistique vietnamienne s'est donc inspiré des créations de la période coloniale pour créer un sentiment et une identité vietnamiens.

Un certain nombre d'artistes vietnamiens, dont ceux de notre corpus, « trouvent leur inspiration, et même leur motivation, dans le dépassement des discours sur le sentiment national et la tradition culturelle qui enferment l'imaginaire du Vietnam dans les stéréotypes projetés par le voyeurisme des touristes, les traumatismes des anciens combattants ou la nostalgie des anciens colons »⁸⁹. Ngo Dinh Truc joue avec les représentations stéréotypées dans *Idle Talks*. Il utilise des images iconiques ou typiques de Saïgon. Mais son intervention les replace dans une temporalité qui est totalement absente de la photographie VAPA. Il présente la photographie comme une sorte de capsule temporelle : « *This photo is like an eccentric who keeps saving everything perfectly irrespective of the passage of time or the flow of water* »⁹⁰. Il met en avant la vanité de cette pratique face au passage immuable du temps. Saïgon a changé et change encore en dépit de ce que tente de montrer la photographie de salon.

La notion de « beau » (« đẹp »)

Au delà, de ce « caractère vietnamien » que doit renvoyer l'image, une grande importance est accordée au « beau » (« đẹp »). Nina Hien consacre un article à cette question dans *Trans Asia Photographic Review*⁹¹. Elle insiste sur la suprématie de la beauté dans la création visuelle : « *In Vietnam, the main reason to take a photograph is to show (and show off) the beauty of a person, a place, or a thing* »⁹². Nina Hien cite plusieurs exemples de photographies prises par des

89 BUTT Zoé, « Chorégraphies suspendues » in PREVOST Jean-Marc et BUTT Zoé, *Chorégraphies Suspendues / Residual : disrupted choreographies*, [Cat. expo du 21 février au 27 avril 2014, Nîmes, Carré d'Art], Nîmes, Carré d'Art - Musée d'art contemporain / Archibooks, 2014, p13

90 *Idle Talk #1*, figure 176

91 HIEN Nina, « The Good, the Bad, and the Not Beautiful: In the Street and on the Ground in Vietnam », *Trans Asia Photographic Review*, Printemps 2013, vol. 3, n° 2. Disponible en ligne : <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0003.202> (consulté le 27 juillet 2019)

92 « *Au Vietnam la principale raison pour prendre une photographie est de montrer (et démontrer) la beauté d'une personne, d'un lieu ou d'une chose* », *ibid.*

enfants sans abris repoussées par leurs professeurs⁹³ : le portrait d'une jeune fille cadré trop serré, ce qui ne lui permettait pas d'avoir de futur ; un jeune garçon dont une barre de fer en arrière plan divisait la tête ; une vieille femme endormie dans un lit qui montrait la pauvreté de façon « *pessimiste* » ; ou encore, une femme priant devant un autel avec une bougie projetant une ombre fantomatique, ce qui pourrait inquiéter les gens superstitieux.

« *All of these images fall into the category of being *cám kỳ* (taboo). They are restricted or forbidden because of folk beliefs or state ideologies, which often operate together. They are all considered ugly, although no one may say so directly* »⁹⁴.

Le mot *xấu* est très chargé symboliquement : il signifie à la fois laid, mauvais, honteux ou de moindre qualité. Pour dénigrer quelque chose on préfère donc nier sa beauté (« *không đẹp* » ou « pas beau »). Elle explique, qu'en fait, ce *xấu* désigne quasiment tous les éléments du documentaire (« *the sublime, the ironic, the realistic, indeed all the materials of documentary photography* »⁹⁵). Cependant, Nina Hien⁹⁶ s'est aperçue de l'existence, dans l'histoire de la photographie vietnamienne, de quelques séries de photographies dites *xấu* qui ont eu une certaine reconnaissance (la famine de 1945 par Võ An Ninh, les photos de guerre de Lâm Tân Tàì, les mannequins de Bui Xuan Huy), ce qu'elle explique par des raisons politiques.

Nguyễn Phương Linh a joué de ce tabou pour son installation *Sanctified Clouds* réalisée entre 2012 et 2015 (*fig 192*). Celle-ci est composée de 200 photographies imprimées en cyanotype sur des plaques de porcelaines vietnamiennes. On voit, sur chaque plaque, de petits nuages bleus. De plus près, on comprend que ces nuages ne sont pas tout à fait naturels : ce sont des explosions. L'artiste a récolté des centaines de photographies sur le net puis a isolé les bombardements de leur contexte militaire. La guerre du Viêt Nam, celles du Moyen Orient et toutes les autres guerres sont ici réduites à cet élément symbolique. Nguyễn Phương Linh obéit en quelque sorte à ce dicton de la photographie vietnamienne : « *đẹp khoe, xấu che* » ou « *montre le beau, cache le laid* »⁹⁷. Elle démontre la répétition de la guerre dans l'Histoire en utilisant un symbole de son pouvoir de destruction qui ne heurte pas la vue. L'œuvre est ainsi tolérée parce que son esthétique n'est pas choquante et son discours suffisamment général.

93 Ibid.

94 « *Toutes ces images tombent dans la catégorie des *cám kỳ* (tabou). Elles sont limitées ou interdites à cause de croyances populaires et d'idéologies d'état, qui marchent souvent ensemble. Elles sont toutes considérées comme laides, bien que personne ne le dise directement* » in Ibid.

95 « *le sublime, l'ironique, le réaliste, en fait tout ce qui fait la photographie documentaire* », in Ibid.

96 Ibid.

97 Ibid.

Pour résumer, la culture photographique vietnamienne est constituée de photographes « de salon » qui veulent représenter un Viêt Nam intemporel et fantasmé selon les préceptes politiques du Parti. Pour Sue Hadju, photographe et curatrice, aujourd'hui, le défi principal de la photographie au Viêt Nam⁹⁸, est de se défaire des clichés perpétués par la photographie « artistique » que Nguyen Na Son (1972) qualifie de « *bad photos taken on luxury camera* ». La dimension économique est très importante pour expliquer les difficultés des photographes indépendants qui cherchent à emprunter d'autres voies. Pour pénétrer la « circulation économique des images » (« *economic circulation of images* »)⁹⁹, il faut répondre aux attentes du marché qui n'est malheureusement pas encore intéressé par la photographie artistique contemporaine. Ainsi, le contexte culturel et artistique vietnamien ne facilite pas l'émergence de formes originales et expérimentales. Des artistes se démarquent tout de même par leur créativité et leur besoin d'évoquer des sujets sensibles. Un certains nombres d'artistes vietnamiens s'intéressent en particulier à l'Histoire du Viêt Nam et à la façon dont elle se mêle avec leurs histoires personnelles. C'est une démarche qui rejoint celle d'artistes *viêt kiêu*, pour qui l'identité, les origines et la mémoire sont un sujet central. Leur éducation et leur formation semble à priori leur permettre de créer autour du passé plus librement. Mais les vietnamiens locaux trouvent une certaine liberté par différents stratagèmes. Finalement, quelque soit leurs origines nos artistes semblent se heurter aux mêmes problématiques de manipulation et d'invisibilisation de l'Histoire.

98 HADJU Sue, « A History, Rising and Falling : Photography in Vietnam and Cambodia » in SINGAPORE ART MUSEUM (ed.), *Transport Asian : visions of contemporary photography from Southeast Asia*, [Cat.expo]. du 30 mai au 11 août 2009, Singapour, Singapore Art Museum, Singapour, Singapore Art Museum, 2009, p37

99 D'après l'expression de Teju Cole in *A Too Perfect Picture*, The New York Times Magazine, 30 mars 2016 [en ligne], disponible sur : https://www.nytimes.com/2016/04/03/magazine/a-too-perfect-picture.html?_r=0 (consulté le 27 juillet 2019)

II – Analyse de différentes utilisations de la photographie pour représenter l’Histoire

Les artistes et photographes de notre corpus ont des pratiques artistiques assez différentes les uns des autres. Leurs réflexions sur la mémoire, l’identité visuelle de la guerre et les conséquences du passé aujourd’hui s’expriment dans des créations spécifiques où le médium photographique est utilisé sous différentes formes. Nos artistes s’interrogent en particulier sur sa nature de témoin direct du passé. La photographie en tant que représentante d’un moment précis qui « *a été* » incarne un morceau de l’Histoire.

L’appropriation d’images est ainsi centrale dans beaucoup d’œuvres du corpus. Les artistes questionnent les images iconiques mais aussi des objets photographiques ayant traversé le temps, comme la photographie vernaculaire. Nous étudierons dans un premier temps l’utilisation des photographies de famille dans des œuvres de Đinh Q. Lê, Bảo Vương et Quynh Lam. Par la suite nous analyserons la façon dont sont réutilisées les photographies de presse mais aussi l’iconographie cinématographique. Nous essaierons de comprendre ce que disent ces images de la mémoire de l’Histoire du Viêt Nam au travers d’œuvres de Đinh Q. Lê, Binh Danh et Nguyễn Phương Linh. Enfin, des œuvres de Phan Quang, Nguyễn Phương Linh, Quang Lam et An-My Lê explorent la question des traces concrètes du passé dans l’environnement contemporain au Viêt Nam mais aussi aux États-Unis. Leurs démarches à la limite du documentaire reflètent les manifestations de la mémoire aujourd’hui.

A - Les photographies de famille : témoins intimes du passé

Les photographies de famille sont le type de photographie le plus courant dans le monde. Au Viêt Nam comme ailleurs, il est courant de se faire prendre en photo régulièrement pour témoigner de l’avancée en âge, célébrer un événement etc. Au XXème siècle, la pratique par les amateurs était peut être moins répandue que dans le monde occidental puisque la possession d’appareils photo par des particuliers était rendue difficile par les guerres. Le pays comptait des centaines de studios un peu partout sur son territoire. Le Musée de la Photographie à Lai Xa rend hommage à la communauté des photographes qui ont suivi les traces de Khánh Ký. Ils ont

fondé, à Saïgon, des dizaines de studios qui ont prospéré jusque dans les années 1990. Ils proposaient principalement des portraits réalisés en studio avec un éclairage soigné et parfois des décors (fig 235). Certaines photos étaient peintes à la main (fig 236). L'accumulation de ces images personnelles représente le récit visuel d'une vie et de l'enchaînement des générations. Les moments capturés, les poses et les cadrages sont stéréotypés mais racontent la famille et son époque. Que les photos soient rangées dans des albums ou en vrac dans des boîtes, leur consultation peut devenir une véritable cérémonie tant elles racontent le passé, ses légendes et ses secrets. Au Viêt Nam, la photographie des membres de la famille revêt une symbolique plus particulière encore quand il s'agit de la mémoire des morts. L'autel des ancêtres, toujours présent dans les maisons vietnamiennes mais aussi dans les hôtels ou les restaurants, est orné des portraits des membres de la famille décédés. Des superstitions entourent cette pratique. La journaliste Doan Bui raconte, par exemple, avoir un jour placé une photo de sa belle-mère décédée au milieu de photographies de ses filles sur le piano du salon. A la vue de cette installation, sa mère « s'étrangla : "On ne mélange jamais les photos des morts avec celles des vivants !" »¹⁰⁰. L'image des morts incarne leur présence et est véritablement investie d'un pouvoir. Bào Vương transcrit ces croyances dans une œuvre rendant hommage à sa part de culture vietnamienne¹⁰¹. *Autel* (fig 211) est composé d'un bol de riz où sont plantés des bâtonnets de plexiglas évoquant l'encens. La forme d'un visage apparaît au milieu de l'œuvre. Cette apparition représente pour l'artiste l'expérience de la prière devant l'autel des ancêtres. En pensant à la personne décédée son image se dessine dans notre esprit.

La plupart des récits de départs du Viêt Nam font état de leur dangerosité, de la discrétion et parfois de la précipitation dont ont dû faire preuve les migrants. Fuir le régime communiste après 1975 se faisait le plus souvent par la mer à bord de bateaux surchargés. Il était impossible d'emporter beaucoup de choses avec soi. Et, si l'on y arrivait, il fallait ne pas les perdre dans la mer ou se les faire voler. La plupart des réfugiés arrivaient en Europe ou aux États-Unis avec seulement les vêtements qu'ils portaient et un peu d'argent. Il n'y avait pas la place ou la possibilité d'emporter des souvenirs matériels. Les photographies de famille ont ainsi été abandonnées, détruites ou perdues. Thy Phu raconte ainsi le sort des photographies dans la migration :

100 BUI Doan, *Le silence de mon père*, L'iconoclaste, Paris, 2016, p134.

101 PATOUX Charlotte, *The poetry of Little Things. Reconnecting-Recollecting Cultural Memory*, Mémoire. Sous la direction de Elena Paskaleva, Université de Leyde, s.l., 2017, p 27.

« *As they awaited their chance to flee, refugees hid, altered, abandoned, buried, or even burned photos that contained incriminating evidence of collaboration with Americans and loyalty to the defeated Republic of Vietnam. Many of those who fled abandoned compromising pictures in the name of survival. For others, photos that remained intact were left behind to make room for jewelry with which to barter and enough food to keep them going* »¹⁰².

Les Cambodgiens voisins font face aux mêmes épreuves avec l'arrivée des Khmers Rouges. Le photographe cambodgien Kim Hak décrit une situation qui est assez comparable à celle du Viêt Nam dans la présentation de son projet *Alive*. « *Even keeping their photographs to remember their previous lives was a huge risk* »¹⁰³. Il raconte comment les photographies compromettantes étaient enterrées dans du plastique pour tenter de les conserver au péril de la vie de leur propriétaire. La simple photographie vernaculaire, au style si stéréotypé, devient très politique avec l'arrivée du communisme. Elle peut témoigner d'un mode de vie bourgeois ou d'une collaboration avec le Sud ou les Américains. Elle peut devenir une dangereuse preuve de trahison à la nation. Aujourd'hui, la situation est beaucoup moins tendue sur ce sujet. Il n'est pas possible d'exposer publiquement des photographies de famille anonymes comme en témoigne l'anecdote de Bảo Vương citée plus tôt. Mais des dizaines d'antiquaires vendent ces images dans leurs boutiques de la rue Lê Công Kiêu dans le premier arrondissement d'Ho Chi Minh Ville, à côté du Musée des Beaux-Arts. Entassées dans des boîtes ou dans les vitrines, elles sont achetées à de petits prix par des amateurs d'Histoire, de mode ou des producteurs de film¹⁰⁴. Au sein de ce cercle restreint, on trouve aussi quelques artistes, en particulier, Đinh Q. Lê et Bảo Vương qui ont utilisé, dans plusieurs de leurs œuvres, des photographies vernaculaires abandonnées. D'autres artistes comme Quynh Lam s'inspirent plutôt des photographies de leur propre famille. Les photographies de famille inspirent des artistes préoccupés par la mémoire, leur histoire et les

102 « *Alors qu'ils attendaient leur chance pour fuir, les réfugiés cachaient, altéraient, abandonnaient, enterraient ou même brûlaient les photographies contenant des preuves incriminantes de collaboration avec les Américains et d'une loyauté à la République du Vietnam défaite. Beaucoup de ceux qui ont fui ont abandonné des images compromettantes au nom de la survie. Pour d'autres, les photographies restées intactes étaient laissées derrière pour faire de la place aux bijoux que l'on peut troquer et assez de nourriture pour continuer* » PHU Thy, « *Diasporic Vietnamese Family Photographs, Orphan Images, and the Art of Recollection* », *The Trans-Asia Photography Review*, Automne 2014, vol. 5, n° 1. Disponible en ligne : <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0005.102> (consulté le 19 août 2019)

103 « *Même garder leurs photographies pour se souvenir de leur vie passé était un grand risque* » HAK Kim, *Alive*, site du photographe [en ligne], disponible sur : <http://www.kimhak.com/stories/alives/> (consulté le 19 août 2019).

104 Lors de notre voyage en juin 2019, les portraits se vendaient 20 000 đồng vietnamien soit 0,7 centimes d'euros, les photographies de militaires (les plus demandées d'après un vendeur) 40 000đ soit 1,5€ et les paysages (les plus rares) 100 000đ soit 3,8€.

récits que l'on en fait. En effet, toutes les histoires contenues dans ces poses guidées, ces scènes de promenades ou ces repas en famille sont des moteurs pour l'imagination et la créativité. Elles permettent aux artistes de retrouver une part de leur passé, de leur propre histoire familiale et de développer des réflexions plus globales sur la mémoire, la migration et le discours historique.

Bảo Vương, Déchiré (2016) : retrouver ses racines et créer des souvenirs

Bảo Vương et Đinh Q. Lê sont tous deux *viêt kiêu*. Ils ont quitté le Viêt Nam dans leurs jeunes années et ont grandi, l'un en France et l'autre aux USA. Ils manifestent dans leurs pratiques artistiques respectives une certaine obsession pour le passé. Parmi les différents moyens qu'ils utilisent pour l'explorer, les images vernaculaires ont une place particulière car ce sont les témoins matériels directs du lieu et de l'époque qu'ils ont dû quitter. En effet, pour la diaspora vietnamienne, la photographie de famille est l'un des seuls liens restant avec la terre et la famille qu'ils ont laissées. Ces photographies sont essentielles et d'une grande valeur émotionnelle car elles représentent un moment, ou plutôt une époque disparue qui n'existe plus que par ce biais. C'est pourquoi ces documents sont cruciaux pour les *viêt kiêu* et les artistes de cette communauté. Ils sont un moyen pour essayer de se souvenir de ce qu'ils ont quitté et du pourquoi ils l'ont quitté. La série *Déchiré* de Bảo Vương est une démonstration artistique de l'importance que revêtent les photographies dans le processus de la mémoire.

A l'origine de ce travail, il y a quelques photographies personnelles abîmées. Inspiré par cette altération, il déchire par la suite volontairement certaines images de sa famille éloignée ou d'inconnus – car il est plus facile d'altérer l'image d'inconnus que celle de proches. À partir des déchirures, il invente une nouvelle image. Les photographies ne sont pas seulement une inspiration visuelle. Bảo Vương est particulièrement touché par la force symbolique de la déchirure. L'acte même de déchirer une photographie cache des histoires dramatiques (des décès, des ruptures, des disputes...) ou des raisons politiques. Cela laisse la place à l'imagination. Il en fait des « images fantômes »¹⁰⁵ qui racontent des souvenirs fantasmés. Plus précisément, elle sont pour lui une évocation de l'enfance qu'il n'a pas eue au Viêt Nam¹⁰⁶. L'utilisation du dessin et de l'aquarelle rapproche ces œuvres d'un point de vue d'enfant. De plus, on pourrait voir dans les personnages des substituts aux membres de la famille de Vương et, dans la figure récurrente du petit garçon, son alter-ego. Les images illustrent, par des éléments culturels, des paysages ou des métaphores, l'imaginaire qu'il s'est fait du pays.

105 Entretien avec l'artiste, le 23 juin 2019

106 Ibid.

Femme (fig 217) est, par exemple, le portrait noir et blanc d'une femme de face, cadrée aux épaules. Sa chevelure a été peinte à l'aquarelle par l'artiste. Elle porte une grande coiffe vietnamienne fleurie et ornée de bijoux. Par ces éléments, il ancre ce portrait dans une tradition et une culture qui signent l'appartenance de ses souvenirs.

C'est encore plus marqué avec *Le Garçon et son Palais* (fig 218). L'œuvre est créée à partir de l'assemblage d'une photographie vernaculaire et d'un vrai dessin d'enfant. En effet, l'artiste récupère ce dessin lors d'un atelier qu'il anime à Paris autour des pagodes¹⁰⁷. Il en fait le décor de la visite d'un petit garçon photographié devant les piliers de ce qui ressemble à un temple. Ici la pagode a une toiture rouge aux bords recourbés et se trouve à côté d'un arbre. Dans le ciel volent des oiseaux et un dragon. L'œuvre est la représentation visuelle des rêveries d'enfance que l'artiste pouvait avoir concernant son pays d'origine. Il s'approprie des représentations culturelles stéréotypées du Viêt Nam, comme l'a fait l'enfant qui a réalisé ce dessin, et crée un monde pour son alter-ego photographique.

Sur le Bord et Baignade (fig 213 et fig 214) nous paraissent évoquer un lien à la terre plus profond en représentant les « racines » (littéralement et métaphoriquement). Toutes deux sont composées à partir d'une photographie d'un jeune enfant à la plage dont on ne perçoit pas bien les traits. Il est à contre jour et un peu trop loin du photographe. Dans *Baignade*, c'est l'ombre du garçon qui se déploie en une longue racine à l'allure presque organique. Le garçon de *Sur le Bord* voit son corps se décomposer en dizaines de vaisseaux sanguins noirs qui s'ancrent dans le sol comme de petites racines. Ces représentations renvoient à des questionnements d'identité et d'appartenance. *Bảo Vương* signifie symboliquement les liens de son jeune personnage à un territoire identifié par les autres images comme étant le Viêt Nam. Les photographies elles-mêmes ne disent pas grand-chose de l'endroit et du temps où elles ont été prises. Elles sont comme les lointains souvenirs de moments heureux à la plage où les visages et les temporalités se distinguent mal.

Le reste de la série *Déchiré* semble évoquer la disparition des souvenirs. *Des cendres* (fig 215) est composé de l'image noir et blanc de deux jeunes enfants sur un tronc d'arbre. Une nuée de cendres noires poursuit la ligne du tronc au niveau de la déchirure en bas de l'image. Le tronc se dissipe peu à peu comme le fait la mémoire. Une mémoire qui, avec le temps et l'imagination, devient floue comme l'aquarelle de *Limpide* (fig 220). La partie de photographie qui a été conservée montre les jambes d'une personne assise sur le bord d'un large pot en céramique. La

107 Ibid.

scène est complétée en couleur par Bào Vương. On distingue, entre les coulures brumeuses de l'aquarelle, le visage d'une femme, de la végétation et le ciel. Ils sont aussi vagues que pourrait l'être un souvenir.

On peut voir la série *Déchiré* de Bào Vương comme une réflexion sur les caractéristiques de la mémoire. La photographie est perçue comme son incarnation matérielle. Elle conserve des moments qui constituent pour beaucoup d'entre nous la base de notre mémoire. Il signifie la façon dont elle raconte notre vie avec *Une Histoire* (fig 219). Aucune altération n'a été apporté à ses quatre photographies. Elles ont simplement été juxtaposées pour raconter le cours d'une vie. On imagine les différentes étapes de la vie de cette femme et son passage vers un autre monde avec cet espace laissé vide au bout du cadre.

La dimension narrative et allégorique de la photographie est pleinement développée ici. Bào Vương nous montre comment elle crée les souvenirs, même ceux que l'on n'a pas vécus. Comme le dit la romancière Anne-Marie Garat : « *la photographie remplace le souvenir vrai parce que nous nous en sommes remis à elle, aveuglément, dès l'instant de la prise* »¹⁰⁸. Bào Vương se repose sur cette qualité de la photographie. Il recrée ses « souvenirs » du Viêt Nam à partir d'images anonymes. Il vit, à travers des personnages inconnus, une enfance au Viêt Nam. Finalement, comme Đinh Q. Lê, il s'appuie sur le pouvoir allégorique de la photographie pour évoquer le passé. Il dépasse ce que montrent les photographies, il peint et dessine tout ce qu'elles symbolisent : les racines, la famille, la culture mais aussi la disparition inévitable des souvenirs. Bào Vương témoigne, avec *Déchiré*, de la préciosité des documents visuels que sont les photographies pour évoquer l'histoire manquée de la diaspora vietnamienne loin de son pays natal.

Dinh Q Lê, Mot Coi Di Ve (1998) et Erasure (2011) : constituer un album de famille de la diaspora

Certaines familles, comme celle de Bào Vương, ont eu la chance de conserver quelques images : elles ont été retrouvées des années plus tard ou ont été envoyées par la famille restée au Viêt Nam. Đinh Q. Lê et sa famille font malheureusement partie des personnes qui ont perdu toutes leurs photographies en fuyant le Viêt Nam en 1978. En 1992, grâce à une bourse, il revient pour la première fois dans le pays sous prétexte de chercher des photos nord-vietnamiennes de la guerre¹⁰⁹. En parallèle, il en profite pour essayer de retrouver des traces de l'histoire de sa famille

108 GARAT Anne-Marie, *Photos de famille : un roman de l'album*, Seuil Édition, Tour, 1994.

109 ROTH Moira, « Of Vietnam and America : the Life, Art and Memories of Dinh Q Lê » in NATSUMI Araki, HITOMI Sasaki et SHINICHI Uchida, *Dinh Q. Lê : Memory of Tomorrow*, Mori Art Museum., Tokyo, Japon,

et fait des allers-retours aux États-Unis entre 1993 - 1996. Il s'installe définitivement au Viêt Nam en 1997. Durant cette période, il fréquente les boutiques de brocanteurs à Ho Chi Minh Ville et cherche inlassablement les photographies des siens, sans succès. Il finit par acheter, par kilos, des photographies anonymes. Elles seront la genèse de plusieurs projets.

La première œuvre qu'il crée, à partir de ces photographies, s'intitule *Mot Coi Di Ve* (fig 132). Le titre provient d'une chanson populaire vietnamienne de Trinh Cong Son que l'artiste traduit en anglais par « *Spending One's Life Trying to Find One's Way Home* ». En français, l'expression vietnamienne se traduit mal. Catherine Choron-Baix choisit de la transcrire par « *Une vie de pérégrinations* »¹¹⁰. L'œuvre est composée d'environ 1 500 photographies vernaculaires reliées les unes aux autres par des fils. Elles forment un grand rideau de 3x6 mètres. Lors des expositions, il est suspendu au milieu de la salle, ce qui permet d'en faire le tour. Les photographies forment un quadrillage irrégulier. Elles ne sont pas forcément côte à côte, ni dans le même sens. Certaines avaient été annotées par leur propriétaire d'origine : on peut y lire des dates, des lieux ou des noms de personnes. Đinh Q. Lê y a inscrit d'autres extraits de textes. Il recopie des passages du *Conte de Kiêu*, un poème très important dans la littérature vietnamienne¹¹¹. Kiêu est une jeune femme qui doit partir de chez elle et se voit obligée de se prostituer afin d'y revenir. De nombreux membres de la diaspora s'identifient à elle et, pour beaucoup, elle représente le Viêt Nam lui-même : un pays dont les riches ressources sont gâchées ou détruites¹¹². Il copie aussi des passages de lettres de soldats et des témoignages de vietnamiens émigrés au États-Unis recueillis par l'anthropologue James Freeman. Les images associées aux textes racontent l'histoire des anonymes qui ont traversé la guerre. Il met en avant des récits et des points de vue rarement entendus, que ce soit aux États-Unis ou au Viêt Nam¹¹³. Les États-Unis ne laissent place qu'aux récits des vétérans américains, tandis que le Viêt Nam voudrait voir disparaître l'histoire des *boat people* qui étaient majoritairement des Vietnamiens du Sud. Les deux ont tendance à ne raconter la période de la guerre que par ses combats. La compilation de tous ces visages souriants, ces poses décontractées et ces repas joyeux rappellent à tous l'existence de la vie quotidienne et des moments heureux au cours des trente années de

Heibonsha Ltd, 2015, p138.

110 CHORON-BAIX Catherine, « Le vrai voyage. L'art de Đinh Q. Lê entre exil et retour », *Revue européenne des migrations internationales*, 1 octobre 2009, vol. 25, vol. 25-n°2, p. 51

111 Le *Truyện Kiều* (Le conte de Kiêu) a été écrit par Nguyễn Du (1765–1820). Il aurait été inspiré par un roman chinois Ming du XVIIème siècle que l'auteur aurait découvert vers 1813.

112 CHORON-BAIX Catherine, op cit., p53. Et ROTH Moira, « Obdurate History: Đinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography, and Memory », *Art Journal*, été 2011, vol. 60, n° 2, p43

113 ZHUANG Wubin, « Vietnam » dans *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapore, NUS Press, 2016, p291

guerres¹¹⁴. L'œuvre permet de se souvenir, qu'au sein des conflits, les civils ont continué tant bien que mal à vivre.

De plus, *Mot Coi Di Ve* est, par sa genèse, une œuvre à la dimension autobiographique. Deux versions de l'œuvre ont existé. La première, créée en 1998, a été présentée en 2000 aux États-Unis puis a été perdue. En 2003, Đinh Q. Lê élabore à nouveau le rideau avec l'aide de Moira Roth sur le même modèle mais à partir d'autres photographies¹¹⁵. *Mot Coi Di Ve* est donc une œuvre contemporaine de son retour définitif au Viêt Nam. Đinh Q. Lê est alors à une période importante de sa vie, le moment où il revient vivre dans le pays dans lequel il a toujours su qu'il reviendrait¹¹⁶. Moira Roth met en avant la symbolique de la création et de la présentation de cette œuvre : il l'a faite dans « *sa nouvelle maison* » et l'expose dans « *son ancienne maison* »¹¹⁷. Malgré la disparition des photographies de sa famille, il a le sentiment d'avoir retrouvé ses « racines ».

*« Shifting through these old photographs, I was hoping that one day I would find some of ours. Along the way, I realized these photographs in a way are my family's photographs. These people probably were also forced to abandon memories of their lives as well, either because they did not survive the war, or they had escaped from Vietnam »*¹¹⁸.

Il s'approprié les photographies abandonnées pour construire sa propre histoire de « famille » des migrants du Viêt Nam. Tous ces destins similaires au sien le confortent dans la recherche et la compréhension de son histoire.

Mot Coi Di Ve annonce bien par son titre (« *Spending One's Life Trying to Find One's Way Home* » ou « *Une vie de pérégrinations* ») la suite de sa pratique artistique. Lê continue à amasser et à s'approprié les photographies d'anonymes. D'abord pour tenter de renouer avec son passé et son pays, mais également pour donner vie à la collection de photographies anonymes qu'il a constituée. Il sait qu'elles sont une documentation précieuse de la vie au sud du

114 Ibid.

115 ROTH Moira, « Of Vietnam and America : the Life, Art and Memories of Dinh Q Lê » in NATSUMI Araki, HITOMI Sasaki et SHINICHI Uchida, *Dinh Q. Lê : Memory of Tomorrow*, Mori Art Museum., Tokyo, Japon, Heibonsha Ltd, 2015, p136.

116 Entretien avec l'artiste, le 2 juillet 2019

117 « *His new home* » et « *His old home* » dans ROTH Moira, « Of Vietnam and America : the Life, Art and Memories of Dinh Q Lê » in op. cit, p138.

118 « *En fouillant toutes ses vieilles photographies, j'espérais qu'un jour j'en trouverais des nôtres. A un moment, j'ai réalisé que ces photographies étaient, en quelque sorte, mes photos de famille. Ces gens ont probablement également été forcés d'abandonner les souvenirs de leurs vies, soit parce qu'ils n'ont pas survécu à la guerre soit parce qu'ils se sont échappés du Vietnam* ». ROTH Moira, « *Obdurate History: Dinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography, and Memory* », *Art Journal*, été 2011, vol. 60, n° 2, p 42.

Viêt Nam avant 1975 que le régime communiste n'a pas réussi à détruire. Aussi, pour valoriser ces images, il en fait des œuvres¹¹⁹. Il les fait vivre en les présentant publiquement au sein de créations portant un discours et un message sur la mémoire et la migration.

Deux autres installations poursuivent cette démarche : *Erasure* en 2011 (fig 134), puis *Crossing the Farther Shore* en 2014 (fig 133). Cette dernière est la plus semblable à *Mot Coi Di Ve*, à la fois dans la forme et le discours. L'installation a été réalisée in situ à la demande de la Rice Gallery à Houston en 2014. Il s'agit de plusieurs « rideaux » de photographies assemblées sur le même principe que l'œuvre de 1998 et annotées des mêmes textes. Ils forment six structures rectangulaires semblables aux moustiquaires sous lesquelles Lê et sa famille dormaient lorsqu'ils étaient dans un camp de réfugiés en Thaïlande. Et sous lesquelles il se remémorait chaque soir les souvenirs qu'il gardait du Viêt Nam¹²⁰. Cela lui fait dire qu'il s'agit d'une représentation de la « *mémoire dormante et rêveuse du Vietnam* »¹²¹.

Erasure est une installation plus ambitieuse. Commandée en 2011 par la Sherman Contemporary Art Foundation, elle a été ensuite exposée à Hong Kong, Nîmes, Tokyo, Hiroshima et à Kolding (Danemark). Elle s'étend sur une pièce et est composée de plusieurs éléments disposés sensiblement de la même façon d'un espace à l'autre. Le visiteur est invité à circuler sur une passerelle de bois au milieu d'une mer de photographies. Des milliers de photographies sont disposées sur le sol, face contre terre. Elles forment une étendue de petits rectangles de papier jaunis sur lesquels s'est échoué un bateau. Éventré, ce dernier gît en deux morceaux au milieu de rochers dispersés sur la « mer ». Au fond de la salle, sur un écran, est projeté une vidéo d'un voilier qui fait allusion à l'*Endeavour*, le bateau de la première expédition du capitaine Cook (1768 – 1771). Il brûle sur une plage. Cette mise en scène raconte l'histoire des millions de migrants qui ont périlleusement quitté leur pays au cours de l'Histoire. Chacun de ces individus et leur histoire sont personnifiés par les photographies. *Erasure* est d'abord inspirée de l'expérience personnelle de l'artiste qui a fui sur un bateau vers la Thaïlande en 1978. Elle évoque ensuite tous les *boat people* mais aussi les migrants actuels. Đinh Q. Lê réagit en effet au contexte de la commande. En 2011, l'Australie connaissait d'importants débats sur l'immigration. La référence au Capitaine Cook dans la vidéo vient directement interpeller les

119 « *I have boxes and boxes of vernacular photography [...] But : now what ? [...] So to give this photographs more value is to make artwork out of them. So now they are artworks [...] So they have more values. And hopefully institution or private collector, whoever hold them, will take care of them* ». Entretien entre Đinh Q. Lê et Christine Barthe, novembre 2018 (non publié)

120 Entretien entre Đinh Q. Lê et Christine Barthe, novembre 2018 (non publié)

121 *Crossing the Farther Shore*, site de la Rice Gallery, 2014 [en ligne], disponible sur : <http://www.ricegallery.org/dinh-q-le> (consulté le 19 août 2019).

Australiens en leur rappelant leur propre histoire de migration. Le voilier subit alors le même sort que celui réservé aux embarcations clandestines retrouvées sur les côtes australiennes. Đinh Q. Lê crée cette installation pour se souvenir mais aussi pour mettre en garde. En permettant aux spectateurs de se remémorer les précédents phénomènes migratoires, il met l'accent sur leur malheureuse actualité. Mais là n'est pas sa principale motivation. Il s'explique dans une interview :

« I have always planned to explore my immigration history... When I set out to make erasure... what I wanted to achieve most... was to remind people that we are talking about individuals who in their most desperate state are willing to risk everything, including their lives, just for the chance to have a decent life »¹²².

Đinh Q. Lê regrette en effet le traitement des crises migratoires comme un enchaînement de chiffres vidé de toute « substance humaine »¹²³. Les images anonymes qu'il utilise portent chacune en elles une part d'intime, une part d'histoire. L'artiste fait des photographies une métaphore de chacun des individus qui ont fui leur pays. La présentation des photos de dos évoque à la fois la disparition des migrants en mer mais aussi la disparition de leur humanité dans les débats publics sur l'immigration. Cette œuvre est finalement une représentation de l'effacement exercé par ceux qui ont du pouvoir sur ceux qui n'en ont plus¹²⁴. *Erase* est une sorte d'autel aux anonymes dont on ne parle pas assez dans les médias et les discours publics. Đinh Q. Lê cherche à leur rendre un semblant d'identité avec la dernière partie de l'installation. Sur une partie de la passerelle, se trouve un bureau éclairé par une lampe où un archiviste vient régulièrement scanner et inventorier les photographies qui se trouvent sur le sol. Elles alimentent une base de données sur le site erasurearchive.net qui accompagnait l'exposition mais qui n'existe plus. Ainsi, il a constitué des archives de photographies orphelines que les spectateurs pouvaient réclamer s'ils reconnaissaient quelqu'un de leur famille, une connaissance ou même le photographe. L'œuvre prend une dimension participative. Les visiteurs sont invités à rendre encore plus palpables l'histoire et l'identité de ces gens. Phu Thy parle d'une ouverture de la

122 « J'ai toujours voulu explorer ma propre histoire de migration... Quand j'ai commencé à prévoir *Erase*... ce que voulais le plus faire... c'était rappeler aux gens que nous parlons d'individus qui dans leur plus grand désespoir sont prêts à vouloir tout risquer, y compris leur vie, juste pour la chance d'avoir une vie décente ». Dolla S. Merrilles « An Interview with Đinh Q Lê », 2011 cité par ROTH Moira, « Of Vietnam and America : the Life, Art and Memories of Đinh Q Lê » in op. cit, p139.

123 BUTT, Zoé in *Chorégraphies Suspendues / Residual : disrupted choreographies*, [cat. Expo], exposition au Carré d'Art, Nîmes, du 21 février au 27 avril 2014, Nîmes, Carré d'Art - Musée d'art contemporain / Archibooks, 2014. p17

124 Zhuang, Wubin. « Vietnam ». In *Photography in Southeast Asia: a survey*, 271-313. Singapore: NUS Press, 2016, p292.

notion de famille, au-delà du biologique. « *The installation provides a means, however messy and uncertain, of visually charting these new geographies of kinship* »¹²⁵. Cela rejoint le sentiment que Đinh Q. Lê décrit : « *They became kind of surrogate family photographs. They became kind of an adopted family album* »¹²⁶. Ainsi, *Erasure* est un large album de photographies de famille de la diaspora vietnamienne avant 1975.

En résumé, Đinh Q. Lê entretient une relation d'abord personnelle avec les photographies vernaculaires. Il a adopté celles qu'il a trouvées pour ensuite leur donner une vie et une visibilité publique dans ses œuvres. Les photographies ne sont pas utilisées telles quelles mais intégrées dans des installations de grandes envergures. Đinh Q. Lê dépasse la documentation qu'elles constituent pour leur faire porter un message. Elles rappellent la mémoire et l'humanité des personnes ayant fui le Viêt Nam et constituent un grand album de famille. Par là, il attire notre attention sur la façon dont est construite politiquement l'Histoire et sa tendance à oublier ses victimes.

Quynh Lam, Mnemonics (2017) : enquête sur une histoire de famille typique

Comme les travaux de Lê et Vương, la série *Mnemonics* de Quynh Lam revêt d'abord une dimension très personnelle. La démarche de l'artiste est néanmoins différente car Quynh Lam est née et a grandi au Viêt Nam, sans connaître d'autre migration que pour ses études supérieures en 2017. Cela semble induire un autre rapport aux photographies vernaculaires et à la mémoire. La jeune artiste commence à s'interroger sur ses propres photos de famille quand elle trouve un coffre dans la chambre de son oncle. A l'intérieur, sont rangées des photographies et des lettres de personnes de sa famille dont elle n'avait jamais entendu parler. Elle découvre que des membres de sa famille étaient reporters et photographes. De plus, elle apprend que sa famille a migré du Nord au Sud du Viêt Nam en 1954. Cette part de l'histoire familiale avait été tue par ses parents et ils n'ont pas souhaité lui en parler après cette découverte. Elle décide donc de partir à la recherche des autres membres de sa famille dans le Nord. Elle mène une véritable enquête pendant dix ans pour retrouver davantage de photographies. *Mnemonics* est l'aboutissement artistique de sa quête où elle retrace en image son histoire mais évoque aussi « *le manque d'identité culturelle et personnelle dans les nations traumatisées* »¹²⁷. Nous nous baserons sur la version et l'ordre de la série publiée dans le numéro *Revive* de la revue *Inlên*

125 « *L'installation fournit un outils, néanmoins brouillon et incertain, de cartographier visuellement ces nouvelles géographies de la parenté* ». PHU Thy, « *Diasporic Vietnamese Family Photographs, Orphan Images, and the Art of Recollection* », *The Trans-Asia Photography Review*, Automne 2014, vol. 5, n° 1, p

126 « *Ils sont devenus comme un substitut de mes photographies de famille. Ils sont devenus une sorte d'album de famille d'adoption* ». Entretien entre Đinh Q. Lê et Christine Barthe, novembre 2018 (non publié)

Photo Dazibao (avril 2017)¹²⁸. La série y est présentée en cinq chapitres qui correspondent chacun à une ville et à une manière d'utiliser ou détourner les photographies de famille. Elle débute au Nord par Hanoï et Haiphong. Ici, ce sont les dos des photographies qui sont reproduits (fig 51 à 56). On peut y lire des inscriptions en vietnamiens, traduites dans les légendes : « *For Huy, to celebrate the bond of friendship between us. Hanoi 5/2/57. Nguyen Trong Ngoc* » (fig 53) ; « *Nguyen Duc Hai stood at the stairs into the attic, the house number 86 Cat Giai street (I'd'endhal) Haiphong, Haiphong 18-2-1951* » (fig 55). Les petits mots accompagnent les photographies pour informer un ami, un cousin ou un frère. Quynh Lam part ensuite à Hué. Là, elle reprend les poses exactes de son oncle par alliance, photographié dans les années 1950 lors d'une visite au Palais Impérial et aux tombeaux impériaux (fig 57 à 62). Elle se met en scène dans les mêmes lieux, avec les mêmes cadrages et la même attitude. On voit les traces du temps : des arbres ont poussé, des aménagements ont été faits et des parties de bâtiments ont disparu. Il lui est impossible de refaire exactement les mêmes photographies, comme il lui est impossible, malgré ses efforts, de revivre les moments passés. Au sud, à Dalat, elle suit les traces de sa famille paternelle. Elle retrouve les lieux où ont été prises les photographies et les met en abîme. Elle replace, par exemple, les photographies de sa tante, sa grande tante et son cousin dans le centre commercial où elles ont été prises (fig 63 et fig 64). Une photographie de son père retrouve son cadre devant les bâtiments de l'université (fig 68). Le périple de Quynh Lam s'achève à Saïgon. Là, deux photographies de groupe ont été réalisées devant l'aéroport international Tân Sơn Nhất (fig 69 et 70). On y voit un large groupe de personnes posant avant un départ (ce que suggère le titre). Quynh Lam a choisi de présenter ces deux images divisées en deux en leur centre.

Le choix de ces différents usages semble être une sorte de représentation de sa quête. Quynh Lam suit, par la photographie, le chemin emprunté par ses aïeux en 1954. Elle débute par la découverte de quelques lettres qui donnent des adresses, des noms, des dates. Puis elle revient sur les lieux, s'en imprègne et retrouve les cadres de vie de sa famille. Enfin, elle conclut sur ce qu'elle a toujours connu, Saïgon. Le périple est géographique mais aussi temporel : elle confronte les traces du passé avec ce qu'il en reste aujourd'hui en mettant physiquement en contact les images avec leur cadre d'origine. Par ailleurs, elle matérialise à Saïgon la séparation de sa famille en divisant une photographie devant l'aéroport, lieu hautement symbolique. Les

127 « *the lack of cultural and personal identity in traumatized nations* » in *Revive*, Inlên Photo Dazibao, avril 2017, n°2, p5

128 *Revive*, Inlên Photo Dazibao, avril 2017, n°2, éditeur Quang Lam, édition limitée de 20 copies .

deux dernières images semblent signifier que, malgré sa meilleure compréhension de l'histoire familiale, la séparation est toujours effective. Elle est ancrée dans leur passé en dépit des tabous. De plus, *Departure* (fig 69 et 70) ouvre le discours en se situant à l'aéroport d'où sont partis un grand nombre de vietnamiens. Sans préciser dans le titre s'il s'agit d'une image personnelle (comme elle le faisait pour les autres images), Quynh Lam permet à tous les vietnamiens ayant connu une séparation de s'identifier à cette histoire. Elle élargit la signification de ces images qui deviennent des allégories de la division du Viêt Nam lui-même. Le silence, autour de la fuite au Sud dans la famille de Quynh Lam, est malheureusement quelque chose de courant dans bien des familles vietnamiennes. Elle présente d'ailleurs la série ainsi : « *This is a personal story about a typical southern vietnamese family with overlapping lives and disorientation because of the turmoil of history* »¹²⁹. En effet, après 1975, toutes les personnes qui avaient pu de près ou de loin manifester une opposition au régime communiste étaient emprisonnées. Les gens taisaient donc leurs origines et ce qui les avaient amenés dans le sud. L'habitude est restée puisque le gouvernement ne reconnaît toujours pas officiellement la division du Viêt Nam avant 1975.

Mnemonics (que l'on traduit par « mnémotechnique ») est ainsi un moyen de se souvenir du passé d'un grand nombre de familles du Sud Viêt Nam dont l'histoire est gommée par les volontés politiques du régime communiste et la culture du silence que l'on observe chez les vietnamiens en général.

Prune Phi, jeune artiste française, consacre aussi une série à la question de l'absence de communication dans la diaspora vietnamienne. Issue de la troisième génération de l'immigration, elle côtoie la culture vietnamienne essentiellement par son grand-père, Vietnamien venu en France en 1953 pour ses études. Un jour, au détour d'une conversation avec sa grand-mère, elle prend conscience qu'elle ne connaît pas une partie de la famille paternelle qui vit aux États-Unis. Elle décide de partir à leur rencontre. Son voyage-enquête de cinq mois dans sa famille Vietnamienne-Américaine est le point de départ du projet *A Long Distance Call* (2016 – 2017) (fig 245 à 254). Elle tire de son séjour des dizaines de collages qui forment ensuite différentes œuvres selon les installations qu'elle en fait¹³⁰. Dans ses installations, Prune Phi nous invite à tisser des histoires en relation avec les associations et les symboliques que l'on trouve dans la mosaïque de collages. Ces derniers sont construits à partir d'images trouvées dans des publicités

129 « *C'est une histoire personnelle à propos d'une famille sud-vietnamienne typique avec des vies qui se chevauchent et de la désorientation dus aux tourments de l'Histoire* ». *Revive*, Inlên Photo Dazibao, avril 2017, n°2, p5

130 SI FEST OFF Festival, Savignano Sul Rubicone, Italie, 2018 ; « Une Attention Particulière », Rencontres de la Photographie d'Arles, France, 2018 ; « De la Vie Pour en Faire Quelque Chose », Galerie l'Atelier du Midi, Arles, France, 2017.

et des magazines ainsi qu'avec les photographies qu'elle prend elle-même. Elle ne réussit d'ailleurs qu'à photographier sa famille lors de repas ou d'événements particuliers, ce qui rapproche ses œuvres d'un véritable album de famille. Les images poétiques et pleines de sens qu'elle compose racontent le métissage culturel et l'absence de communication. En effet, sa famille ne souhaite pas parler de leur passé, ni de la guerre, ni de leur fuite. Mais Prune Phi découvre d'autres manières de transmettre. « *Food is love* »¹³¹ : la nourriture est l'un des premiers biais. L'artiste met également en avant l'importance du regard dans la communication non-verbale. « *Quand il y a des silences, il y a d'autres choses qui passent par le corps et par les regards* »¹³². Point central, absent ou caché, le regard crée une unité dans les travaux, de la même manière que la palette colorée (rouge, noir, gris, doré). Le travail de Prune Phi sur la diaspora vietnamienne vient mettre en évidence que cette diaspora partage avec les Vietnamiens du pays les mêmes difficultés à évoquer leur histoire.

La nécessité d'explorer et de réactiver une mémoire oubliée ou cachée est commune aux œuvres des artistes que nous avons évoqués. La photographie vernaculaire semble être, pour cela, une porte d'entrée vers le passé. En tant que témoin matériel d'une époque, d'un espace et de personnes disparues, elle est un matériel allégorique crucial et inspirateur du geste créatif. Les *việt kiều*, en particulier, apportent une attention particulière à ces reliques du passé. La série de Bảo Vương montre bien la valeur qu'elles ont et la façon dont elles incarnent notre mémoire. On comprend, avec les recherches de Quynh Lam et de Prune Phi, que l'incompréhension autour de l'Histoire est commune à l'ensemble des vietnamiens qu'ils soient locaux ou de la diaspora. Les œuvres de Quynh Lam et Đinh Q. Lê mettent en avant la dimension politique de la mémoire. Elles montrent la manipulation du discours historique qui a fait, de la possession de ces photographies vernaculaires de familles ordinaires du Sud-Viêt Nam ou de réfugiés, un « *acte de résistance* »¹³³. Diaspora et locaux gardent leur passé tabou en réaction au récit dominant du

131 « *Ils voulaient absolument me nourrir, tout le temps, tout le temps, et ils ne voulaient pas parler ils voulaient juste qu'on aille manger. [...] C'est mon cousin qui a le même âge que moi qui m'a fait comprendre comment fonctionne la famille. Il me disait "Ne t'inquiète pas, en fait ils ne te diront jamais qu'ils t'aiment mais s'ils te donnent de la nourriture, s'ils te nourrissent, c'est ça leur preuve d'amour". Donc il m'avait dit "food is love" ».* Entretien avec l'artiste, le 30 juillet 2019 (Annexe II). Voir figure 248.

132 Entretien avec l'artiste, le 30 juillet 2019 (Annexe II). Le regard et les yeux sont une préoccupation importante de l'artiste. En résidence à l'Institut de la Vision à Paris, elle a travaillé sur des personnes aveugles recouvrant la vue grâce à la science. Elle a aussi exploré la maladie des yeux dont est atteinte sa mère et la forme de ses propres yeux. Ses yeux bridés déclenchent souvent des questionnements sur ses origines et incitent les gens à lui attribuer une certaine identité.

133 PHU Thy, « Diasporic Vietnamese Family Photographs, Orphan Images, and the Art of Recollection », *The Trans-Asia Photography Review*, Automne 2014, vol. 5, n° 1.

régime mais aussi en raison d'une véritable culture du silence. Il ne faut ni perdre la face¹³⁴, ni remuer les horreurs du passé. Les artistes rétablissent et commémorent, par leur pratique artistique, la mémoire du peuple vietnamien incarnée par la photographie vernaculaire.

B - La mémoire à l'épreuve de « l'objectivité » des photographies de presse et de « l'universalité » du cinéma

Michel Frizot rappelle l'importance de la photographie documentaire dans la connaissance de l'Histoire : « *Une relation d'équivalence s'instaure peu à peu, selon laquelle l'histoire est ce que montrent les médias* »¹³⁵. On sait l'importance de la couverture médiatique de la Guerre du Viêt Nam. On sait aussi le caractère cinématographique de la guerre et le besoin pour les États-Unis d'explorer leur défaite pour mieux l'accepter. Ainsi, la presse et le cinéma, par leur visibilité respective, constituent pour beaucoup d'entre nous la base de notre connaissance historique. C'est par ce biais que beaucoup d'Occidentaux ont découvert le Viêt Nam. Les premières générations d'immigrés vietnamiens des États-Unis et d'Europe ont vécu la guerre du Viêt Nam. Mais leur mémoire est aussi nourrie par le cinéma et la presse des États-Unis. Bien que leur regard sur ces productions puisse être critique, ces dernières composent une part de leur « *fonds documentaire* » de l'Histoire. Les jeunes générations, que ce soit au Viêt Nam ou au sein de la diaspora, ont, quant à elles, une mémoire indirecte de la guerre. Les aînés leur ont transmis les récits du passé, souvent par bribes. Ils racontent leur admiration ou au contraire leur haine du régime communiste et taisent souvent les difficultés que le conflit a entraîné. La culture populaire américaine a aussi participé à la construction de leur connaissance des événements en proposant une vision entre aversion du communiste, sentiment d'une guerre absurde et celui d'une défaite amère. Chez les *viêt kiêu* comme chez les jeunes vietnamiens (nés après 1986), la mémoire semble être une affaire complexe car elle se heurte à des sources contradictoires.

Les artistes de notre corpus se sont intéressés à la manière dont les témoignages audiovisuels interfèrent avec les souvenirs des événements de la guerre du Viêt Nam. La série de photo-tissages *From Vietnam to Hollywood* de Đinh Q. Lê rend compte de la construction de la

134 Nina Hien explique longuement dans sa thèse l'importance de ne pas « perdre la face » (« loose the face ») et ses implications en photographie. Voir : HIEN Nina, *Reanimating Vietnam: Icons, Photography & Image Making in Ho Chi Minh City*, Thèse de doctorat, Cornell University, Ithaca (N.Y), 2007, chapitre III.

135 FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie : sa part d'histoire » dans *L'homme photographique: une anthologie*, Vanves, Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), 2018, p. 545

mémoire de la guerre, entre vécu et images rapportées. Binh Danh réussit à concilier les récits. Il utilise les photographies de presse en hommage aux victimes du Viêt Nam dans *Immortality*. Enfin, Đinh Q. Lê porte un regard critique sur la portée des photographies iconiques de la guerre avec *Scrolls*. Comme Nguyễn Phương Linh dans *Sanctified Clouds*, il met en question l'objectivité de la photographie et les discours qu'elle supporte.

La construction de la mémoire : Đinh Q. Lê, From Vietnam to Hollywood

Đinh Q. Lê ressent, lors de ses années à l'université, la difficulté de faire émerger aux États-Unis la voix vietnamienne. Il identifie la manière dont se construit la mémoire aux États-Unis comme une des raisons à la difficulté de faire entendre cette voix. Il commence alors à explorer ce sujet artistiquement. En 1989, il met au point sa technique de « tissage photographique » (« photo-weaving ») avec *Portraying a White God*¹³⁶. Il s'inspire des techniques traditionnelles de tissage de nattes apprises auprès de sa tante.

Quelques années plus tard, en 2000, il conçoit les premières pièces de *From Vietnam to Hollywood* (fig 135 à 161). La série est une réaction à sa difficulté pour distinguer ses propres souvenirs de la guerre et du Viêt Nam de ce qu'il a vu et appris par ailleurs. Il raconte souvent cette anecdote où la vue d'hélicoptères venus éteindre un feu en Californie lui a donné l'impression de revivre la guerre¹³⁷. Il n'a jamais vécu une telle scène au Viêt Nam mais l'omniprésence du motif dans les films comme *Apocalypse Now* lui a fait forte impression. Cela lui fait prendre conscience de la disparition de ses souvenirs et d'une certaine « fictionnalisation » de sa mémoire. Il retranscrit ce sentiment dans *From Vietnam to Hollywood* mais aussi dans *Persistence of Memory* qui date de la même époque (2000 - 2001). Les deux séries sont pensées selon les mêmes principes et sont difficiles à différencier. L'ensemble *From Vietnam to Hollywood*, plus large, a été enrichi pendant plusieurs années.

Les œuvres de la série sont composées d'un assemblage d'images tirées de photographies vernaculaires, de la presse ou de films. Đinh Q. Lê prépare la composition numériquement puis imprime les photographies et les découpe en bandes qu'il tisse entre elles à la main. Les bords

136 Voir CHORON-BAIX Catherine, « Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour », *Revue européenne des migrations internationales*, 1 octobre 2009, vol. 25, vol. 25-n°2, p. 55

137 « *Once I visited my mom in California. At that time, there was a very big bush fire near her place. I looked out into the sky and saw helicopters dropping retardants to stop the fire. It was like a scene from the Vietnam War. But that was actually an image that came from Hollywood. I never did see helicopters during the war. It is important for me to recognise that my memories of the war have become so slippery* ». ZHUANG Wubin, « Vietnam » dans *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapore, NUS Press, 2016, p. 291 - 292

sont brûlés pour assurer la cohésion de l'ensemble¹³⁸. Le tissage laisse apparaître les formes et donne un aspect « pixelisé » à l'image finale.

L'une des œuvres, créée en 2004 (*fig 138*), est, par exemple, formée par au moins trois images différentes. Le fond est rouge, difficilement discernable. Par contre, on distingue assez bien le visage en gros plan de Martin Sheen dans *Apocalypse Now* en arrière plan. Sur la partie droite de son visage, on peut voir la silhouette d'un homme en noir et blanc. Il s'agit du général Nguyễn Ngọc Loan qui exécuta un Nord-Vietnamien en pleine rue devant l'objectif d'Eddie Adams (1968) (*fig 222*). Il pointe son arme vers une autre silhouette d'homme en noir et blanc. Celui-ci est torse nu, tourné de trois-quart et il forme un pistolet avec ses doigts. Nous n'avons pas réussi à l'identifier. Il s'agit peut être d'une image trouvée ou réalisée par l'artiste.

Avec cette image, Đinh Q. Lê rend compte visuellement de l'assemblage de différentes références, ici le cinéma américain et la presse, pour former la mémoire. Il confirme le pressentiment du journaliste et historien David Halberstam en 1987 : « *thirty years from now, people will think of the Viet Nam War as Platoon* »¹³⁹. Le Viêt Nam - en particulier la guerre qui l'opposa aux États-Unis - est largement connu par le cinéma. On peut citer *Platoon* (Olivier Stone, 1987), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) ou encore *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987). Ce sont uniquement des films américains qui ont eu de grands succès d'audience mais qui laissent une place minime et négative aux Vietnamiens. La série documentaire plus récente, *Vietnam War*, réalisée par Ken Burns et Lynn Novick (2017), a fait des efforts pour représenter les voix Nord-Vietnamiennes mais elle reste partielle et n'a pas convaincu les ressortissants vietnamiens¹⁴⁰. Malgré leurs biais, ces films constituent une part du récit de l'Histoire du Viêt Nam. Đinh Q. Lê évoque directement les producteurs de cinéma comme Paramount ou MGM (*fig 161, 142, 160*). Les photos-tissages de *From Vietnam to Hollywood* montrent à quel point ils sont ancrés dans la mémoire de nombreux ressortissants vietnamiens aux États-Unis ou en Europe. Les bandes photographiques s'entrecroisent pour constituer une image globale comme le font les récits pour constituer la mémoire. La technique même des photo-tissages incarnent cette narrativité de la mémoire tout comme l'utilisation

138 MILES Christopher et ROTH Moira, *Dinh Q. Lê: from Vietnam to Hollywood*, Seattle, Marquand Books, 2003, p7
139 « *Dans trente ans, les gens penseront à la Guerre du Viêt Nam comme Platoon* ». David Halberstam, janvier 1987. Cité dans TAYLOR Mark, *The Vietnam War in History, Literature and Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003, p10

140 Le documentaire a été mal reçu par la communauté vietnamienne car il manque de représentativité. De nombreux articles ont été écrits à ce sujet. Voir : STROM Dao, "Vietnam" = 7-Letter Word, publié le 25 janvier 2018 (première version le 11 octobre 2017), diaCRITICS [en ligne], disponible sur : <https://diacritics.org/2018/01/diacriticize-vietnam-7-letter-word/> (consulté le 23 août 2019).

répétée de mosaïques d'images tirées de la presse (fig 136, 151, 155), des photos vernaculaire (fig 137, 158) ou des photogrammes de films (fig 135, 147, 150, 154, 157).

On note dans *From Vietnam to Hollywood*, la présence récurrente de certains personnages. On retrouve la figure de Catherine Deneuve dans Indochine (fig 136, 139, 142, 144, 145, 146, 153), ou la cow girl d'Apocalypse Now (fig 141, 143, 145, 146, 148, 151, 153, 158 161). Tous ces personnages sont rassemblés dans le tissage *The Characters* (fig 152). Ils forment un parfait collage de toutes les figures de l'Histoire du Viêt Nam dans l'imaginaire collectif.

La figure du général Nguyễn Ngọc Loan tient une place particulièrement importante dans l'iconographie de la série (fig 143, 145, 147, 156, 157, 160). Il forme souvent le même duel avec l'homme inconnu de la première oeuvre. Il apparaît notamment dans *Destruction of Memory* réalisée en 2003 (fig 158). Le fond est constitué d'une mosaïque de portraits de studios. Les visages des individus photographiés sont assez lisibles. Par dessus, on distingue le général à droite. De la même façon que sur la première oeuvre, il fait face, comme dans un duel, à un autre personnage armé. Ici, il s'agit de la cowgirl Play boy qui apparaît dans *Apocalypse Now*. Elle est reconnaissable à son chapeau blanc et ses vêtements bleus. Le titre *Destruction of Memory* est très parlant. Đinh Q. Lê semble accuser de « destruction de la mémoire », à la fois une icône de la culture populaire américaine et une icône de la presse occidentale. Toutes deux dominant la multitude d'individus représentés en arrière plan dont les photographies sont inconnues et orphelines. Le choix de la cowgirl renvoie à quelque chose d'érotique, tandis que le général est très politique¹⁴¹. Par là, l'artiste semble nous prévenir des biais et des manipulations du récit historique qui font fi des individus et des histoires personnelles.

On peut emprunter les mots de Christopher Miles pour résumer l'idée de *From Vietnam to Hollywood* : « *these works are in general about the complexities of weaving one's personal history with larger cultural histories* »¹⁴². Đinh Q. Lê tisse des images soi-disant « universelles » de ces événements : ce que tout le monde (en Occident) a vu et a mélangé pour bâtir des souvenirs fictionnels de la guerre du Viêt Nam. L'artiste nous questionne sur la valeur de ces représentations et pointe du doigt l'absence de témoignages directs du Viêt Nam et de ses ressortissants.

141 MILES Christopher et ROTH Moira, *Đinh Q. Lê: from Vietnam to Hollywood*, [cat. Expo], exposition à la P.P.O.W Gallery, New York, du 18 mars au 17 avril 2004, Seattle, Marquand Books, 2003, p7

142 « *Ces œuvres sont en général à propos de la difficulté de tisser une histoire personnelle avec la plus grande histoire culturelle* ». Ibid.

Concilier le souvenir des victimes et la photographie de presse : Binh Danh, Immortality (2000 - 2008)

Malgré leur manque de représentativité, les photographies documentaires conservent une aura forte et sont un témoignage important des événements. Le photographe Vietnamien-Américain Binh Danh fait de photos de presse le centre d'*Immortality : The Remnants of the Vietnam and American War* (2000 – 2008) (fig 5 à 20). La série est à comprendre comme un hommage à toutes les victimes de la Guerre du Viêt Nam.

Elle a été réalisée à partir d'une technique très particulière inventée par l'artiste. Ce sont des tirages à la chlorophylle (*chlorophyll prints*), c'est à dire des impressions photographiques sur des feuilles d'arbres créées grâce à la photosynthèse ou à la sensibilité de la chlorophylle à la lumière du soleil. Binh Danh procède en apposant sur une feuille fraîchement cueillie une image photographique imprimée sur un feuillet transparent. Il compresse les deux entre une plaque de verre et un fond puis expose le tout au soleil sur son toit. La feuille va se décolorer (devenir claire) aux endroits lumineux de l'image, et va devenir sombre aux endroits sombres. Pour éviter la disparition de l'image et la dégradation de la feuille, Binh Danh la coule ensuite directement dans de la résine (ce qu'il compare à l'action du scientifique avec des échantillons)¹⁴³.

L'origine de cette série se trouve dans son premier voyage au Viêt Nam en 1999. A 22 ans, il revient pour la première fois dans son pays d'origine qu'il a quitté à l'âge de 7 ans. Lors de ce séjour, la permanence des traces de la guerre dans le paysage le marque particulièrement¹⁴⁴. C'est pourquoi il choisit de travailler à partir de feuilles d'arbre, un élément naturel. Il évoque l'idée de « *transmigration des éléments* »¹⁴⁵. Il explique que toute chose est composée d'éléments, d'atomes, qui vont se décomposer puis se transformer après sa mort. Ainsi pour lui :

*« The dead have been incorporated into the landscape of Vietnam during the cycles of birth, life, and death; through the recycling and transformation of materials, and the creation of new materials. As matter is neither created nor destroyed, but only transformed, the remnants of the Vietnam and American War live on forever in the Vietnamese landscape »*¹⁴⁶.

143 DANH Binh, *Immortality, The Remnants of the Vietnam and American War*, site personnel de Binh Danh [en ligne], disponible sur : <http://binhdanh.com/Projects/Immortality/Immortality.html> (consulté le 24 août 2019).

144 *Artist Binh Danh on his series, "Immortality: The Remnants of the Vietnam and American War"*, The Contemporary Jewish Museum, Vidéo, mise en ligne en 2017 [en ligne] disponible sur : <https://vimeo.com/194087499> (consulté le 24 août 2019)

145 DANH Binh, *Immortality, The Remnants of the Vietnam and American War*, site personnel de Binh Danh [en ligne], disponible sur : <http://binhdanh.com/Projects/Immortality/Immortality.html> (consulté le 24 août 2019).

146 « *Les morts ont été intégrés au paysage du Vietnam au cours des cycles de naissance, de vie et de mort ; à travers le recyclage et la transformation des matériaux, et la création de nouveaux matériaux. Comme la*

Immortality est pour Binh Danh une manière de se souvenir des morts qui ont rejoint la terre vietnamienne. Il imprime sur chaque feuille des portraits de vétérans, des images des victimes civiles ou encore des avions et des hélicoptères de guerre. Il semble ainsi reprendre la pratique des portraits mortuaires que les Vietnamiens placent sur l'autel des ancêtres. En 2005 – 2006 il rend hommage de la même façon aux victimes du régime Khmer dans une série qu'il nomme *Ancestral Altars* (fig 21, 22)

Toutes ces images énormément diffusées lors de la guerre illustrent aujourd'hui les livres d'Histoire états-uniens. Il est très intéressant de noter que Binh Danh a choisi d'utiliser des photographies documentaires nord-américaines pour rendre hommage aux victimes de la guerre. En conséquence, il montre beaucoup de vétérans des États-Unis et quelques civils vietnamiens (aucun soldat vietnamien n'est visible). Cette iconographie correspond à ce qu'il connaît et de la guerre et du Viêt Nam puisqu'il dit ne pas avoir de souvenir d'avant son émigration. Il avoue que le cinéma nord-américain plus particulièrement a construit son premier imaginaire visuel du conflit¹⁴⁷. On pourrait analyser l'utilisation des végétaux à l'aune de la cinématographie. En effet, la jungle est un décor très important des films sur la guerre et devient presque l'incarnation du conflit. Nous verrons plus en détail son impact sur la mémoire dans le travail d'An-My Lê.

Son choix de photographies aurait sûrement été tout autre s'il avait grandi au Viêt Nam. On peut, par exemple, comparer ses choix à ceux des muséographes du War Remnants Museum de Ho Chi Minh Ville, musée qui partage son envie de rendre hommage aux « souvenirs de la guerre ». Les photos présentent principalement des victimes civiles vietnamiennes et des témoignages de la force et des moyens de l'armée communiste. Les photographies américaines ont été soigneusement choisies et montrent des soldats américains en difficulté, blessés ou prisonniers.

Finalement, *Immortality* témoigne de la perception métissée de la guerre par un membre de la diaspora vietnamienne. Comme il a grandi dans un environnement culturel majoritairement nord-américain, Binh Danh se souvient principalement des images de presse américaine. De plus, sa famille faisait sûrement partie des Vietnamiens du Sud dont les références audiovisuelles étaient plus proches de celles des américains pendant la guerre et dont les rapports au

matière n'est ni créée ni détruite, mais seulement transformée, les vestiges de la guerre Vietnamienne et Américaine vit à jamais dans les paysages vietnamiens ». Ibid.

147 « *American cinema provided Binh Danh with his earliest memories of his native country: the flickering images of the verdant jungles of "Apocalypse Now" and the grittiness of American soldiers fighting in "Platoon."* Though he couldn't remember his time in Vietnam and his parents rarely spoke of the war, Vietnam and its battlefields remained a specter throughout his childhood » in McCauley Adams, Vietnam War Images, Photosynthesized, Lens, blog de The New York Times, 30 mai 2012 [en ligne], disponible sur : <https://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/30/reading-the-leaves/> (consulté le 24 août 2019).

Viêt Nam communiste sont complexes. Par ailleurs, sa perception du cycle de la vie semble influencée par son origine vietnamienne. On pourrait peut-être être la relier aux croyances populaires vietnamiennes à tendance animiste ou au bouddhisme¹⁴⁸.

Questionner l'objectivité des photographies de la guerre

Binh Danh s'adresse principalement à un public occidental, nord-américain et d'immigrés. L'iconographie est adaptée à ce public mais n'est pas vraiment représentative de l'ensemble des participants au conflit et des différentes expériences qu'ils ont vécues. Le choix de se baser sur des images de la presse occidentale se défend mais ne doit pas passer pour un point de vue universel. Les documents écrits et audio-visuels parvenus en Occident étaient essentiellement produits par des opérateurs de l'Ouest qui avaient donc un point de vue occidental. Aujourd'hui encore, il est difficile administrativement d'accéder aux archives vietnamiennes et, de toute façon, très peu de chercheurs et de réalisateurs ont fait cet effort. En effet, Américains et Européens considèrent souvent que les productions journalistiques des pays aux régimes communistes ou totalitaires n'ont que peu d'intérêt puisqu'elles servent des desseins idéologiques de propagande. A l'inverse, nous ne remettons que rarement en cause les documents produits par des organes de presse occidentaux dans des régimes démocratiques, documents perçus au contraire comme des représentations exactes de la réalité.

Pourtant, on le sait : « *every image embodies a way of seeing, even a photograph* »¹⁴⁹. Christina Schwenkel met en évidence cette « *manière de voir* » dans les photographies de la guerre du Viêt Nam¹⁵⁰. Pour elle, les reporters de l'Ouest cherchent à montrer la guerre « objectivement » et assimilent ainsi la représentation de la réalité à la démonstration de la violence et de la souffrance. Le « culte de l'objectivité »¹⁵¹ les amène à chercher toujours plus de sensationnel au mépris des individus et de leur quotidien. Christina Schwenkel voit donc, dans cette recherche obsessionnelle de la douleur, une forme de subjectivité du même ordre que celle des photographies du Nord-Viêt Nam (tournées vers l'effort de guerre quotidien, la démonstration du courage et de l'unité). Les photographies de presse donnent un éclairage et ont une portée plus larges que ce qu'elles représentent.

148 C'est une interprétation à nuancer car on ne connaît pas les croyances religieuses de Binh Danh ni celles de sa famille. Il est cependant probable qu'il ait grandi dans une communauté vietnamienne nourrie de ces croyances.

149 « *Chaque image incarne une façon de voir, même une photographie* » BERGER John, *Ways of Seeing*, 1972

150 SCHWENKEL Christina, *The American war in contemporary Vietnam: transnational remembrance and representation*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2009, p 55 - 57

151 Ibid, p57

Đinh Q. Lê s’empare, dans la série *Scrolls* (fig 166 à 169), de la question du sens des photographies de guerre qui ont fait le tour du monde. Les quatre premiers rouleaux de *Scrolls* sont créés en 2013. Nous nous concentrerons sur eux, bien que l’artiste ait reproduit le processus plusieurs fois depuis lors. Ils sont basés sur quatre images iconiques de la guerre : l’immolation du moine Thich Quang Duc (fig 166), Kim Phuc fuyant nue les brûlures du napalm (fig 168), l’exécution d’un nord vietnamien par le général Nguyen Ngoc Loan (fig 169) et une femme et ses enfants en détresse après le massacre de My Lai (fig 167). Il est difficile de les reconnaître sans les cartels. Toutes les formes sont distordues. Il ne reste que des lignes de couleurs. En effet, Đinh Q. Lê détourne les photographies originelles en les allongeant numériquement. Il les imprime ensuite sur de longs rouleaux de papier photographique (5 mètres de long). L’installation est presque sculpturale : le haut des tirages est suspendu au plafond et pend jusqu’au sol où le surplus est replié en petits rouleaux.

L’objet photographique devient tout autre. L’artiste fait d’images connues de tous une composition abstraite indéchiffrable. Araki Natsumi voit dans la série une matérialisation de la perte de sens des images iconiques¹⁵². Il appuie son analyse sur les théories de Susan Sontag. L’essayiste nous met en garde en 2003 dans *Regarding the Pain of Others* sur les dangers de la sur-exposition aux images de souffrance. Elle explique, qu’à force d’être vues, les images de guerre peuvent perdre de leur réalité et de leur effet. Alors qu’elles déclenchent en temps normal de l’empathie et des émotions fortes, elles finiraient par provoquer une indifférence inverse par une trop grande visibilité dans des contextes inappropriés.

L’utilisation répétée des images de la guerre du Viêt Nam comme symboles les éloigne de leur contexte réel et des souffrances qui ont eu lieu. Représentatives d’une époque, d’un esprit contestataire, elles sont devenues des icônes pop détachées de leur sens premier (l’immolation du moine fait par exemple la couverture du premier disque de Rage Against the Machine en 1992). Les *Scrolls* matérialisent radicalement cette perte de signification en brouillant l’image originelle. Đinh Q. Lê montre l’action du temps et l’effet des réutilisations sur nos références visuelles de l’Histoire.

La question de la vision répétée des images de la guerre est également explorée dans le travail de l’artiste vietnamienne Nguyễn Phương Linh. L’installation *Sanctified Clouds* (2012 – 2015) (fig 192) isole des nuages d’explosion de leur contexte guerrier. Elle révèle l’iconographie stéréotypée des guerres en les résumant toutes à un motif caractéristique. Les photographies de

152 NATSUMI Araki, « Đinh Q Lê : Memory for Tomorrow » in NATSUMI Araki, HITOMI Sasaki et SHINICHI Uchida, *Đinh Q. Lê : Memory of Tomorrow*, Mori Art Museum., Tokyo, Japon, Heibonsha Ltd, 2015, p20

presse sont ici complètement détachées de leur contexte et de la réalité qu'elles représentent. Comme dans *Scrolls*, les images ont perdu leur sens premier. Le temps, le lieu et les personnes en place importent peu. L'iconographie des photographies est traitée comme un symbole du concept de guerre. Nguyễn Phương Linh cherche à démontrer l'infinie répétition des conflits destructeurs. En quelque sorte, elle prend à revers la théorie de Sontag. En répétant le motif, Nguyễn Phương Linh veut provoquer une émotion d'horreur chez le spectateur. Elle montre que l'accumulation d'images de guerre peut être toute aussi terrible, voire plus terrible, qu'une seule image choc. L'impression première que provoque les images confirme l'efficacité de sa démarche. Cette étendue de nuages à la couleur bleue, couleur de la paix, est paisible. Le choc est d'autant plus grand quand on se rend compte de la réalité des images. Ce que l'on a trouvé beau est en fait synonyme de destruction et de souffrance.

La photographie de presse et le cinéma sont constitutifs de notre mémoire des événements. La surreprésentation de la guerre du Viêt Nam dans les journaux et au cinéma a bâti son image dans l'esprit des occidentaux mais a aussi supplanté les vécus et les témoignages directs dans les souvenirs des *viêt kiêu* et des jeunes vietnamiens. Les œuvres des artistes que nous avons étudiées témoignent de l'importance de ces iconographies dans le monde occidental mais aussi au Viêt Nam. Elles servent à la commémoration, au souvenir et à la dénonciation. Đinh Q. Lê en particulier insiste sur la disparition de l'expérience vietnamienne dans cette mémoire soi-disant universelle des événements. Avec Nguyễn Phương Linh, il s'interroge sur l'objectivité des photographies de presse qui finissent par ne plus rien dire de leur contexte à force de visibilité et de répétition.

C - Photographier les traces du passé : quand l'Histoire est toujours présente

Les artistes de notre corpus, qui évoquent tous la mémoire des événements passés, ont tous, sur ces événements, un regard présent. Un certain nombre d'artistes et de photographes s'est intéressé aux traces concrètes du passé dans l'environnement contemporain, que ce soit au Viêt Nam ou aux États-Unis. Leur démarche est parfois à la limite du documentaire. Ils explorent le territoire, les paysages et les monuments pour rechercher des souvenirs. Ils s'intéressent à la

façon dont la reconstitution du passé, qu'elle soit personnelle et inconsciente ou politique et organisée, investit actuellement la mémoire.

Nguyễn Phương Linh, Dust Projects (2011 – 2012) et autres exemples s'intéressant aux lieux du souvenir

Binh Danh évoquait, lors de sa première visite au Viêt Nam, les traces de la guerre dans le paysage. Quarante ans ont passé mais la guerre du Viêt Nam est toujours présente sur le territoire. Le photographe cambodgien Vandy Rattana a par exemple sillonné le Cambodge et le Viêt Nam à la recherche de trous d'obus transformés en mares ou intégrés dans les rizières¹⁵³. Plus visibles encore sont les multiples architectures coloniales. Le Musée des Beaux-Arts de Ho Chi Minh Ville, ou même la ville de Hoi An dans sa totalité, en sont des exemples.

Nguyễn Phương Linh s'est intéressée aux traces du passé sur le territoire actuel dans *Dust Project* (2011-2012) (*fig 193 à 198*). L'installation a été réalisée lors de la résidence de l'artiste au Fukuoka Asian Art Museum (Tokyo, Japon) en 2011. Composée de dizaines de petites images tirées au cyanotype, elle représente différents lieux témoins du passage du temps. Sur chacun des lieux photographiés, Nguyễn Phương Linh ramasse un peu de poussière qu'elle place dans une fiole. Lors des expositions, les photographies sont accrochées au mur avec des cartels d'identification tandis que les petites fioles anonymes sont rassemblées sur un podium.

La galerie Quynh, qui expose l'œuvre en 2012, liste les sujets photographiés : « *a relative's altar, a portrait of Ho Chi Minh, bridges the artist has crossed, cracks in destroyed homes, grave sites of soldiers, churches and numerous other sites that have been ruined or forgotten* »¹⁵⁴. On peut décrire plus précisément quelques images¹⁵⁵. L'une représente, par exemple, le pont Long Bien, construit à Hanoï par les Français en 1887. Une autre montre un banc sur lequel se tenait le « grand-père Tateishi » lorsqu'il regarda sa maison brûler en 1941 sous les bombes des Américains (*fig 195*)¹⁵⁶. Un ensemble de photographies représente des croix au sommet d'églises catholiques (*fig 198*). Une photographie a été prise dans la gare de Doksan,

153 Vandy Rattana (1980), *Bomb Ponds*, 2009, série de photographies et vidéo.

154 « *l'autel d'un proche, un portrait d'Ho Chi Minh, des ponts que l'artiste a franchis, des fissures dans des maisons détruites, des tombes de soldats, des églises et de nombreux autres lieux qui ont été abîmés ou oubliés* » in *Dust Project*, Galerie Quynh, 2012 [en ligne], disponible sur : <http://galeriequynh.com/exhibition/dust/> (consulté le 25 août 2019)

155 Nous n'avons pas eu accès à toutes les images de la série et à toutes les identifications. Ces descriptions sont faites à partir des comptes rendus d'exposition et des images trouvées sur le net.

156 Les bombardements américains en 1941 sur le Japon évoqués par l'artiste sont difficiles à identifier. Ils ne peuvent pas faire partie de la Seconde Guerre Mondiale puisque le premier a été le raid de Doolittle (avril 1942). Ce qui semble se rapprocher le plus pourrait s'être déroulé pendant la Seconde Guerre sino-japonaise. Un groupe de volontaires américains (« the Flying Tigers ») s'enrôle à l'été 1941 dans l'armée de l'air chinoise et participe à des attaques sur le Japon.

à la frontière entre la Corée du Nord et du Sud (*fig 197*). Les éléments choisis sont quotidiens. Ils font partie du paysage et n'ont pas vraiment d'âge tant ils paraissent ancrés là. L'artiste révèle, par son installation, leur part d'histoire. Elle conte, par les cartels, le récit de leur création ou les événements marquants qu'ils ont vu passer. La collecte de la poussière qui s'est peu à peu déposée matérialise concrètement le passage du temps. Cette série peut être analysée au prisme des thématiques privilégiées de l'artiste :

« I often use historical found object/space to transform and investigate the complex relationship between personal memories, national geopolitical history and the contemporary life; and to construct an alternative perspective in viewing the history and the present in many layers »¹⁵⁷.

En effet, les exemples que nous avons cités montrent bien la dimension collective ou individuelle des lieux et des histoires. Ces territoires, a priori neutres, ont vécu les conséquences de décisions géopolitiques. Ces dernières ont impacté des espaces urbains publics (les ponts coloniaux, les gares coréennes) ou des espaces très personnels (des maisons comme celle du « grand-père Tateishi »).

Dust Projects rappelle l'importance du géographique dans la mémoire. En se rendant sur les lieux et en prélevant une partie symbolique, l'artiste accomplit une sorte de rituel qui commémore les événements passés.

On retrouve cet attachement à la terre chez plusieurs artistes. Le besoin de revenir sur le lieu du départ, le lieu de la naissance, le lieu où les ancêtres ont vécu, est récurrent chez les membres de la diaspora. Les séries (dont nous avons déjà parlé) d'An-My Lê et Binh Danh sur leur retour au Viêt Nam sont aussi significatives. Đinh Q. Lê dit avoir retrouvé ses racines en revenant au Viêt Nam. Il raconte aussi que, lors de ses premiers voyages, il ramenait un peu de terre américaine avec lui et la mélangeait aux eaux du Mékong. Avec ce geste symbolique, il cherchait à apaiser les soldats Américains morts au Viêt Nam, auxquels il rendait un peu de leur terre d'origine¹⁵⁸. Liza Nguyen (1979), franco-vietnamienne, entame elle aussi une collecte rituelle de la terre. Ses motivations sont d'abord personnelles : elle revient sur les traces de son

157 « *J'utilise souvent des objets/espaces trouvés pour transformer et investiguer les relations complexes entre la mémoire personnelle, l'histoire géopolitique nationale et la vie contemporaine ; et pour construire une façon alternative de voir l'histoire et le présent en plusieurs couches* ». Nguyen Phuong Linh, Portofolio sur le site de l'UNESCO [en ligne], disponible sur : https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/nsc_nguyenphuonglinh_portfolio.pdf (consulté le 25 août 2019).

158 ROTH Moira, « Obdurate History: Dinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography, and Memory », *Art Journal*, Et 2011, vol. 60, n° 2, p.43

père. La série *Surfaces* (2004) (fig 241 à 244) représente les sols de plusieurs lieux emblématiques de la guerre du Viêt Nam. Les images sont d'une grande précision mais ne montrent rien d'autre que les nuances colorées du sol (pas de sang, pas de vestiges matériels...). Ainsi, elle témoigne de l'aspect allégorique de la « terre » comme lieu du souvenir.

Manifestations et réminiscences de l'Histoire : Quang Lam, R Like (2012 - 2015)

Nguyễn Phương Linh présente des lieux quotidiens comme des reliquats du passé. Ils ne sont pas pensés comme tels. Sa démarche les réinvestit comme lieux historiques. Quang Lam s'intéresse au contraire à un espace hautement représentatif de l'histoire vietnamienne dans *R Like...* (2012 – 2015). La série peut aussi avoir pour titre *Reunification's Reminiscence*. Le photographe documente les événements commémoratifs des funérailles du général Võ Nguyên Giáp¹⁵⁹ et du quarantième anniversaire de la fin de la guerre au Palais de la Réunification.

Ce bâtiment se dresse au cœur d'Ho Chi Minh Ville, à l'emplacement d'un ancien édifice colonial que l'on nommait Palais Norodom ou Palais de l'Indépendance. Ce premier palais a été le bureau du gouverneur d'Indochine, puis le palais présidentiel du Sud-Vietnam. En 1962, il est bombardé. Il est détruit sur ordre du président Ngô Đình Diêm et un nouvel édifice est construit par l'architecte Ngô Viết Thụ, lauréat du Prix de Rome. Il est achevé en 1966 et retrouve ses fonctions. En 1975, les chars nord-vietnamiens enfoncent les grilles du Palais, ce qui marque la chute de Saïgon. Le nouveau gouvernement le renomme Palais de la Réunification pour en faire l'incarnation de la réunion des deux Viêt Nam. Il est très symbolique que ce soit un bâtiment de Ho Chi Minh Ville et pas d'Hanoï qui ait été choisi. « *Comme si le besoin de guérir se ressentait plus à cet endroit* » dit Quang Lam¹⁶⁰. Aujourd'hui, le Palais de la Réunification est devenu un monument historique. Il est visité par des centaines de touristes chaque jour et accueille encore des cérémonies officielles. La mort du général Giáp en 2013 provoque une émotion nationale, c'est pourquoi on décide de lui rendre hommage non seulement à Hanoï mais aussi à Ho Chi Minh Ville (qui est le centre économique mais pas politique du Viêt Nam). Trois jours de commémoration sont organisés dans le Palais de la Réunification pour permettre à tous les Vietnamiens de venir se recueillir. Deux ans plus tard, le quarantième anniversaire de la fin de la Guerre Américaine est fêté sur tout le territoire. Et notamment au Palais de la Réunification

159 Võ Nguyên Giáp (1911 – 2013) est un homme politique et militaire vietnamien. Il a été le chef de l'armée Populaire du Viêt Nam pendant la Guerre d'Indochine puis le ministre de la défense de la République Démocratique du Viêt Nam (le Nord) pendant la Guerre Américaine. Il conserve ensuite des fonctions publiques jusqu'en 1991.

160 *Revive*, Inlên Photo Dazibao, avril 2017, n°2, p51

puisqu'il a été un lieu clé de la victoire du Nord Viêt Nam. Lors de ces deux commémorations, les événements sont mis en scène. On rejoue des moments historiques.

Quang Lam se rend sur place avec une démarche documentaire. Il a l'idée de construire une série autour du Palais et a dans la tête les photographies historiques qui marquent l'histoire vietnamienne. Cependant, il insiste sur le fait que les images qu'il réussit à capturer dépendent des événements. Il a eu la chance de les prendre au bon moment, ce qui lui permet ensuite de construire un discours et un récit¹⁶¹. Dans *Revive*¹⁶², il présente les photographies classées dans différents chapitres correspondant chacun à un « r » : *Revolution, Rest, Replay, Recalls, Reenactment, Reunification*. Elles ont été prises à des moments distincts dont chacun incarne des références historiques différentes. Les chapitres sont rythmés par des photos des téléphones que l'on trouve dans les sous-sols du Palais de la Réunification. Quang Lam explique qu'ils ont marqué des étapes historiques :

*« these communications devices that served to announce the latest chapter remain intact. they secretly retain the voices of the past. the sufferings and joys, betrayals and reunions, the mess and the desires committed in the name of reunification are not extinguished »*¹⁶³.

Les deux premiers chapitres, *Revolution* et *Rest*, sont consacrés à l'évocation de la colonisation et de la guerre d'Indochine. La photographie du drapeau (*fig 23*) rappelle la création du parti communiste vietnamien en 1945 et évoque subtilement la division du pays puisque Quang Lam voit dans les néons une métaphore du drapeau sud-vietnamien¹⁶⁴. Les photos suivantes (*fig 26 à 29*) témoignent des commémorations en l'honneur du général Giáp, connu comme le grand vainqueur de Điện Biên Phủ. Les parties *Replay, Recalls* et *Reenactment* font allusion à la Guerre Américaine, d'abord à travers la mise en scène de costumes de GI. Il s'agit sûrement de costumes loués dans un site touristique à Dalat (*fig 31 à 34*). Quang Lam représente ensuite les affiches de propagande visibles dans les rues d'Ho Chi Minh Ville (*fig 36 à 39*). Enfin, il photographie les manifestations commémoratives où l'on peut voir des foules portant flambeaux et banderoles, mais aussi l'armée sur des chars et des camions militaires (*fig 41 à 44*). *Reunification* s'intéresse à la période contemporaine et à la façon dont est actuellement investi le Palais (*fig 46 à 49*).

161 Entretien avec l'artiste, le 27 juin 2019.

162 *Revive*, Inlên Photo Dazibao, avril 2017, n°2, p51-95

163 « *Ces outils de communications qui servirent à annoncer les derniers chapitres restent intacts. Ils retiennent secrètement les voix du passé. Les souffrances, les joies, les trahisons et les réunions, les désordres et les désirs commis au nom de la Réunification ne sont pas éteints* » in *Revive*, Inlên Photo Dazibao, avril 2017, n°2, p51

164 Entretien avec l'artiste, le 27 juin 2019.

La série est un voyage dans le temps au travers d'événements contemporains qui rejouent l'Histoire. Mais pas seulement. Pour lui, les images qu'il réussit à capturer sont des « réminiscences » visuelles du passé. La réminiscence telle qu'elle est définie par le CNRTL est le « retour à la conscience d'une image, d'une impression si faible ou si effacée qu'à peine est-il possible d'en reconnaître les traces »¹⁶⁵. Les reconstitutions organisées lors des commémorations ramènent à la mémoire le souvenir des événements passés grâce à leur qualité plastique. Visuellement, on retrouve des images du passé et mêmes des photographies célèbres de l'Histoire vietnamienne. *Guns n'Shoes* (fig 34), réalisée à Dalat en 2014, montre, par exemple, une scène de shooting photo. Une jeep militaire sert de décor à un homme en treillis. Tout sourire, il semble pointer une arme vers la tête d'une femme qui lui fait face. La position est caractéristique et rappelle la fameuse exécution de Saïgon capturée par Eddie Adams (fig 222). Le chapitre *Replay*, en particulier, est riche en allusions à des photographies militaires, notamment par les poses des personnages. Dans le tas de chaussures militaires de *Ready to Fight* et *Guns n'Shoes* (fig 32 et 34), Quang Lam revoit une photographie de la chute de Saïgon. Prise par Duong Thanh Phong, cette photo montre une route où ont été abandonnées des dizaines et des dizaines de chaussures par les soldats de l'armée du Sud qui ne voulaient pas être reconnus (fig 228). Dans les manifestations de 2015 (chapitre *Reunification*), il retrouve des photographies de correspondants de guerre ayant couvert la chute de Saïgon. Il cite Hervé Gloaguen et Jacques Plavosky (fig 232 et 233). Les grandes foules portant des banderoles en l'honneur de la paix lui rappellent aussi les manifestations américaines contre la guerre (fig 231). Dans chacun de ces rapprochements, il s'agit bien de réminiscences. Quelques éléments épars (des vêtements, des véhicules, des positions...) font écho à des choses plus anciennes. *Water Drops, Victory Only Leds* et *Mother and Son lonely leds* montrent, quant à elles, des citations de photographies historiques dans le paysage contemporain (fig 227, 229, 230). Elles sont intégrées à des fins de commémorations et à des fins politiques dans des affiches publiques.

La série montre la façon dont le Viêt Nam s'investit dans son passé et comment il en joue. Le pays revit volontairement, régulièrement et quotidiennement, son Histoire, notamment au travers de monuments historiques emblématiques comme le Palais de la Réunification. Ce dernier incarne la mémoire de la période coloniale, de la guerre d'Indochine, de la guerre Américaine et enfin de la Réunification. Le gouvernement reconstitue les moments passés pour mieux asseoir

165 Définition de réminiscence, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/reminiscence> (consulté le 27 août 2019).

son récit officiel. Mais la série montre aussi l'appropriation par la population vietnamienne du passé dans ses visites touristiques et ses loisirs.

Reconstituer la mémoire : An-My Lê, Small Wars (1999 - 2002)

La reconstitution dont traite Quang Lam a une portée largement politique. Celle qu'évoque An-My Lê dans *Small Wars* (1999 - 2002) est un processus à la fois collectif et personnel. Ce qui les différencie surtout c'est la nature de la mémoire : l'une est Vietnamiennne et l'autre Américaine.

Pendant quelques années, An-My Lê suit un groupe d'amateurs de « reenactment » militaire. Ce phénomène international de reconstitutions consiste à recréer des batailles grandeur nature avec le plus de précision possible. An-My Lê réussit à se faire intégrer dans un groupe qui s'intéresse particulièrement à la guerre du Viêt Nam. Sa participation est assez appréciée car elle donne plus de « réalisme ». Elle peut jouer aussi bien l'ennemi viet-cong que la civile ou l'alliée sud-vietnamienne¹⁶⁶. La question de l'authenticité est cruciale pour les *reenactors*. Ils font attention aux costumes, aux armes et à d'autres détails. Ils se présentent comme des voyageurs dans le temps¹⁶⁷. Cependant, la nature même du *reenactment* est inauthentique. Il est un ersatz d'événement historique joué par des personnes qui ne l'ont jamais vécu, dans un contexte temporel, géographique et matériel complètement différent. *Small Wars* témoigne de ce manque d'authenticité mais considère néanmoins cette activité comme un pan de la mémoire.

Small Wars est un ensemble de photographies noir et blanc représentant les activités du groupe. An-My Lê a l'habitude de travailler avec une grande chambre photographique. Malgré les difficultés techniques, elle l'utilise également à cette occasion. Ainsi, les clichés qu'elle réalise sont posés et d'une grande finesse. Ils décrivent à la perfection les paysages dans lesquels les participants évoluent. L'un des clichés les plus connus de la série, *Rescue (fig 105)*, ressemble à une scène d'attaque d'avion. L'engin est posé à terre et, du cockpit, sort le corps d'une personne. Autour, des hommes s'activent au milieu d'un nuage de fumée. Ils sont sur le qui-vive, les armes à l'épaule. La scène dégage une sensation de calme qui contraste avec ce que l'on imagine être en train de se passer. Le paysage typiquement américain est constitué de résineux. Cette végétation, que l'on retrouve dans toute la série, est traitée de manière à faire penser à la jungle vietnamienne¹⁶⁸. Une scène se déroule par exemple dans un sous-bois dense (*Ambush 1 ; fig 118*). Les hommes armés se déplacent entre des buissons de ronces et de lierre. On les

166 Lê An-My, WOODWARD Richard B. et ALS Hilton, *Small wars*, New York, Aperture, 2005, p121

167 Ibid, p114

168 Ibid, p115.

distingue à peine, un peu flous et habillés de leur costume treillis. La scène donne l'impression d'hommes noyés dans une nature qui les laisse difficilement avancer.

La végétation est centrale pour An-My Lê qui se voit surtout comme une photographe de paysages. Sous l'influence du cinéma, la Guerre du Viêt Nam est, à ses yeux, surtout incarnée par sa végétation luxuriante. Le paysage est, dans *Small Wars*, le personnage principal. Les scènes, limitées par les arbres, sont cadrées large et laissent la part belle aux éléments naturels. Le paysage est en décalage avec la volonté des *reenactors*. Il ancre l'activité de reconstitution dans son contexte réel tout en soulignant l'impossibilité de retrouver le contexte originel de la guerre. Le décor constitue une scène dans laquelle les *reenactors* évoluent et reproduisent des « *représentations scolaires ou cinématographiques, images emblématiques, patrimoniales, validées par les clichés et autres conventions* »¹⁶⁹. En effet, An-My Lê met en évidence la frontière floue entre réalité et fiction dans les *reenactments*. Il s'agit de retrouver le plus de détails possible. Cependant, la plupart des participants n'ont jamais été soldats. An-My Lê pense qu'ils participent à ces reproductions par amour de l'Histoire mais aussi pour régler des problèmes personnels¹⁷⁰. Jean-Yves Jouannais y voit, quant à lui, une façon de mieux saisir l'essence de la guerre par la connaissance des lieux originels :

« *Il s'agit, dans tous ces cas, de reproduire à l'identique un décor naturel afin de mieux pouvoir posséder l'original. Rite propitiatoire donc qui aurait la vertu d'attirer les faveurs, la clémence du destin et d'une autorité morale* »¹⁷¹.

Si les personnes qui pratiquent les reconstitutions sont d'une réelle sincérité dans leurs motivations, leur conception de la guerre est biaisée par leurs différentes références culturelles et historiques. La photographe rappelle que la plupart des jeunes américains ont construit leur connaissance de la guerre au travers du cinéma et des films documentaires. A ses yeux, les réalisateurs de films et les *reenactors* ont les mêmes objectifs. « *For me the fascination lies in the dialogue these two worlds establish between experience and chaos versus memory and storytelling* »¹⁷². Ils jouent de la réalité et du vécu. Néanmoins, on juge le cinéma sérieux et crédible tandis que les *reenactors* sont souvent vus comme ridicules¹⁷³. La réalité de la guerre, et

169 Ibid, p40

170 Ibid, p122

171 JOUANNAIS Jean-Yves, *Topographies de la guerre* [cat. expo], exposition au BAL, Paris, du 17 septembre au 18 décembre 2011, Göttingen, Steidl/Le Bal, 2012, p41

172 « *Pour moi ce qui est fascinant c'est le dialogue qu'ont établi ces deux mondes entre l'expérience et le chaos versus la mémoire et la narrativité* » in LÊ An-My, WOODWARD Richard B. et ALS Hilton, *Small wars*, New York, Aperture, 2005, p124.

173 Ibid.

de la guerre du Viêt Nam en particulier, n'est pas celle reproduite par les *reenactments* ni, en conséquence celle de *Small Wars*.

An-My Lê voit son rôle dans la série comme celui d'un réalisateur de film. Elle devait stopper les participants pour construire ses scènes puis les photographier. Sa vision de la guerre est assez subtile et esthétisante. En effet, elle dit que sa propre expérience de la guerre ne lui donne pas envie de reproduire les moments terribles. Elle réussit ainsi à « *faire une Guerre du Vietnam qui soit enfin sûre, un jeu* »¹⁷⁴. C'est une approche peu commune et qui peut surprendre venant d'une personne qui a directement subi les méfaits de la guerre. Elle s'explique sur le rapport ambigu qu'elle entretient avec l'idée de conflit armé :

*« You would think, because I've seen so much devastation and lived through a war, that I should make something that's outwardly antiwar. But I am not categorically against war. [...] What it is meant to do is just horrible. But war can be beautiful. I think it's the idea of the sublime—moments that are horrific but, at the same time, beautiful—moments of communion with the landscape and nature. And it's that beauty that I wanted to embrace in my work. [...] I was not so interested in making work that you see on the news page, which has the effect of wanting you to condemn war immediately. I wanted to approach the idea in a more complicated and challenging way »*¹⁷⁵.

Ses inspirations photographiques participent aussi de son traitement de la guerre. On compare souvent ses images à celles de Robert Adams et des photographes du XIX^{ème}. Elle s'inspire, en effet, de ces photographes mais aussi de la photographie nord-vietnamienne¹⁷⁶. Elle aime leur traitement du paysage dans la guerre. Comme dans les images de guerre du XIX^{ème} siècle ou dans les photographies nord-vietnamiennes, l'action n'a pas lieu devant l'objectif de la photographe. Ce sont plutôt les conséquences de la guerre qui l'intéressent : sa mémoire, ses réactivations et ses impacts psychologiques et culturels.

174 « *The pictures of the reenactors shy away from some of the more subversive scenes that they performed [...]. I didn't find it fruitful to dwell on that or try to replicate some of the horrific moments that happened during the war. I stayed away from that, and obviously that comes from my personal background. But, with the help of the reenactors, this was a way to direct my own movie without having the means and potential to be my own director. [...] I was able to make a Vietnam War that was ultimately safe, a game. In that way, I was able to bring in my own experience* » in *War and Aesthetics*, Art21, s.d. [en ligne], disponible sur : <https://art21.org/read/an-my-le-war-and-aesthetics/> (consulté le 27 août 2019).

175 « *Vous pourriez penser que parce que j'ai vu tant de dévastations et vécu la guerre je ferais quelque chose de visiblement contre la guerre. Mais je ne suis pas catégoriquement anti-guerre. [...] Ce pourquoi elle est faite est juste horrible. Mais la guerre peut être belle. Je pense que c'est l'idée de sublime – des moments qui sont horribles mais, en même temps, beaux – des moments de communion avec le paysage et la nature. Et c'est cette beauté que je voulais transmettre dans mon travail. [...] Faire des images comme on en voit dans les journaux, qui vous donnent envie de condamner la guerre immédiatement, ne m'intéressait pas. Je voulais approcher l'idée d'une façon plus complexe et stimulante* » in *Ibid.*

176 LÊ An-My, WOODWARD Richard B. et ALS Hilton, Op. Cit. p 122-123

Avec *Small Wars*, An-My Lê explore la question de la reconstitution en la traitant comme un outil presque thérapeutique pour des Américains pour qui la défaite au Viêt Nam ne semble pas avoir été digéré. Ici, ce n'est pas une volonté politique de rejouer les événements mais plutôt un désir individuel. Les *reenactors* viennent avec leurs propres motivations et leurs propres imaginaires pour se réapproprier la guerre ; tout comme l'artiste qui détourne ces reconstitutions pour créer une imagerie de la guerre du Viêt Nam plus sereine. Elle cherche à se réconcilier avec ses souvenirs mais aussi à représenter les conséquences de la guerre. Les reconstitutions en font partie et témoignent que la mémoire américaine ne traite pas de la même façon que le Viêt Nam le conflit qui les a opposés. Comme Quang Lam avec les manifestations officielles, *Small Wars* met finalement en évidence le caractère reconstitué entre fiction et réalité, et de la mémoire, et de ces reconstitutions.

Mémoire individuelle et mémoire officielle : Phan Quang (Re/cover)

Les exemples de Nguyễn Phương Linh, An-My Lê et Quang Lam ont montré l'importance du territoire et du paysage dans la commémoration. Chacun à sa façon a évoqué les tensions qui peuvent exister entre mémoire individuelle et mémoire officielle au Viêt Nam et aux États-Unis. Plusieurs photographes se sont penchés sur la question des conséquences de l'Histoire sur la vie quotidienne contemporaine. De nombreux reportages ont, par exemple, été consacrés au problème de l'agent orange et à la façon dont cela a gravement affecté la vie d'individus. On peut citer par exemple la série *Small Things*, du vietnamien Binh Dang (*fig 237 à 240*), qui s'intéresse à un centre hébergeant les personnes atteintes de handicaps dus à l'agent orange¹⁷⁷. L'artiste Richard Streitmatter-Tran évoque aussi la problématique de l'indemnisation des victimes dans *The Loudest Sound* (2005) (*fig 255 à 259*). Il photographie des personnes dans la rue deux fois : une fois vêtues normalement, la seconde fois vêtues d'un costume orange et d'un sac en papier sur la tête. La tenue rappelle bien sûr les costumes de Guantánamo (on découvre alors les images d'Abu Ghraib). La série est pensée comme une réflexion sur l'ingérence des États-Unis dans les affaires internationales¹⁷⁸.

Phan Quang revient plus particulièrement sur la façon dont se mêlent récit collectif et récits individuels. La série *Re/Cover* (2013 – 2014) s'intéresse aux conséquences de la présence japonaise pendant la Seconde Guerre Mondiale et notamment aux relations qu'ont pu entretenir

177 Voir *Small Things*, site de Binh Dang [en ligne], disponible sur : <https://binhdang.me/editorial-and-personal/documentary-photography-smallthings-binh-dang-vietnam/> (consulté le 27 août 2019)

178 ZHUANG Wubin, « Vietnam » dans *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapore, NUS Press, 2016, p. 293.

des Vietnamiens et des soldats Japonnais. Des couples et mêmes des familles s'étaient alors formés mais ont été pour la plupart séparés par le retour des troupes japonaises en 1955. Phan Quang est très touché par les histoires qu'il découvre dans les campagnes au Nord du Viêt Nam. Il rencontre, par exemple, une vieille dame, Mme Xuan, qui conserve des souvenirs de son ex-mari reparti au Japon et qui a refait sa vie là bas. La tristesse préside à toutes ces histoires et lui donne la motivation du projet¹⁷⁹. Le photographe décide de matérialiser cette émotion par un large voile blanc qui va venir recouvrir chaque personne. Les portraits sont pensés comme des portraits de famille assez classiques. Les individus sont debout ou assis dans leur environnement quotidien. Le bout de tissu très symbolique est déposé par dessus leurs têtes et vient les entourer jusqu'au sol. Phan Quang a spécialement cherché ce qui pourrait signifier concrètement le lien entre le Japon et le Viêt Nam. Il choisit d'utiliser la production d'une usine textile de Kyoto ouverte en 1955, quand les derniers Japonais sont partis du Viêt Nam. Le voile matérialise et connecte « *le temps et l'espace* »¹⁸⁰. Il semble s'être déposé sur les personnages comme un voile de poussière (qui recouvre d'ailleurs deux images de la série, *fig 208 et 209*). Il lie aussi toutes ces personnes entre elles pour signifier la similarité de leur histoire tout en mettant en valeur leurs spécificités.

On voit des familles (*fig 200, 202, 205, 207*), des personnes seules (*fig 199, 204*) ou des vivants honorant respectueusement les portraits des décédés (*fig 201, 203, 206*). On ne connaît pas précisément leurs histoires. Le voile nous invite à les imaginer. L'environnement étrange qu'il crée, à la limite de la réalité, encourage, de ce fait, à se détacher de toute dimension documentaire. Phan Quang a effectivement rencontré ces personnes et écouté leurs histoires mais il ne cherche pas à rendre compte de chacune. Il offre au contraire une réflexion plus générale sur l'impact des événements de la Grande Histoire sur les histoires individuelles. Ses portraits mis en scène reflètent ce qu'on appelle la « microhistoire », telle qu'elle est définie par Carlo Ginzburg.

*« For Quang, history is the “stories” that are everywhere which do not tell about the heroes or heroic activities but about the endeavour for survival present in all of us in this world »*¹⁸¹.

179 « *Sadness was the feeling that had been staying inside me for the whole project implementation. [...] I, by my artworks, tried to figure out a way to link these sorrows...* », Re/Cover « Artist Words », site internet de Phan Quang [en ligne], disponible sur : <http://phanquangartist.com/re-cover-information/> (consulté le 27 août 2019).

180 XUAN MAI Ardia, *Under the veil: tales of love, loss and memory by Vietnamese photographer Phan Quang*, Art Radar, 12 juillet 2016 [en ligne], disponible sur : <http://artradarjournal.com/2016/07/12/under-the-veil-tales-of-love-loss-and-memory-by-vietnamese-photographer-phan-quang/> (consulté le 27 août 2019).

181 « *Pour Quang, l'Histoire est les histoires qui sont partout qui ne disent rien des héros et des activités héroïques mais plutôt du désir de survivre présent en chacun de nous dans ce monde* », NGUYEN Nhu Huy, RE/COVER: a microhistorical approach by Phan Quang, 2016 [en ligne], disponible sur : <http://phanquangartist.com/re-cover->

Sa formation journalistique et son intérêt pour des sujets socio-politiques l'amènent à traiter de ces vies oubliées ou dénigrées. L'épisode japonais au Viêt Nam a été très court mais il laisse un souvenir amer aux Vietnamiens. Dans le discours officiel, les femmes ayant eu des relations avec des Japonais sont vues comme des traîtresses ou des victimes de l'envahisseur quand on ne préfère pas les oublier. Phan Quang décide de « rétablir » ces personnes comme acteurs de l'histoire. Le jeu de mot du titre dévoile son intention. Les personnes sont « couvertes » (*cover*) par le voile et par l'Histoire. Elles ont vécu des séparations, des deuils, des trahisons mais aussi une perception négative qui nécessite de « se rétablir », de « se remettre » (*recover*). Phan Quang symbolise la présence et l'impact encore forts du passé dans la vie de personnes banales et rappelle ainsi la part d'Histoire dans les vies de chacun.

Nguyễn Phương Linh, Quang Lam, An-My Lê ou Phan Quang montrent différemment la place de l'Histoire dans l'espace contemporain au Viêt Nam mais aussi aux États-Unis. On comprend l'importance du territoire et des lieux de commémorations, mais aussi de la reconstitution des événements pour mieux comprendre le passé. Les artistes mettent en évidence la construction de la mémoire entre vécu et volonté politique, entre individualité et collectivité, entre fiction et réalité. Il s'agit de redonner sa part d'Histoire à ce qui est quotidien ou à ce qui a été oublié. Rejouer les souvenirs permet soit de mieux « digérer » les traumatismes passés soit de mieux contrôler le récit qu'on en fait. Dans tous les cas, les travaux de ces quatre artistes permettent d'observer au présent des réminiscences du passé dans les maisons, les villes et les paysages.

La sélection d'œuvres que nous avons étudié a permis de mettre en avant différents usages de la photographie pour parler de l'Histoire du Viêt Nam. Nos artistes mettent en avant l'importance de l'image dans la construction de la mémoire du Viêt Nam et ses impacts différents sur les locaux et la diaspora. Ils réfléchissent aux caractéristiques mémorielles et documentaires de la photographie. Les *viêt kiêu* tentent de rétablir une visibilité à la voix vietnamienne, peu entendue par l'Histoire Occidentale, et partagent avec des locaux le désir de voir la mémoire des Sud-Vietnamiens et des victimes du communisme rétablie au Viêt Nam. Si ils sont d'abord poussés par leurs expériences et leurs motivations personnelles leurs travaux ont une portée générale.

[information/](#) (consulté le 27 août 2019).

III – Réception des artistes de notre corpus et de l’art contemporain vietnamien au Viêt Nam et en Occident (France, États-Unis)

Notre corpus a été constitué à partir de recherches effectuées dans des ouvrages disponibles en France et sur internet pour la grande majorité. Cela nous a permis de trouver un certain nombre d’informations qui n’auraient sûrement pas été les mêmes si la recherche avait été effectuée au Viêt Nam. En effet, la reconnaissance des artistes de notre corpus peut être sensiblement différente dans les pays occidentaux et au Viêt Nam. Certains n’ont pas de sites internet ou n’ont pas participé à beaucoup d’expositions internationales, ce qui les rend difficilement visibles en France.

Ainsi, notre voyage de quelques semaines au Viêt Nam nous a permis de découvrir des artistes et une scène artistique plus vaste que ce que nous pouvions croire. Malgré la faible quantité d’institutions culturelles, la vie artistique se développe toujours plus. Les jeunes générations utilisent les acquis des artistes établis pour mieux faire évoluer la scène contemporaine. Le fonctionnement de la communauté s’est occidentalisé mais elle ne peut toujours pas être analysée à l’aune de nos grilles de lecture françaises. Les moyens et les besoins ne sont pas aux mêmes niveaux tandis que les ambitions et les intérêts créatifs ne sont pas les mêmes. Il nous faut donc prendre conscience de la façon dont sont perçus au Viêt Nam les artistes du corpus et leurs thématiques. Nous nous interrogerons sur la réception de nos artistes et de l’art contemporain vietnamien, d’une part, au Viêt Nam et, d’autre part, en Occident. Selon quels critères sont-ils appréciés ? Les artistes que nous avons réunis font-ils partie des plus reconnus au Viêt-Nam ?

Nous avons déjà évoqué en première partie la crispation qui peut naître autour du sujet historique au Viêt Nam. Cela ne semble pas empêcher des artistes qui abordent ce sujet de faire partie des figures les plus importantes de la scène artistique locale. Nous allons essayer de comprendre comment et pourquoi ils sont reconnus. Nous mettrons ces critères locaux en parallèle avec les critères occidentaux.

Nous n’évoquerons pas ici la réception de l’art vietnamien dans sa région, l’Asie. C’est en Chine ou à Singapour, où plusieurs expositions majeures ont été organisées, qu’il suscite le

plus d'attention¹⁸². Nous souhaitons plutôt nous concentrer sur le monde occidental, en particulier la France et les États-Unis, qui ont avec le Viêt Nam des liens historiques plus forts.

Il s'agira donc, dans la seconde partie de la réflexion, de nous interroger sur le type d'artistes mis en avant sur les scènes occidentales (France et États-Unis). Nous nous demanderons si la perception dominante du Viêt Nam comme un pays communiste ne s'étant jamais relevé de la guerre, influe sur les créations visuelles visibles en Occident. Pour cela, nous analyserons les acquisitions et les expositions d'art contemporain vietnamien par une sélection d'institutions françaises et états-uniennes. Les conclusions que nous tirerons de cette analyse seront discutées dans un dernier temps.

A – Réception des artistes du corpus au Viêt Nam : quels critères de reconnaissance ?

Il est difficile de parler de la reconnaissance des artistes au Viêt Nam. Du point de vue du grand public, elle est totalement absente. La très grande majorité des gens ne s'intéresse pas à l'art contemporain. Les seules subventions accordées par l'État vont à des « kitcheries », comme nous l'avons évoqué plus tôt. Aucun de nos artistes, dont les œuvres sont trop expérimentales ou conceptuelles, ne bénéficient d'aides ou d'achats de l'État. On peut noter cependant la couverture médiatique qui se développe autour de certaines expositions dans les journaux officiels¹⁸³. Par ailleurs si le marché de l'art est très développé pour ce qui concerne l'art moderne et ses copies, il n'est qu'à ses balbutiements pour le marché de l'art contemporain. Ha Dao explore dans un article les quelques galeries au Viêt Nam qui présentent de la photographie¹⁸⁴. En majorité, ce sont des espaces d'auto-représentation gérés par un artiste, mais

182 On peut citer : « Uncorked Soul: Contemporary Art from Vietnam », 1991, Plum Blossoms Gallery, Hong Kong. Commissaire d'exposition : Jeffrey Hantover / « Post đôi mõi: Vietnamese art after 1990 », du 12 mai au 28 septembre 2008, Singapore Art Museum, Singapour. Commissaire d'exposition : Joyce Fan. Cette exposition a été accompagnée d'un colloque international de trois jours qui a donné l'ouvrage : LEE Sarah et NGUYỄN NHƯ Huy (eds.), *Essays on modern and contemporary Vietnamese art*, Singapour, Singapore Art Museum, 2009 / « A Snapshot of Contemporary Vietnamese Art », du 30 mai au 26 juillet 2009, IFA Gallery, Shanghai. Commissaire d'exposition : Marie Terrieux.

183 Cela reste exceptionnel et très contrôlé. Bảo Vương nous confie qu'un article avait été écrit sur son exposition *Another Crossing* à Manzi pour un journal à tirage national mais qu'il a été refusé par le rédacteur en chef. La thématique de l'exposition (les boat people et la migration) lui a sans doute semblé trop sensible et il a craint que sa médiatisation ne lui retombe dessus. Bảo Vương le voit comme une sorte de protection de son travail et pas seulement comme de la censure. Voir entretien avec Bảo Vương, le 23 juin 2019.

184 DAO Ha, *Collecting Art Photography #1: Does A Domestic Market Exist?*, Matca, 15 mai 2019 [en ligne], disponible sur : <https://matca.vn/en/mua-ban-nhiếp-anh-1-co-hay-không-mot-thị-trường-noi-dia/> (consulté le 6 août 2019).

elle note quelques autres lieux pluridisciplinaires (Art Vietnam Gallery, Galerie Quỳnh, Eight Gallery, The Factory). Les acheteurs sont principalement des touristes qui rapportent un souvenir. Elle paraphrase un photographe interrogé : « *According to [Do Anh] Tuan, the lack of local clients boils down to the fact that Vietnamese people are yet to have a culture of enjoying and collecting photography* »¹⁸⁵. Il n'existe donc pas encore vraiment de marché de la photographie artistique contemporaine au Viêt Nam.

Ainsi, pour tenter de mesurer la reconnaissance des artistes de notre corpus, nous nous appuyons principalement sur les expositions au Viêt Nam et à l'étranger et sur leur implication au sein de la vie artistique. Il est difficile de se baser sur d'autres critères à cause du manque d'opportunités sur place. En effet, il peut être ardu de se faire une place au sein du microcosme de la communauté artistique où tout le monde se connaît. Parce qu'il y a peu de lieux et de moyens pour monter des expositions, celles-ci sont de véritables signes de succès pour un artiste. En nous basant sur ces données, nous nous rendons compte des différences de visibilité que peut avoir un artiste contemporain au Viêt Nam. Nous avons expliqué, dans la première partie de ce travail, que la dimension politique des discours historiques entraîne des tensions et un désintérêt global de la population au Viêt Nam. Mais la réception de la création contemporaine est plus compliquée et ne semble pas directement liée aux sujets abordés par les artistes. Des questions de médiums, de réseaux, d'âge, de formation et d'actions au sein de la communauté expliquent mieux la reconnaissance des artistes de notre corpus.

Artistes confirmés

Les artistes les plus âgés, en activité depuis quelques dizaines d'années, se sont effectivement imposés comme des figures importantes. Nguyễn Mạnh Hùng a, par exemple, su se constituer une visibilité et une carrière grâce à ses œuvres surréalistes mélangeant les époques mais aussi grâce à son réseau. Sa réputation repose sur ses peintures, un médium plus traditionnel, ce qui est un véritable avantage par rapport aux artistes photographes. Il a la chance d'avoir été exposé dans des dizaines de lieux au Viêt Nam dont certaines des plus importantes institutions d'art contemporain comme Nhà San, la Galerie Quỳnh et l'Institut Goethe¹⁸⁶. Il a

185 « *Selon [Do Anh] Tuan, le manque de clients locaux est dû au fait que les Vietnamiens doivent acquérir une culture de l'appréciation et de la collection de la photographie* ». Ibid.

186 *Expositions de groupe* : « Exhibition 462 Đường Bưởi », 2018, Nhà Sàn Studio, Hanoï / « Alluvium - Bồi Tích », 2018, Galerie Quỳnh, Ho Chi Minh Ville / « The Clouds Will Tell », 2014, Nhà Sàn Studio, Hanoï / « Onward and Upward », 2014, Galerie Quỳnh, Ho Chi Minh Ville / « TamTa », 2010, Sàn Art, Ho Chi Minh Ville / « 10+ » group exhibition at 10th anniversary of Nhà Sàn », 2008, Nhà Sàn Studio, Hanoï / « Gap Hanoi », 2004, Goethe Institut, Hanoi / « GREEN, RED & YELLOW », 2003, Goethe Institut, Hanoi. *Expositions individuelles* : « Farmers' Got Power », 2016, Galerie Quỳnh, Ho Chi Minh Ville / « One Planet », 2013, Galerie

également été invité à participer à plusieurs expositions et résidences internationales importantes, notamment à New York, Cleveland et Vitry-sur-Seine¹⁸⁷. Il a aussi été directeur artistique de Nhà Sàn entre 2008 et 2011.

Du côté de la photographie, Phan Quang s'est d'abord imposé comme un personnage important par sa pratique photojournalistique. Depuis une dizaine d'années, il s'est consacré à des projets plus « artistiques » qu'il a pu exposer dans différents lieux aux Viêt Nam et à l'étranger. Il a notamment eu la chance d'être exposé individuellement à la Galerie Quynh et à Sàn Art en 2010 et 2013. Il fait également partie des créateurs du magazine XEM avec Quang Lam.

Artistes émergents

Notre corpus comprend aussi des artistes vietnamiens encore émergents comme Quynh Lam. Bien que cette dernière soit encore étudiante, son parcours et son CV témoignent de son intégration dans les réseaux de la création contemporaine vietnamienne. Si elle n'a pas encore exposé dans des lieux importants, elle s'est fait remarquer par le chercheur et curateur singapourien spécialisé dans la photographie de l'Asie du Sud-Est, Zhuang Wubin. Il a exposé ses travaux par deux fois (2015 et 2018). Elle a également eu l'opportunité de tenir une conférence à The Factory où elle participait à une exposition de groupe (2016). On peut aussi noter son apparition dans des expositions de Sao La, un organe de la Galerie Quynh (2015 – 2016). Le livre qu'elle a publié dans le cadre du Vietnam Artist Book Project, et la bourse américaine Fulbright qu'elle a reçue en 2017, lui ont permis de bénéficier d'opportunités à l'étranger (plusieurs expositions dans des galeries de Knoxville, Londres, Singapour, Bangkok).

Artistes / acteurs de la vie culturelle

La réputation de trois artistes de notre corpus se démarque car elle ne repose pas seulement sur la visibilité de leur créations. En effet, Nguyễn Phương Linh, Quang Lâm et Đinh Q. Lê se distinguent en tant qu'artistes devenus acteurs de la vie culturelle.

Basée à Hanoï, Nguyễn Phương Linh est une référence pour la communauté artistique de la ville. Elle co-fonde en 2013 Nhà Sàn Collective dans la lignée de Nhà Sàn Studio, crée par son père et fermé par les autorités en 2011. Ce studio était un espace underground à Hanoï. Avec Tuấn Mami, ils le repensent comme un lieu plus ouvert et cherchent à attirer plus de public en se

Quynh, Ho Chi Minh Ville / « Living Together in Paradise », 2011, Goethe Institut, Hanoï / « Steigen Sie ein », 2002, Goethe Institut, Hanoï / « Uniforms », 2002, Nhà Sàn Studio, Hanoï.

187 Résidences à Art OMI, New York, 2006 ; Location 1, New York, 2007 ; MacVAL, Vitry-sur-Seine, 2014 ; Cleveland Foundation, 2015.

faisant accepter par les autorités. Nguyễn Phương Linh fait partie des curateurs du collectif. Ce travail et sa pratique artistique lui ont permis de se démarquer. Elle expose au Viêt Nam de nombreuses fois, souvent dans les mêmes lieux : en 2005, 2006, 2008, 2010, 2012, 2013, 2014 et 2016 au Nhà Sàn Studio et en 2009, 2011 et 2014 à la Galerie Quynh qui la représente. Depuis 2005, elle a eu la chance d'avoir neuf expositions individuelles dont deux en 2009 et 2012 à la Galerie Quynh, une à Nhà Sàn Studio en 2010, une en 2017 au Goethe Institute et quatre à l'étranger (Thaïlande, Japon).

Quang Lam est reconnu au sein de la communauté photographique d'Ho Chi Minh Ville. Fondateur et directeur de la galerie Inlên Photo, il s'est positionné comme un acteur important du marché de la photographie aujourd'hui au Viêt Nam. De plus, il a participé à la création de deux revues indépendantes à petits tirages qui sont des références chez les photographes vietnamiens. Avec Phan Quang, et deux autres artistes, il crée le magazine XEM qui aura droit à une exposition rétrospective à Sàn Art. La revue Inlên Dazibao est une création plus récente qu'il gère seul. Quang Lam œuvre également comme curateur. Il a eu l'opportunité d'organiser une grande exposition photographique à The Factory en 2019¹⁸⁸, *Machine is Nature*, qui traite de la relation avec la Nature au travers des œuvres commandées à quatorze artistes et qui a été assez bien accueillie.

Enfin, la réputation de Đinh Q. Lê au Viêt Nam est difficile à caractériser. Son succès en Occident ne doit pas être confondu avec son succès au Viêt Nam. Depuis le début de sa carrière en 1990, ses œuvres ont été exposées dans des centaines de lieux à travers le monde, parmi lesquels on compte les institutions et les biennales les plus prestigieuses (Museum of Modern Art, SF MoMA, ICP, Fukuoka Art Museum, Singapore Art Museum, Asia-Pacific Triennale, Busan Biennale...). Cette visibilité internationale a pu lui donner une certaine aura au Viêt Nam : il est l'un des rares artistes vivant au Viêt Nam à autant représenter le pays à l'étranger. Cependant, il faut garder à l'esprit que ses œuvres ne sont que très rarement exposées dans le pays : seulement six fois depuis 1990 et uniquement dans des expositions de groupe¹⁸⁹. Les artistes vietnamiens intégrés dans la communauté connaissent toutefois son travail. Néanmoins, il est surtout connu comme l'un des fondateurs de Sàn Art, un espace d'art contemporain indépendant et non lucratif situé à Ho Chi Minh Ville. Créé en 2007, ce lieu est devenu l'un des

188 Exposition « Machine is Nature », du 2 février au 4 avril 2019, The Factory, Ho Chi Minh Ville, Viêt Nam.
Commissaire d'exposition : Quang Lam.

189 « The Picture Will Still Exist », 2017, Dia Projects, Ho Chi Minh Ville / « Syntax & Diction », 2010, Sàn Art, Ho Chi Minh Ville / « Transpop : Korea Vietnam Remix », 2007, Galerie Quynh et Sàn Art, Ho Chi Minh Ville / « Saigon Open City », 2006, Ho Chi Minh Ville / « Qua Ben Noc Xua », 2003, Mai's Gallerie, Ho Chi Minh Ville / « Green, Red and Yellow », 2003, Goethe Institut, Hanoï.

plus importants du pays grâce à ses résidences et sa programmation. « *We wanted to build a place for the community to come together, basically to create a community of artists who have similar ways of thinking about art* »¹⁹⁰ explique-t-il.

C'est un lieu public où toutes les autorisations sont demandées. En effet, ce projet comporte une véritable dimension pédagogique. Il s'agit d'éduquer le public mais aussi le ministère de la culture¹⁹¹. Aujourd'hui, Đinh Q. Lê suit de loin les activités de Sàn Art. Les cofondateurs se sont délestés du projet ou ont quitté le Viêt Nam. Il réfléchit d'ailleurs, avec les équipes, pour faire évoluer le projet¹⁹². Đinh Q. Lê reçoit aussi l'attention des officiels de la culture qui l'ont déjà invité à venir s'exprimer sur la question de la création contemporaine¹⁹³ (on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé les autorités à l'écouter alors que ses propres permis sont refusés...).

Ces trois exemples montrent que ce ne sont pas seulement la qualité et les thématiques des œuvres qui entrent en jeu dans la reconnaissance par leurs pairs vietnamiens, mais aussi les actions des artistes dans la communauté. Les rôles de Đinh Q Lê, Nguyễn Phương Linh et Quang Lam au sein de la vie artistique ont permis de développer de nombreux projets et expositions qui n'auraient jamais eu lieu sans eux. Nora Taylor explique que le rôle au sein de la communauté est valorisé de manière générale en Asie du Sud-Est. D'après elle, la focalisation sur la visibilité internationale des artistes est surtout une question que se posent les chercheurs américains¹⁹⁴. Il semble exister un véritable décalage entre ce à quoi la communauté artistique vietnamienne accorde de l'importance et ce que le monde Occidental perçoit comme des signes de reconnaissance.

La position des viêt kiêu

La position de *viêt kiêu* de Đinh Q. Lê a pu rendre ses relations avec la scène locale compliqué par le passé. Ses moyens et son éducation Américaine ont donné à penser à certains,

190 « *Nous voulions créer un endroit pour que la communauté se rassemble, simplement créer une communauté d'artistes qui ont la même façon de penser l'art* ». NATSUMI Araki, « Interview with Đinh Q Lê » in NATSUMI Araki, HITOMI Sasaki et SHINICHI Uchida, *Đinh Q. Lê: Memory of Tomorrow*, Mori Art Museum., Tokyo, Japon, Heibonsha Ltd, 2015, p38

191 Ibid., p38

192 Entretien avec l'artiste, le 2 juillet 2019.

193 BUTT Zoe, « Locating Đinh Q. Lê » in NATSUMI Araki, op. Cit. p129

194 TAYLOR Nora Annesley, « Art without History? Southeast Asian Artists and Their Communities in the Face of Geography », *Art Journal*, Ete 2011, vol. 70, n° 2, p. 7

comme Nguyen Quân¹⁹⁵, qu'il profitait des avantages que lui offrait le Viêt Nam (économiques et matériels) au détriment des artistes locaux.

C'est une critique que l'on retrouve souvent à l'encontre de tous les *viêt kiêu* revenus s'installer au pays, notamment dans les années 1990 (après le *đổi mới*). Il y a pu y avoir des tensions avec les locaux mais leur apport à la communauté et les collaborations qu'ils ont entamées ont permis de calmer la situation. Certains, comme Đinh Q. Lê ou Quang Lam font désormais partie des figures importantes de la communauté artistique.

Les *viêt kiêu* restés à l'étranger comme Binh Danh et An-My Lê sont connus au Viêt Nam¹⁹⁶ mais n'exposent pas (ou presque pas) dans le pays dont ils ne partagent que de très loin les préoccupations.

Les *viêt kiêu* revenus récemment comme Bảo Vương sont mieux reçus aujourd'hui que leurs aînés. Le retour au Viêt Nam de ce dernier, en 2015, a déclenché le développement de sa carrière artistique. Depuis, il a pu exposer dans des lieux notables comme l'Institut Français, le Musée des Beaux-Arts de Ho Chi Minh Ville ou, dernièrement, la Galerie Manzi à Hanoï. Néanmoins, il nous a confié que ce ne sont pas des vietnamiens qui achètent ses œuvres même s'ils peuvent leur accorder un certain intérêt¹⁹⁷.

Influence de la réception internationale

Les artistes et les professionnels de l'art contemporain au Viêt Nam ne peuvent pas se couper de la reconnaissance internationale. En effet, le marché local de l'art est principalement supporté par des acheteurs étrangers. Les collectionneurs vietnamiens ne s'intéressent pas à l'art contemporain (et encore moins à la photographie contemporaine). L'art est considéré comme devant être décoratif et beau. De plus, il n'est pas répandu dans la culture vietnamienne d'investir dans des œuvres d'art (on préfère l'immobilier ou les voitures). Les nombreux organes culturels des ambassades occidentales présents sur le territoire (Institut Français, Goethe Institute, British Council) ont été des soutiens essentiels pour la création contemporaine. Malheureusement, leurs financements s'amenuisent : le Viêt Nam et l'Asie du Sud Est ne sont plus assez prometteurs.

195 NGUYEN Quân, « Mouvement et inertie. L'art vietnamien pendant les années 1990 et au début de 2000 » in HERBELIN Caroline, WISNIEWSKI Béatrice et DALEX Françoise, *Arts du Vietnam: nouvelles approches : actes du colloque organisé par le CREOPS - université Paris-Sorbonne, 4-6 septembre 2014 au Musée national des arts asiatiques-Guimet, à l'Institut National d'Histoire de l'Art et au musée du quai Branly*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p150

196 An-My Lê en particulier est admirée pour ses photographies et son succès aux États-Unis. Elle est citée par Ha Dao comme l'une des meilleures photographes d'origine vietnamienne.

197 Entretien avec l'artiste, le 23 juin 2019

Ainsi, la situation pour les artistes n'est pas facile financièrement et matériellement. Beaucoup sont obligés d'exercer une activité alimentaire à côté de leur pratique artistique et peu réussissent à se faire une vraie place sur la scène artistique. Les rares achats sont faits par des étrangers, dont on ne sait pas s'ils sont plutôt d'origine asiatique ou occidentale. C'est pourquoi, pour le curateur Bill Nguyen, la question des financements est cruciale pour l'évolution de la scène artistique¹⁹⁸. Il s'agit de développer une économie locale autour d'organisations et de collectionneurs vietnamiens qui soutiendraient réellement la création locale et qui permettraient de ne pas voir les œuvres s'envoler à l'étranger. Le support des institutions internationales ne doit plus être le seul recours pour mener des projets ambitieux et novateurs. Pour lui, c'est le seul moyen pour que la création contemporaine vietnamienne s'affirme véritablement. La photographe Ha Dao nous parle ainsi de l'ambiguïté actuelle de la situation :

« I'd say [exhibiting abroad is important] for artists in general, not just for photography. I think just because the domestic scene here is so small. [...] It's a little community and it doesn't really come towards having sales [...] And so that's why I think they venture out. But I don't think being known elsewhere of Vietnam is that important if you can build a strong domestic photography art scene here. [...] I think building a strong community here in this young country is not most important, but equally important [as international presence], yes. But of course it is gonna take more time. Because you are now depending on other people. Because photography market or photography community cannot be created just by artists alone »¹⁹⁹.

Les artistes vivant au Viêt Nam sont donc soumis aux codes et aux intérêts de l'étranger pour survivre financièrement. Ils souhaiteraient avoir la possibilité de s'en affranchir pour pouvoir évoluer plus librement (mais est-ce vraiment possible dans le monde globalisé de l'art contemporain ?). Nous devons donc nous demander ce qui peut intéresser le monde de l'art occidental dans la création contemporaine vietnamienne.

198 Entretien, le 3 juillet 2019.

199 « *Je dirais qu'exposer à l'étranger est important pour les artistes en général, pas juste pour la photographie. Je pense que c'est simplement parce que la scène locale est si petite. [...] C'est une petite communauté et elle n'arrive pas vraiment à faire des ventes. [...] C'est pourquoi je pense qu'ils partent à l'étranger. Mais je ne pense pas qu'être reconnu ailleurs qu'au Vietnam est si important si on peut construire une scène photographique locale solide ici [...] Je pense que construire une communauté forte ici, dans ce pays jeune, n'est pas le plus important, mais aussi important [que développer la visibilité internationale]. Mais bien sûr ça va prendre du temps. Parce qu'on dépend d'autres personnes. Parce que le marché photographique ou sa communauté ne peut pas être créée juste par les artistes* ». Entretien avec l'artiste, le 21 juin 2019.

B – A la recherche des artistes vietnamiens ou d’origine vietnamienne dans les institutions occidentales : analyse des expositions et des collections de musées

Les artistes de notre corpus ont une visibilité globalement assez faible en Occident. Parmi les plus exposés et reconnus aux États-Unis, on peut compter les *viêt kiêu* comme An-My Lê, Binh Danh et Đinh Q. Lê (dont nous avons déjà exposé le CV dans les pays occidentaux).

An-My Lê fait partie des artistes américaines d’origine asiatique les plus reconnues. Elle a reçu de nombreux prix, a publié deux livres, fait partie de nombreuses collections publiques et privées (nous les citerons par la suite). Elle a exposé dans des centaines de lieux aux États-Unis et en Europe, dont les plus prestigieux (ICP, MoMA, SF MoMA, Guggenheim Museum...).

Binh Danh commence sa carrière artistique en 2002. Il a, depuis, présenté son travail à de nombreuses reprises aux États-Unis principalement et ses œuvres sont présentes dans plusieurs collections (dont celles du SF MoMA, de la National Gallery of Art de Washington et du Museum of Fine Arts de Boston).

Ces artistes vivent aux États-Unis ou ont des liens forts avec le pays, ce qui explique facilement leur présence dans les institutions américaines. Leur position au centre de l’art contemporain mondial en fait des figures de référence au sein de la diaspora vietnamienne.

Les autres artistes du corpus ont principalement développé leur carrière au Viêt Nam et en Asie (Nguyễn Mạnh Hùng, Nguyễn Phương Linh, Phan Quang, Quang Lam), ou sont encore émergents (Bảo Vương, Quynh Lam). On comprend que les artistes de notre corpus sont peut être parmi les plus importants du Viêt Nam mais ils n’ont, pour la plupart, qu’une visibilité limitée dans le monde occidental (mis à part les trois *viêt kiêu* américains). Malgré tout, ils ont réussi à saisir quelques opportunités en Occident, ce dont nous discuterons plus loin. Leurs rares apparitions dans nos paysages culturels à travers des expositions ou des collections françaises ou états-uniennes restent anecdotiques. Mais face à leur très faible visibilité à l’étranger, leur choix par des curateurs et institutions occidentales peut être particulièrement révélateur de notre intérêt et de notre perception de la scène artistique vietnamienne.

Comme nous l’avons évoqué dans notre introduction, le Viêt Nam est perçu en Occident soit comme une destination touristique exotique sans réelle existence historique, soit comme le lointain souvenir d’une période de colonisation et d’une guerre sanglante et injuste. Cette perception influence-t-elle ce que les institutions occidentales recherchent dans l’art

contemporain vietnamien ? Pour vérifier notre hypothèse, il nous faut mettre en évidence quelle visibilité est donnée à quels artistes vietnamiens ou d'origine vietnamienne en France et aux États-Unis. Pour cela, nous nous baserons sur les expositions et les acquisitions d'une sélection d'institutions culturelles.

Visibilité de l'art contemporain vietnamien en France : analyse des expositions et des collections publiques

En 2014, l'Institut Français et plusieurs Ministères vietnamiens organisent l'année croisée France-Vietnam. Des expositions, des spectacles, des collaborations et des échanges ont lieu par dizaines. C'est à ce moment là qu'on a pu découvrir un certain nombre de créations contemporaines vietnamiennes en France. En particulier, au Carré d'Art de Nîmes qui a consacré une exposition à une sélection d'artistes contemporains vietnamiens. « *Chorégraphies Suspendues* » est organisée par Jean Marc Prévost, directeur du Carré d'Art, et Zoe Butt, qui est alors directrice de Sàn Art (actuellement de The Factory). Il est très intéressant de remarquer que cette exposition, la première et la plus conséquente qui ait eu lieu en France à propos de l'art contemporain vietnamien, s'intéresse au sujet de l'Histoire. Elle est ainsi décrite :

« L'exposition Chorégraphies suspendues bouscule les idées reçues sur les rapports entre le Vietnam et la scène internationale en mettant en lumière une communauté artistique qui dénonce la conscience historique souvent projetée sur son pays (culpabilité de la guerre, désir d'évasion touristique...) »²⁰⁰.

En effet, la sélection de huit artistes a été réalisée pour témoigner de réflexions artistiques sur le Viêt Nam, son histoire et sa société. Zoe Butt présente les artistes comme des « *archivistes et [des] archéologues qui confrontent les faits historiques aux phénomènes sociaux en rapport avec le contexte de diaspora où ils s'inscrivent intellectuellement et physiquement* »²⁰¹. Leurs récits perturbent le discours officiel et reflètent des préoccupations contemporaines. On compte parmi les artistes Lêna Bui (1985)²⁰², Tiffany Chung (1969)²⁰³, Đinh Q Lê, Jun Nguyễn-Hatsushiba

200 Page de présentation de l'exposition *Chorégraphies Suspendues*, Carré d'art de Nîmes [en ligne], disponible sur : <https://www.carreartmusee.com/fr/expositions/choregraphies-suspendues-20> (consulté le 8 août 2019).

201 BUTT Zoe, « *Chorégraphies Suspendues* » dans PREVOST Jean-Marc et BUTT Zoé, *Chorégraphies Suspendues / Residual : disrupted choreographies*, [Cat. expo du 21 février au 27 avril 2014, Nîmes, Carré d'Art], Nîmes, Carré d'Art - Musée d'art contemporain / Archibooks, 2014, p15

202 Lêna Bui (1985, Danang) est une artiste formée aux États-Unis. Elle s'intéresse aux relations de l'Homme avec la Nature dans un contexte de développement rapide. Elle utilise principalement le dessin et la vidéo.

203 Tiffany Chung (1969, Danang) est une artiste pluridisciplinaire américano-vietnamienne. Elle est co-fondatrice de Sàn Art. Son travail s'intéresse aux géographies de la migration : ses œuvres les plus connues sont des cartes.

(1968)²⁰⁴, Nguyễn Huy An (1982), Nguyễn Thái Tuấn (1965)²⁰⁵, Nguyễn Trinh Thi (1973)²⁰⁶ et The Propeller Group (composé de Phu Nam (1973), Matt Lucero (1976) et Tuan Andrew Nguyễn (1976))²⁰⁷.

Des dizaines d'autres événements sont organisés lors de cette année croisée. Parmi ceux qui touchent à l'art contemporain, on peut citer également l'invitation en résidence puis les expositions de Nguyễn Mạnh Hùng et Jun Nguyễn-Hatsushiba au MacVAL de Vitry²⁰⁸. Le premier propose une réflexion sur la culture de masse en passant par la réappropriation de tableaux « kitsch » de paysages. Le second cherche à mettre en relation la musique et les mouvements migratoires. A Ho Chi Minh Ville, Poitiers et Paris, on peut aussi voir une exposition de photographies de Sébastien Laval et Lê Vuong sur les ethnies vietnamiennes²⁰⁹. À Toulouse, le festival Made In Asia 2014 se concentre sur le Viêt Nam. Tiffany Chung est exposée au Lieu Commun et présente ses cartes de migrations et de transformations urbaines ainsi que des photos de la série *Play*. Jun Nguyễn-Hatsushiba se trouve à l'espace Écureuil avec les pièces *Breathing is free*, *Memorial Project* et une nouvelle création, *Mur de Figurines* qui évoque la migration. La série *Pink Choice*, primée au World Press Photo, de Maika Elan (1986)²¹⁰ est à l'Espace des Diversités et de la Laïcité. Enfin, Phan Quang revient sur le monde rural confronté aux développements socio-économiques dans *Journal intime d'un fermier* (2009) à la Librairie Ombres Blanches. L'espace Croix-Baragnon propose une exposition thématique « *Féminités* »

204 Jun Nguyễn-Hatsushiba (1968, Tokyo) est un artiste vietnamien et japonais. Il travaille aujourd'hui à Houston (Texas, USA). Il utilise principalement la vidéo et se fait connaître internationalement en 2001 avec *Memorial Project Nha Trang, Vietnam* (tourné sous l'eau). Ses thématiques sont la mémoire, l'histoire et les liens avec les problématiques actuelles.

205 Nguyễn Thái Tuấn (1965, Viêt Nam) apprend la peinture de propagande aux Beaux-Arts de Hué. Dans ses œuvres, il réagit à cette esthétique et tente de proposer un espace critique entre le passé, le présent et le politique.

206 Nguyễn Trinh Thi (1973, Hanoï) est une réalisatrice et documentariste basée à Hanoï. Elle réfléchit sur la mémoire, les histoires personnelles et l'actualité.

207 The Propeller Group, créé en 2006, est un groupe pluridisciplinaires rassemblant Phunam, Matt Lucero et Tuan Andrew Nguyen. Ils créent à partir des nouveaux médias (vidéos, campagnes en ligne, pubs) en s'inspirant des médias de masse. Leurs sujets de prédilection sont les relations entre la publicité et le politique, l'histoire et le futur et le public et le privé.

208 Expositions Nguyễn Mạnh Hùng «L'Avventura – Lãng Du» et Jun Nguyễn-Hatsushiba «Don't we all want to be in tune?», du 14 juin au 21 septembre 2014, MacVAL, Vitry sur Seine, France. Commissaire d'exposition : Valérie Labayle.

209 Exposition « 54...Photographies de Sébastien Laval et Lê Vuong », du 1^{er} décembre 2013 au 13 janvier 2014, Fine Arts Museum, Ho Chi Minh Ville, Viêt Nam ; du 6 mars au 30 avril 2014, Médiathèque François Mitterrand, Poitiers, France ; du 25 juin au 6 juillet 2014, Orangerie du Sénat, Paris, France.

210 Maika Elan (1986) est une photographe indépendante basée à Hanoï. Elle remporte en 2013 le prix Contemporary Issues du World Press Photo avec *The Pink Choice* qui traite de la communauté homosexuelle au Viêt Nam.

rassemblant Vu Dan Tan (1946 - 2009)²¹¹, Nguyễn Phương Linh, Trương Tân (1963)²¹² et Le Hoang Bich Phuong (1984)²¹³. C'est également à cette occasion qu'est organisé le grand colloque *Arts du Vietnam : Nouvelles approches*²¹⁴, dont les actes sont aujourd'hui une importante ressource en français pour l'étude de ces arts. La partie consacrée à l'art moderne et contemporain, comprend trois chapitres sur les arts après 1990 (par Pamela N. Corey, Nguyen Quân et Dominique de Miscault). Ce colloque fait la part belle aux peintres. La photographie ou les nouveaux médias sont peu ou pas évoqués.

En dehors du cadre de l'année France-Vietnam, les expositions consacrées, en France, à des artistes vietnamiens sont peu nombreuses. On trouve surtout des expositions individuelles, principalement d'artistes de la diaspora. On peut en citer quelques unes (sans aucune prétention d'exhaustivité). Nguyễn Trinh Thi a créé, pour le Jeu de Paume en 2015, « *Lettres de Panduranga* »²¹⁵ : elle y revient sur l'histoire du plus vieux peuple Cham du Viêt Nam dont le territoire est menacé par un projet de centrale nucléaire.

L'installation de Danh Võ (1975), au CAPC de Bordeaux en 2018, est décrite comme « *à la fois une mise en évidence de l'articulation entre histoire(s) personnelle(s) et collective(s) ainsi qu'une réflexion sur le rapport entre les œuvres, l'architecture et la mémoire du bâtiment* »²¹⁶. L'artiste danois, né au Viêt Nam, suit ici les thématiques qui traversent sa carrière. Il explore les relations de l'Histoire, de la politique et des événements personnels traumatiques qu'il a vécus.

En 2019, au Crédac d'Ivry, Thu Van Tran²¹⁷ s'inspire, pour « *24 heures à Hanoï* », des tortues gardiennes du Temple de la littérature à Hanoï et propose de revisiter l'histoire par l'expérience esthétique²¹⁸.

211 Vu Dan Tan (1946 – 2009), peintre, travaillait beaucoup avec des matériaux recyclés. Il a fondé avec sa femme le Salon Natasha, l'un des premiers espaces d'échanges et d'exposition indépendants du Viêt Nam.

212 Trương Tân (1963), artiste pluridisciplinaire, explore les conventions sociales et la liberté d'expression.

213 Le Hoang Bich Phuong (1984), formée à l'université des Beaux-Arts d'Ho Chi Minh Ville à la peinture sur soie, utilise aussi la céramique. Son travail poétique s'intéresse à la réalité et aux structures sociales. Elle vit actuellement à Portland.

214 HERBELIN Caroline, WISNIEWSKI Béatrice et DALEX Françoise, *Arts du Vietnam: nouvelles approches : actes du colloque organisé par le CREOPS - université Paris-Sorbonne, 4-6 septembre 2014 au Musée national des arts asiatiques-Guimet, à l'Institut National d'Histoire de l'Art et au musée du quai Branly*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

215 Exposition « Nguyen Trinh Thi. Lettres de Panduranga », dans le cadre du programme Satellite 8, du 20 octobre 2015 au 24 janvier 2016, Jeu de Paume (Concorde), Paris. Commissaire d'exposition : Erin Gleeson.

216 Page de présentation de l'installation, site du CAPC de Bordeaux [en ligne], disponible sur : <http://www.capc-bordeaux.fr/programme/danh-vo> (consulté le 10 août 2019). Installation de Danh Vo, du 19 mai au 28 octobre 2018, CAPC, Bordeaux. Commissaire d'exposition : María Inés Rodríguez.

217 Thu Van Tran (1979, Ho Chi Minh Ville) arrive en France à deux ans. Artiste pluridisciplinaire, elle explore l'histoire par la création de récits postcoloniaux fictifs. Elle est nommée en 2018 au Prix Marcel Duchamps.

218 Exposition *Thu Van Tran. 24 heures à Hanoï*, du 19 avril au 28 juin 2019, Crédac, Ivry sur Seine.

Aux Rencontres photographiques d'Arles, seul l'artiste suisse d'origine vietnamienne Cat Tuong Nguyễn (1969)²¹⁹ a été exposé en 2007 (*Homunkulus, Feux d'artifices et peintures à l'huile*²²⁰).

Le Centre Pompidou a aussi invité le collectif Art Labor pour la biennale Cosmopolis #1 « Collective Intelligence » en 2017²²¹. Leur installation était une reconstitution d'un café hamac où les visiteurs étaient invités à boire un café à la vietnamienne.

On trouve aussi des artistes vietnamiens dans des expositions consacrées à l'Asie du Sud-Est. Lors de l'année croisée avec Singapour, l'exposition *Archipel Secret* au Palais de Tokyo²²² proposait une vision de l'art contemporain du Sud Est Asiatique au travers d'une quarantaine d'œuvres dont la majorité était des commandes. Trois artistes vietnamiens étaient invités : Richard Streitmatter-Tran, Tran Luong (1960)²²³ et les Le Brothers (1975)²²⁴. Le but du commissaire Khairrundi Hori était de présenter des artistes inconnus en France mais qui ont une réelle influence dans leurs pays. Il pense son exposition autour de l'identité mais dit ne pas avoir imposé cette thématique aux artistes (il les a cependant réunis car ils traitent tous plus ou moins de la question)²²⁵. Finalement, la présentation de l'exposition met en avant une dialectique entre passé et présent ; elle promet des œuvres « *entre mémoire et tradition d'une part, et influences contemporaines occidentales d'autre part* »²²⁶.

En France, l'art contemporain vietnamien dans les collections publiques est quasiment absent. On note, dans les collections des FRAC, la présence d'œuvres d'artistes d'origine vietnamienne vivant en France mais dont la pratique est quasiment inconnue. On retrouve des peintures de Hung Rannou (1955) au FRAC Bretagne, de Kim Nguyễn (1957) au FRAC

219 Cat Tuong Nguyen (1969, Ban Me Thuot) a émigré avec sa famille en Suisse en 1981. Il est artiste et photographe indépendant. Ses œuvres sont biographiques mais s'intéressent aussi à des questionnements socio-historiques.

220 Voir OLONETZKY Nadine et MELTZER Burkhard, *Cat Tuong Nguyen, underdog suite : Fotografien und Collagen 1996-2009*, Zürich, Suisse, Scheidegger & Spiess, 2009.

221 *Cosmopolis #1*, du 18 octobre au 18 décembre 2017, Centre Pompidou, Paris. Art Labor est un collectif créé en 2012 par les artistes Phan Thảo Nguyễn et Truong Cong Tung, et la curatrice Arlette Quynh-Anh Tran. Ils mêlent leur pratiques avec la recherche en sciences sociales.

222 Exposition « Archipel Secret », du 26 mars au 16 mai 2015, Palais de Tokyo, Paris. Commissaire : Khairrundi Hori.

223 Tran Luong (1960) a fait partie, dans les années 1980-90, du Gang of Five qui a participé au développement des arts contemporains du Viêt Nam. Il est co-fondateur de Nhà San à Hanoï. Il utilise l'installation, la performance et la vidéo pour évoquer des questionnements politiques.

224 Les Le Brothers sont des frères jumeaux, Le Duc Hai and Le Ngoc Thanh, basés à Hué. Ils travaillent la laque et les installations par lesquelles ils traitent de la conscience de la guerre et de la scission Nord-Sud.

225 *Interview de Khairrundi Hori*, in Scolab #8 - LE BORD DES MONDES, mars 2015, Palais de Tokyo. Disponible en ligne : <https://issuu.com/lepalais/docs/scolabbdmsite/25> (consulté le 15 août 2019).

226 Page de présentation de l'exposition Archipel Secret, Palais de Tokyo, 2015 [en ligne], disponible sur : <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/archipel-secret> (consulté le 15 août 2019).

Villeurbane, et deux photographies de Christian Luu (1937) au FRAC Normandie Caen. Un jeune artiste Français d'origine vietnamienne, Noé Nguyen (1979), est représenté dans les collections du FRAC Normandie Rouen par deux vidéos et deux tirages (acquisitions par dons).

Parmi les artistes mieux reconnus, on trouve de manière plus conséquente des œuvres de Danh Võ dans les collections du FRAC Champagne Ardenne (*Lettre de Saint Théophane Vénard*, 2009) et du FRAC Grand Large – Hauts de France (*Lettre de Saint Théophane Vénard*, 2009 ; *Perrier Perrier*, 2010 ; *Bye Bye*, 2010 ; *Here lies one whose name was writ in water*, 2010). Enfin, les Abattoirs de Toulouse et le FRAC Île de France conservent deux œuvres de Thu Van Tran : respectivement *Rainbow herbicides*, 2014 et *Arirang Partition*, 2009.

La collection du Centre National d'Arts plastiques (CNAP) est plutôt riche en artistes vietnamiens (ou d'origine vietnamienne). Néanmoins, ce sont très majoritairement des artistes de la première moitié ou du milieu du XX^{ème} siècle. En effet, pendant la période coloniale, de nombreux artistes venaient se former en France et beaucoup sont restés (notamment à cause du début de la guerre et de l'arrivée des communistes). La plupart des acquisitions (à quelques exceptions près) ont été réalisées à cette époque. Pour ce qui est de l'art contemporain au CNAP, on retrouve des œuvres de Danh Võ (plusieurs pièces de la série *We the People*, 2011), trois photographies de la série *Intime Infinie* du Français d'origine vietnamienne Jean-Baptiste Huynh (1966)²²⁷, quatre photographies de la série *29 palms* d'An-My Lê et deux dessins de Kim Nguyễn.

Le Centre Pompidou possède, depuis 2004, une vidéo de Jun Nguyễn-Hatsushiba (*Memorial Project Nha Trang, Vietnam, Towards the complex, For the Courageous, the Curious and the Cowards*, 2001).

Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a fait l'acquisition, dans les années 1960, d'œuvres de deux artistes de la première moitié du XX^{ème} siècle. Plus récemment, en 2015, il a acquis trois pièces de Danh Võ (*We the People* (2013), *Gustav's Wing* (2013), *Sans titre* (2013)).

La Bibliothèque Nationale de France conserve, quant à elle, quelques tirages d'An-My Lê datant de la période où elle travaillait pour les Compagnons du devoir en France²²⁸.

227 Jean-Baptiste Huynh (1966) est né d'une mère française et d'un père vietnamien. Il est reconnu pour son travail de portraits photographiques qui questionnent sur la représentation de soit, la lumière et l'infini.

228 Sa famille francophone et francophile immigre en France au début de la guerre du Viêt Nam, avant de s'installer définitivement aux États-Unis en 1975. An-My Lê revient en France et travaille avec les Compagnons du Devoir entre 1986 et 1990. Je remercie Héroïse Conésá, conservatrice du patrimoine en charge de la collection des photographies contemporaines du département des Estampes et de la Photographie de la BNF, de m'avoir permis de prendre connaissance de ces images.

L'analyse de la visibilité de l'art contemporain au travers des expositions et des acquisitions en France permet de faire plusieurs constats. On observe déjà l'effet très bénéfique de l'année croisée de 2014 qui a permis de montrer les travaux de dizaines d'artistes encore jamais exposés en France. Cependant, ce pic met encore plus en évidence l'absence d'événement concernant la scène artistique contemporaine vietnamienne avant et après 2014. A part *Chorégraphies Suspendues*, il n'y a pas eu de grande exposition thématique de groupes d'art contemporain vietnamien. On constate essentiellement que seuls certains artistes ont individuellement bénéficié d'une certaine visibilité. Danh Võ, en particulier, suscite beaucoup d'intérêt en France, comme en témoigne sa présence dans au moins quatre collections publiques importantes, l'exposition récente à Bordeaux mais aussi son invitation à faire l'ouverture du Festival de l'Histoire de l'Art 2019 à Fontainebleau. Les artistes contemporains les plus collectionnés en France semblent être surtout des ressortissants de la diaspora ayant grandi dans le pays, comme Thu Van Tran et Jean-Baptiste Huynh, ou ayant des liens avec la France comme An-My Lê. Notre hypothèse de départ semble se confirmer en partie. L'exposition de Nîmes, celle du Jeu de Paume et l'intérêt pour Danh Võ, mais aussi pour Jun Nguyễn-Hatsushiba, Nguyễn Trinh Thi ou Thu Van Tran témoignent de la tendance à mettre en valeur des artistes évoquant l'Histoire du Viêt Nam, que cela soit par la guerre, la colonisation, la migration ou encore les traditions culturelles. Les problématiques socio-politiques autour du régime communiste, de la censure, des droits LGBT ou de la vie rurale semblent également intéresser les musées et espaces culturels français.

Visibilité de l'art contemporain vietnamien aux États-Unis : analyse des expositions et des collections

Les États-Unis ont été particulièrement marqués par la guerre du Viêt Nam, à la fois en s'y enlisant pendant vingt ans mais aussi en recevant après 1975 le plus grand nombre de réfugiés vietnamiens. Des artistes de la diaspora ont émergé et se sont intégrés dans le système culturel et artistique américain. Aussi, serait-il long et inutile de recenser toutes les expositions monographiques d'artistes vietnamiens ou d'origine vietnamienne qui ont eu lieu aux États-Unis.

On compte également de nombreuses expositions à propos des événements et des effets de la guerre. Elles ont la plupart du temps un angle historique et social mais certaines s'en distinguent. Une récente exposition s'intéresse, au contraire, à l'impact artistique de la guerre : « *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975* » au Smithsonian American

Art Museum²²⁹. Mais, comme son titre l'indique, elle traite d'œuvres américaines créées en réaction à la guerre. Elle est accompagnée, en parallèle, d'une exposition monographique du travail de Tiffany Chung²³⁰. Titrée « *Vietnam, Past is Prologue* », elle évoque la mémoire de la guerre vue du côté du Sud-Vietnam et de ses émigrés. Le Minneapolis Institute of Art organise, en septembre 2019, une exposition qui prolongera celles de la Smithsonian : « *Artists Reflect: Contemporary Views on the American War* »²³¹. Elle poursuit la logique de l'exposition de Chung en donnant la parole aux artistes issus de la diaspora du Sud-Est asiatique. On retrouve, parmi les artistes exposés, Đinh Q Lê, Tiffany Chung, An-My Lê et Tuấn Andrew Nguyễn²³². Leurs travaux sont décrits ainsi dans la présentation de l'exposition :

« *[they] reflect on migration, memory, the effect of violence on the landscape and on communities, healing, and trauma, while bringing attention to the war's living effects on the population most affected by its long history (predating and postdating U.S. involvement)* »²³³.

En 2005, « *Stages of Memory : The War in Vietnam* »²³⁴ au Museum of Contemporary Photography de Chicago montrait déjà le travail de huit photographes de la diaspora autour de la mémoire. La Fine Art Gallery de la San Francisco State University a aussi exploré le sujet avec « *Witness to War: Revisiting Vietnam in Contemporary Art* » en 2007. Cinq des neuf artistes exposés sont nés au Viêt Nam et ont connu de près ou de loin les effets de la guerre (Đinh Q Lê, An-My Lê, Binh Danh, Thai Bui (1960)²³⁵ et Long Nguyen).

L'Asia Society Museum de New York organise, en 2017, une exposition sur l'art contemporain du sud-est asiatique titrée « *After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of*

229 Exposition « *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975* » du 15 mars au 18 août 2019, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C, États-Unis. Commissariat d'exposition : Melissa Ho.

230 Exposition « *Tiffany Chung : Vietnam, Past is Prologue* », du 15 mars au 2 septembre 2019, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C, États-Unis . Commissariat d'exposition: Sarah Newman.

231 Exposition « *Artists Reflect: Contemporary Views on the American War* », du 29 septembre 2019 au 5 janvier 2020, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota, États-Unis. Commissaires d'expositions : Robert Cozzolino, Patrick et Aimee Butler.

232 Tuấn Andrew Nguyễn (1976) est né et vit à Ho Chi Minh Ville. Il fait partie des fondateurs de San Art et du Propeller Group. Sa pratique pluridisciplinaire traite des résistances politiques et de l'impact des médias de masse.

233 « *[Ils] réfléchissent sur la migration, la mémoire, les effets de la violence sur le paysage et sur les communautés, la guérison et le trauma, tout en attirant l'attention sur les effets actuels de la guerre sur les populations les plus affectés par sa longue histoire (avant et après l'implication des États-Unis)* ». *Minneapolis Institute of Art to present two exhibitions exploring the impact of the Vietnam War*, site du Minneapolis Institute of Art, 25 juillet 2019 [en ligne], disponible sur : <https://new.artsmia.org/press/minneapolis-institute-of-art-to-present-two-exhibitions-exploring-the-impact-of-the-vietnam-war/> (consulté le 10 août 2019)

234 Voir Introduction. Exposition « *Stages of Memory : The War in Vietnam* », du 13 octobre au 17 décembre 2005, Museum of Contemporary Photography, Chicago, États-Unis. Commissaire d'exposition : Karen Irvine.

235 Thai Bui (1960, Hanoï) est un sculpteur vietnamien américain. Il travaille autour du déplacement et de la nostalgie en assemblant des éléments disparates.

History »²³⁶. Elle présente sept artistes contemporains du Myanmar, de l'Indonésie et du Viêt Nam qui utilisent leur créations pour dénoncer des problématiques sociales et politiques. On retrouve Đinh Q. Lê avec *Light and Belief* (2012) et des *Scrolls* (2016), les vidéos *The Guerrillas of Cu Chi* (2012) et *The Dream* (2012) du Propeller Group et les installations *Day by Day* (2014-15) et *ID Card* (2014) de Nguyễn Thi Thanh Mai (1983)²³⁷.

La Mistake Room de Los Angeles se distingue de toutes les autres expositions américaines autour de l'art contemporain du Viêt Nam par une nouvelle initiative. La galerie a lancé, à l'été 2019, un projet de collaboration directe avec plusieurs institutions vietnamiennes dans le but de soutenir la création et la communauté artistique du Viêt Nam. L'exposition « *Where The Sea Remembers* »²³⁸ est pensée comme un point de départ à ce projet. Elle n'a pas d'autre thématique que le rassemblement d'artistes qui vivent et travaillent au Viêt Nam ou qui appartiennent à la diaspora. Les quinze artistes sont The Propeller Group, Nguyễn Phương Linh, Tuấn Andrew Nguyễn, Phan Quang, Thu Van Tran, Truc-Anh (1983)²³⁹, Ngô Đình Bảo Châu (1986)²⁴⁰, Võ Trần Châu (1986)²⁴¹, Sandrine Llouquet (1975)²⁴², Thinh Nguyen (1984)²⁴³ Tuấn Mami (1981)²⁴⁴, Trong Gia Nguyen (1971)²⁴⁵, Nguyễn Văn Đủ (1986)²⁴⁶, Phan Thảo Nguyên (1987)²⁴⁷, et Trương Công Tùng (1986)²⁴⁸. Cet ensemble d'artistes présente, en effet, un panorama de thématiques et de médiums intéressants et rarement rassemblés sur la création

236 Exposition « After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of History », du 8 septembre 2017 au 21 janvier 2018, Asia Society Museum, New York, Etats-Unis. Commissaires d'exposition : Boon Hui Tan et Michelle Yun

237 Nguyen Thi Thanh Mai (1983, Hanoi) est une artiste vietnamienne basée à Hué. Elle s'intéresse aux droits, à la représentation et aux conditions de vie des femmes mais aussi aux notions d'identités, de nationalités et de frontières.

238 Exposition « Where the Sea Remembers », du 13 juillet au 12 octobre 2019, The Mistake Room, Los Angeles, Etats-Unis. Commissaire d'exposition : César García-Alvarez.

239 Truc Anh (1983, Paris) franco-vietnamien vit entre le Viêt Nam, la France et les États-Unis. Sa pratique est pluridisciplinaire et s'interroge sur la réalité.

240 Ngô Đình Bảo Châu (1986, Viêt Nam), formée à Ho Chi Minh Ville, s'intéresse à la vie contemporaine, aux problématiques sociales et politiques du Viêt Nam.

241 Võ Trần Châu (1986, Ho Chi Minh Ville) utilise des textiles et de vieux vêtements pour évoquer les relations humaines, intimes et publiques.

242 Sandrine Llouquet (1975, Montpellier) s'intéresse aux rituels, à l'ésotérisme et aux mythes. Elle vivait à Ho Chi Minh Ville jusqu'à récemment et travaillait comme directrice de Salon Saigon. Elle a participé au développement de nombreux projets artistiques au Viêt Nam (Wonderful District, Mogs Station...).

243 Thinh Nguyen (1984, Báo An) se présente comme un « développeur culturel » (artiste, critique, curateur, professeur). Ses travaux pluridisciplinaires s'intéressent au métissage culturel et aux structures de pouvoir.

244 Tuan Mami (1981, Hanoi) est un artiste conceptuel explorant toutes sortes de médiums pour évoquer des questions très diverses (l'art, la vie, les relations sociales). Il est co-fondateur de Nhà Sàn Collective.

245 Trong Gia Nguyen (1971, Saigon) met en évidence les structures de pouvoir dans des œuvres pluridisciplinaires.

246 Nguyen Van Du (1986, Ho Chi Minh Ville) est formé à la peinture à l'huile à l'université d'Ho Chi Minh Ville.

Il explore l'histoire, la politique et les problématiques sociales de la société vietnamienne.

247 Phan Thảo Nguyên (1987, Ho Chi Minh Ville), artiste pluridisciplinaire, explore des concepts contemporains et historiques. Elle fait partie du collectif Art Labor.

248 Trương Công Tùng (1986, Dak Lak) est formé en peinture sur laque mais travaille avec différents médiums. Il réfléchit sur les changements qu'entraîne la modernisation culturelle et géopolitique. Il fait partie d'Art Labor.

contemporaine vietnamienne. On note aussi une majorité de vietnamiens locaux parmi les artistes exposés (9 sur 15).

Les artistes *viêt kiêu* semblent bien représentés dans les collections des musées américains. En témoigne leur présence dans les collections de quelques uns des plus grands musées des États-Unis.

Le Museum of Modern Art (MOMA) de New York conserve les œuvres de plusieurs artistes vietnamiens. Les séries *Viêt Nam, 29 palms* et des séries plus récentes d'An-My Lê sont présentes dans la collection. On y trouve aussi la vidéo *The Living Need Light and the Dead Need Music* (2014) du Propeller Group qui présente des traditions et rituels funéraires du Sud-Vietnam. Trois œuvres graphiques de l'artiste plasticien Tam Van Tran (1966) ont également été acquises. Danh Võ est encore une fois largement représenté par trois œuvres : (*Death Sentence* (2009) ; *2.2.1861* (2009) et *08:43, 26.05* (2009)) et deux portfolios collaboratifs, (*Parkett no. 93* (2013) et *Art Against Immigration Ban Letter Portfolio* (2017)). Enfin, le musée possède deux photo-tissages de Đinh Q. Lê (*Untitled (movie grid)* (2003) et *Untitled (Soldiers at Rest)*(2003)) et la vidéo réalisée en 2006 *The Farmers and The Helicopters*.

Le SF MOMA a consacré une exposition à An-My Lê en 2008 et possède des œuvres faisant partie de ses séries *Viêt Nam* et *29 palms*.

Le Los Angeles County Museum of Art (LACMA) conserve un photo-tissage de la série *Cambodia* de Đinh Q Lê et la vidéo *The Living Need Light And The Dead Need Music* du Propeller Group.

Le Whitney Museum of American Art de New York possède une des vidéos de Jun Nguyen-Hatsushiba (*Memorial Project Nha Trang, Vietnam, Towards the Complex-For the Courageous, the Curious and the Cowards*, 2001).

Le Solomon R. Guggenheim Museum de New York possède une collection d'art contemporain du Sud Est asiatique assez conséquente comparée à celles d'autres musées occidentaux. Il conserve la vidéo *Happy New Year – Memorial Project for Vietnam II* (2003) de Jun Nguyễn-Hatsushiba. Des photographies de la série *Small Wars* d'An-My Lê ont également été acquises. Le musée a consacré deux expositions²⁴⁹ à Danh Võ et lui a acheté quatre œuvres : *2.2.1861* (2009), *Das Beste oder Nichts* (2010), *Lot 20. Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs* (2013), *We the People* (detail) (2011 – 2016). Six autres œuvres ont été acquises

²⁴⁹ Exposition « I M U U R 2 », du 15 mars au 27 mai 2013, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, États-Unis. Commissaire d'exposition : Katherine Brisson. Et exposition « Danh Vo: Take My Breath Away », du 9 février au 9 mai 2018, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, États-Unis. Commissaire d'exposition : Katherine Brisson et Susan Thompson.

grâce au programme Guggenheim UBS Map. La collaboration du musée avec UBS a permis de monter un fonds d'acquisition et trois expositions autour de régions du monde sous représentées dans les musées occidentaux. C'est une initiative rare, quasiment unique dans le monde Occidental. *No Country : Contemporary Art for South and Southeast Asia*²⁵⁰ a été organisé par June Yap et présentait quatre œuvres réalisées par des vietnamiens. A la suite de l'exposition, ont été achetées : la peinture *What Do We Want* (1993 - 1994) de Trương Tân qui reflète des questionnements sur le corps masculin et la sexualité ; trois vidéos du Propeller Group (*Television Commercial for Communism*, 2011 – 2012) dans lesquelles ils adaptent le discours idéologique communiste aux techniques de communication actuelles ; la vidéo *Lap Lòe* (2012) de Tran Luong qui reprend une performance autour d'une écharpe rouge, symbole du communisme ; et *Enemy's Enemy: Monument to a Monument* (2012), la batte de base-ball gravée en hommage au moine Thích Quảng Đức par Tuấn Andrew Nguyễn.

La visibilité des artistes vietnamiens ou originaires du Viêt Nam aux États-Unis semble plus importante qu'ailleurs. Il n'a pas été possible, pour ce travail, de faire une analyse et un compte exhaustif de toutes les expositions d'artistes vietnamiens ou d'origine vietnamienne aux États-Unis. On peut néanmoins avancer qu'il y a ici plus d'expositions de ces artistes que dans les autres pays occidentaux, en raison, notamment, de l'importance de la diaspora. Nos recherches nous ont permis de pointer plusieurs expositions traitant assez spécifiquement des réactions artistiques à l'Histoire vietnamienne, soit du point de vue américain, soit du point de vue vietnamien. On constate aussi l'acquisition, par plusieurs grands musées de Beaux-Arts ou d'art contemporain, d'œuvres s'intéressant à l'Histoire ou à des problématiques politiques et sociales. Les mêmes noms reviennent assez souvent, en particulier The Propeller Group, Tuấn Andrew Nguyễn, Danh Võ et Đinh Q. Lê. Ces quatre artistes/groupe d'artistes traitent régulièrement de sujets historiques et de la mémoire. Ils sont tous *việt kiều*, ce qui confirme la tendance internationale à privilégier les membres de la diaspora aux locaux. Néanmoins, on peut noter les deux initiatives récentes du Guggenheim Museum avec UBS et de la Mistake Room qui laissent plus de place aux artistes et aux acteurs de la création contemporaine travaillant au Viêt Nam.

250 Exposition « No Country : Contemporary Art for South and Southeast Asia », du 22 mai au 22 février 2013, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, États-Unis. Commissaire d'exposition : June Yap.

Ainsi, le monde occidental (Amérique du Nord et Europe) paraît accorder peu d'importance à la représentation de la scène artistique nationale du Viêt Nam. Quand des artistes du Viêt Nam sont rassemblés, c'est le plus souvent pour évoquer leur mémoire des événements traumatiques du XXème siècle. Néanmoins, des noms se distinguent par des expositions individuelles et dans les acquisitions. Ils font souvent partie de la diaspora. Et ils traitent en majorité de sujets politiques et historiques qui correspondent assez bien à la vision que nous avons du Viêt Nam : un pays au régime communiste totalitaire et censeur, toujours tourmenté par son histoire traumatique récente. De rares événements commencent à mettre en lumière des réflexions contemporaines sur la modernisation et le développement du pays.

La photographie n'a quasiment aucune place dans ce processus de reconnaissance. Les œuvres présentées sont des peintures, des sculptures, des installations pluridisciplinaires ou des vidéos.

La sélection de Đinh Q Lê à la DOCUMENTA (13) de Kassel (2012) est peut être l'image la plus marquante de nos conclusions. L'artiste y a présenté une installation autour de dessins réalisés pendant la guerre du Viêt Nam nommée *Light and Belief : Sketches of Life from the Vietnam War*. L'artiste *viêt kiêu*, peut-être le plus représentatif du travail sur la mémoire, s'est ainsi vu consacré lors de cet important événement mondial de l'art contemporain. Cela représente une belle preuve de la reconnaissance de son travail mais aussi de la reconnaissance de la mémoire vietnamienne.

C – Conclusions à propos des questions de réception

La plupart des critiques et acteurs de la scène artistique internationale diront que la nationalité d'un artiste n'a plus d'importance aujourd'hui. Alain Quemin rapporte les paroles d'une galeriste sur ce sujet : « *Non, la nationalité des artistes, c'est vraiment très secondaire, je crois que leur talent, ce qu'ils ont à dire est beaucoup plus important* »²⁵¹. Pourtant, l'analyse du sociologue de l'art des classements internationaux d'artistes (Kunstkompass, Power 100...) démontre bien la surreprésentation des Américains et des Européens parmi les artistes les plus reconnus. Et il met en évidence les biais de ces classements qui se basent sur les nationalités plutôt que sur les lieux de résidences : quand on prend en compte cette donnée, les pays du sud disparaissent des classements au profit des pays du nord. Le pays d'origine et le lieu de vie

251 QUEMIN Alain, *Les stars de l'art contemporain: notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS éditions (coll. « Collection "Culture & société" »), 2013, p385

semblent donc toujours influencer sur la consécration d'un artiste. Les États-Unis et l'Europe restent les lieux des opportunités (biennales, expositions, résidences), des grandes institutions et des collectionneurs.

Dans l'introduction à leur ouvrage sur l'art contemporain asiatique, Melissa Chiu et Benjamin Genocchio réaffirment l'intérêt majeur pour les artistes asiatiques de s'intégrer sur les scènes États-uniennes et Européennes s'ils veulent atteindre un semblant de reconnaissance internationale²⁵². Mais la présence du Viêt Nam sur la scène contemporaine internationale reste faible. Cela peut s'expliquer par le tout petit nombre de galeries en activité sur son territoire. La galerie Quynh et The Factory sont peut être les seules à avoir une portée internationale et à donner la possibilité de participer à des biennales d'art. Zhuang Wubin explique, quant à lui, l'absence de visibilité de la création visuelle vietnamienne, et plus particulièrement de la photographie, simplement par un désintérêt des Occidentaux. Nous considérerions ces créations comme sans qualité²⁵³.

Chiu et Genocchio expliquent qu'un changement de paradigme a permis à des artistes asiatiques de pénétrer le marché. En effet, ils notent que le développement, dans les années 1990, de l'intérêt pour les questionnements d'identité a favorisé l'acceptation des artistes asiatiques²⁵⁴. L'intérêt s'est surtout porté sur la Chine et le Japon. Néanmoins, on peut supposer que l'intérêt pour l'Histoire du Viêt Nam s'inscrit dans cette même logique. Les œuvres sur la période coloniale ou la seconde guerre indochinoise interrogent à la fois sur l'identité américaine, l'identité française mais aussi sur l'identité vietnamienne. Ce lien historique très fort constitue un marqueur commun de nos identités. En acquérant ou en présentant des œuvres d'art contemporain d'artistes vietnamiens ou d'origine vietnamienne, on s'intéresse à ce qui nous lie. C'est une clé de lecture : on connaît cette histoire mais son traitement par des artistes vietnamiens propose une nouvelle vision et lui donne un aspect plus original et « exotique ».

Thierry Raspail rappelle, comme d'autres critiques, que l'on analyse trop souvent les arts contemporains extra-occidentaux avec nos critères²⁵⁵. Selon lui, nous distinguons trois catégories d'artistes « *l'autochtone, l'hybride et l'intégré* »²⁵⁶ : le premier est le représentant de ses racines, le second réussit dans le mélange avec l'Occident, tandis que le dernier poursuit le mainstream

252 CHIU Melissa et GENOCCHIO Benjamin (eds.), *Contemporary art in Asia: a critical reader*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2011, p3

253 Voir échange électronique : Zhuang, 18/02/2019, A (Annexe, p265)

254 Chiu et Genocchio, op. Cit., p2 - 3

255 RASPAIL Thierry et TAN Boon Hui, *Open sea*, [Cat. expo] Musée d'art contemporain de Lyon, du 17 avril au 12 juillet 2015., Milan, Italie, France, Silvana editoriale, 2015, p4-9

256 Ibid, p 7

occidental. Chiu et Gennochio mettent en garde contre cette vision biaisée des arts asiatiques. Il ne faudrait pas créer de nouveaux récits « orientalisants » de l'art contemporain d'Asie, à la manière des discours coloniaux²⁵⁷. Pour Zhuang Wubin, c'est déjà fait. A ses yeux, l'Occident ne comprend tout simplement pas les arts et la photographie du Sud-Est asiatique car nous ne nous intéressons pas au contexte de création²⁵⁸. Ce contexte change très vite et rend la situation plus complexe. Cela pourrait expliquer pourquoi nous nous contentons de revenir sur une période connue et sur quelques artistes de référence.

« *L'hybride* » de Thierry Raspail pourrait être assimilé au *viêt kiêu*. En étant à la fois local et non-local, il réunit ce que la scène occidentale recherche. Viêt Lê, écrivain et professeur américain d'origine vietnamienne, l'affirme : « *I argue that Viet Kieu artists' contradictory, ambivalent identities as both "local" and "non-local" give them greater prominence in the global art circuit* »²⁵⁹. Comme ils ont été souvent formés en Europe ou États-Unis, ils connaissent les réseaux mais aussi la langue. Ils ont en effet l'avantage d'être familiers des codes occidentaux, de ce qui plaît au marché et aux institutions. Leur point de vue constitue une sorte de pont entre la culture occidentale, qui nous est familière, et le Viêt Nam inconnu et lointain. Leur perception en tant que natifs du Viêt Nam, ajoutée à leur expertise étrangère, leur permet d'obtenir plus de visibilité. Pour Viêt Lê, il s'agit surtout d'une fétichisation de leurs origines qui renvoie encore une fois à des réflexions néo-coloniales. Mais leur positionnement, à la fois dans et hors du Viêt Nam, peut aussi paraître stratégique. C'est l'avis de Sue Hadju qui parle de « *strategic global positioning* »²⁶⁰. En effet, en se positionnant comme natifs, ils se présentent comme « d'authentiques » vietnamiens aux yeux des curateurs et des collectionneurs et deviennent des références. Nous ne sous-entendons pas qu'il est facile, pour les artistes issus de la diaspora, d'émerger aux États-Unis ou en Europe. Faisant partie d'une minorité, ils subissent des discriminations et doivent se battre pour se faire une place. C'est ce que raconte Dinh Q Lê lors d'un échange avec Christine Barthe :

« - *Because as a minority in America you constantly have to fight for the place. Because if you don't fight for it, you're not included. [...] In America it's supposedly free. But as a minority I'm limited, because I'm being...*

257 Chiu et Gennochio, op. cit. p9

258 Voir échange électronique : Zhuang, 18/02/2019, A (Annexe p 265)

259 « *Je soutiens que l'identité contradictoire et ambivalente des artistes Viet Kieu comme à la fois « locaux » et « non-locaux » leur donne une plus grande importance sur le circuit mondial de l'art* ». LE Viet, « Many Returns: Contemporary Vietnamese Diasporic Artists-Organizers in Ho Chi Minh City » in TAYLOR Nora A. et LY Boreth (eds.), *Modern and contemporary Southeast Asian art: an anthology*, Ithaca (N.Y), Cornell University, Southeast Asia Program, Southeast Asia Program Publications, 2012, p86

260 Ibid, p87

- *You're being limited to a specific identity.*

- *Yes. And you constantly have to fight for that.* »²⁶¹.

Son installation au Viêt Nam lui a permis de se détacher de l'image d'immigré vietnamien et de se concentrer sur d'autres problématiques. On peut supposer que, désormais, il est perçu par les Américains comme un vietnamien « authentique » et non plus comme le membre d'une minorité. Ce changement de statut, associé à une connaissance des réseaux (et bien sûr à la qualité de ses travaux), lui est certainement favorable sur le plan international. Par contre, il lui a été difficile de s'affirmer comme vietnamien au sein du pays. Les artistes de la diaspora vietnamienne (comme ceux de toutes les diasporas) doivent sans cesse se positionner, à la fois dans leur pays d'accueil et dans leur pays d'origine.

Enfin, il semblerait bien, qu'en Occident, l'intérêt pour la création contemporaine d'origine vietnamienne reste restreint et biaisé. Il s'agit surtout pour les curateurs et les musées français et américains de se confronter à la part d'Histoire que nous partageons et aux crises humanitaires que cela a entraînées. Par leur double culture, les membres de la diaspora sont, sur ces sujets, les meilleurs porte-parole. Ils sont aussi les plus accessibles grâce à leur réseaux et leurs connaissances des opportunités. De nouvelles initiatives commencent à mettre en lumière des artistes émergents vivant au Viêt Nam chez qui on observe une double tendance : intérêt pour des problématiques historiques socio-politiques ou exploration conceptuelle des médiums autour de sujets plus poétiques et philosophiques. Ces jeunes artistes s'appuient au Viêt Nam sur les organisations indépendantes existantes et les réseaux plus undergrounds. Toute la communauté artistique réussit à expérimenter, créer et exposer des œuvres nouvelles malgré la fermeture et l'incompréhension des autorités. Néanmoins, l'aspect financier reste un problème majeur car il est encore aujourd'hui assuré essentiellement par des étrangers. Le développement d'un marché local ou d'opportunités de supports financiers (bourses, résidences) est l'évolution la plus attendue par les artistes vietnamiens pour pouvoir se libérer totalement des attentes des autres pays.

261 « - *Parce qu'en tant que minorité en Amérique, tu dois constamment te battre pour avoir une place. Parce que si tu ne te bats pas pour ça, tu ne seras pas inclus. [...] En Amérique c'est supposément libre. Mais en tant que minorité je suis limité, parce que je suis... - Vous êtes réduits à une identité spécifique. - Oui. Et tu dois constamment te battre à cause de ça* ». Entretien de Christine Barthe avec Dinh Q. Lê, novembre 2018 (non publié).

Conclusion

Nous nous sommes posé la question de la représentation par des artistes vietnamiens ou d'origine vietnamienne de l'Histoire. Nous voulions comprendre comment s'exprimait la mémoire d'une sélection d'artistes par la photographie. Il s'est agit d'abord de bien différencier nos artistes par leurs origines puisque celles-ci induisent des souvenirs, des formations et des opportunités matérielles différents. Nous avons constaté que *viêt kiêu* et locaux partagent un intérêt commun pour l'Histoire. Notre corpus est plus riche en membres de la diaspora, ce qui est principalement dû aux difficultés qu'ont les artistes locaux pour émerger. Le contexte artistique et culturel vietnamien est difficile pour la création et ne facilite pas l'expression libre sur le sujet historique. De plus, la conception de la photographie au Viêt Nam semble a priori s'opposer au documentaire et à l'expérimentation en raison de sa prédilection pour le « beau ». Cependant, des exemples tirés de notre corpus ont démontré la possibilité d'évoquer artistiquement le passé sans se heurter à la censure ou à la condamnation esthétique. Locaux ou *viêt kiêu*, ces artistes développent un discours sur l'Histoire avec leur vocabulaire et leur identité artistique spécifique.

La très grande majorité des vietnamiens, locaux ou de la diaspora, ont connu personnellement les bouleversements de l'Histoire ou en ressentent encore les effets. Les *viêt kiêu* en particulier ont dû tout quitter au péril de leur vie, ce qui explique leur besoin profond de créer sur ce sujet. Cela leur permet de renouer avec leurs racines et de comprendre leur histoire traumatique. L'intérêt des vietnamiens locaux pour le passé est porté par des motivations d'ordre socio-politiques, artistique ou également personnelles. La mémoire, au Viêt Nam ou au sein de la diaspora, présente des particularités dues au contexte politique et culturel. Les versions officielles du régime communiste ou celle du gouvernement américain contredisent les expériences vécues par les vietnamiens restés sur place ou les réfugiés. Mais on retient surtout, dans les deux cas, la prégnance d'une mémoire indirecte et définie par les images produites par le régime communiste vietnamien, les États-Unis ou la France. Ces images se mélangent et se contredisent, particulièrement dans notre monde globalisé. Les artistes de notre corpus adoptent un seul point de vue ou réussissent à les concilier ou dénoncent cet enchevêtrement des mémoires.

En effet, la photographie tient une place importante dans la constitution de la mémoire. Issue directement du passé, elle en est un témoin privilégié. En tant qu'objet matériel ou comme

référence iconographique, elle permet de mieux représenter l'Histoire dans les œuvres de notre corpus. On a mis en évidence plusieurs façons de se servir du médium pour parler du passé. Les photos vernaculaires fonctionnent comme des reliques du passé qui racontent une histoire quotidienne heureuse, rêvée ou oubliée chez Đinh Q. Lê, Quynh Lam et Bảo Vương. Les photographies de presse, mais aussi le cinéma, rappellent la façon dont se sont construits nos connaissances et notre imaginaire des périodes historiques, que ce soit au Viêt Nam ou en Occident. Ces images caractéristiques et connues de tous peuvent permettre de rendre hommage aux victimes (Binh Danh) mais aussi de se questionner sur la construction de la mémoire (Đinh Q. Lê et Nguyễn Phương Linh). La portée de cette iconographie a dépassé la réalité des événements (soit parce qu'elle a été trop vue soit parce qu'elle est fictionnelle). Elle est symbolique et réutilisée dans le monde actuel pour caractériser la guerre du Viêt Nam en particulier. An-My Lê et Quang Lam observent sa permanence lors de reconstitutions. De plus, la photographie permet de mettre en évidence ce que le paysage dit de l'Histoire (Nguyễn Phương Linh) mais elle permet aussi d'évoquer conceptuellement son impact sur la population actuelle (Phan Quang).

Les artistes de notre corpus se positionnent différemment par rapport à la création en fonction de leurs pays de travail respectifs. Au Viêt Nam, aucun n'est intégré dans l'art « officiel ». Mais certains incarnent le renouveau de la scène artistique depuis les années 2000. Ils sont intégrés dans les circuits privés de valorisation de l'art contemporain, les seuls véritablement actifs pour la création contemporaine. Sur la scène internationale au contraire, certains des *việt kiều* (An-My Lê, Đinh Q. Lê, Binh Danh) se positionnent dans les circuits officiels et participent à des événements renommés et d'envergure. Les artistes de notre corpus ne sont pas forcément les plus reconnus dans le monde de l'art occidental. Une confusion est souvent faite entre membres de la diaspora et locaux, ce qui fait des *việt kiều* les représentants de l'art « vietnamien » en Europe et aux États-Unis. On constate un intérêt particulier pour les artistes vietnamiens qui évoquent l'Histoire de leur pays, intérêt que l'on peut expliquer par la proximité ressentie par l'Europe et les États-Unis avec cette Histoire. La perception du Viêt Nam comme un pays touristique et traumatisé par la guerre semble effectivement influencer sur la perception de l'art vietnamien.

De façon plus générale, les artistes de notre corpus et leurs œuvres nous ont permis de mettre en perspective des réflexions sur la nature de la photographie. Ils questionnent son objectivité mais aussi sa capacité à créer de faux souvenirs et à soutenir des discours différents.

Elle est un support d'imagination tout en étant documentaire. Elle permet aux artistes d'évoquer à la fois une autre époque mais aussi la nôtre. Ils notent en particulier la façon dont elle façonne nos mémoires. Il s'agit alors pour des artistes comme Đinh Q. Lê de déconstruire notre « *fond documentaire de l'histoire* » et de mettre en évidence des choses oubliées. On ressent en particulier le besoin de replacer dans le récit les histoires individuelles souvent oubliées par le discours officiel (que ce soit aux États-Unis ou au Viêt Nam). La dimension politique de la mémoire et de l'image est révélée par plusieurs artistes. Ils constatent les façons dont sont récupérés les événements pour construire un récit national. La critique n'est pas frontale et elle est dirigée à la fois vers le régime communiste vietnamien et vers les États-Unis.

En effet, on note que la grande majorité de notre corpus évoque la guerre du Viêt Nam et la vague de migration qui l'a suivie. C'est un événement largement abordé au Viêt Nam ou aux États-Unis mais toujours avec des points de vue très marqués. Cet épisode récent et traumatique a donc donné matière à penser et à créer à nos artistes. L'Indochine, l'invasion Japonaise ou l'arrivée du communisme sont également évoquées mais de façon quasiment anecdotique. De toute façon, l'intérêt des artistes n'est pas de tenir un discours sur une période donnée. Ils cherchent plutôt à évoquer une expérience, un imaginaire, un concept ou bien une mémoire.

Finalement, les artistes de notre corpus témoignent de l'Histoire du Viêt Nam au travers de sa mémoire collective et individuelle, de sa réalité et de sa fiction. Ils œuvrent tout autant en artistes qu'en historiens et en anthropologues. Leur démarche fait écho à ce que dit Hayden White du récit historique :

*« Neither the reality nor the meaning of history is « out there » in the form of a story awaiting only a historian to discern its outline and identify the plot that comprises its meaning »*²⁶²

Ils s'emparent du récit pour participer eux aussi à sa définition. Ils complexifient et enrichissent le discours sur l'Histoire en évoquant la mémoire et sa construction.

Ils parlent ainsi de préoccupations très présentes au Viêt Nam. La modernisation et la globalisation mais aussi le récit national du régime communiste entraînent aujourd'hui un rapport ambigu au passé. L'intérêt international pour l'Histoire du Viêt Nam a déjà poussé le pays à créer des lieux touristiques historiques. L'attirance occidentale pour des artistes vietnamiens qui parlent d'Histoire parviendra-t-elle à modifier la perception du régime ? Les

262 « Ni la réalité ni le sens de l'Histoire est « là » sous la forme d'un récit attendant seulement l'historien pour discerner sa forme et identifier l'intrigue qui constitue son sens » Hayden White cité dans TAYLOR Mark, *The Vietnam War in History, Literature and Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003, p13

créations de nos artistes pourraient être considérées comme un premier pas vers une appropriation publique de la question historique. C'est la dernière chose que souhaite le gouvernement vietnamien et aucun professionnel sur place ne pense que cela changera. L'influence occidentale sur la scène vietnamienne va de toute façon en décroissant tandis que s'accroît celle du monde asiatique. Le marché occidental s'intéresse de plus en plus à des sujets « universels », déconnectés des contextes de création et qui expriment des problématiques communes au monde globalisé, ce que représente bien le travail des transnationaux. La scène nationale vietnamienne semble pouvoir et vouloir trouver son épanouissement sur son propre territoire, sa propre région. Les acteurs de la création contemporaine ont le véritable espoir de réussir à créer un intérêt durable pour les arts visuels contemporains sur la scène locale en s'appuyant sur les nouvelles classes moyennes et les jeunes générations de plus en plus influencées par la globalisation. La voix marginale sur l'Histoire que proposent les artistes vietnamiens pourraient ainsi avoir un véritable impact et, peut-être, inciter la population à s'emparer du sujet dans des débats publics.

Bibliographie

Sources primaires

Livres et publications de photographes

LÊ An-My, WOODWARD Richard B. et ALS Hilton, *Small wars*, New York, Aperture, 2005.

LAM Quang, *Revive*, Inlên Dazibao, n°2, avril 2017 (édition limitée à 20 exemplaires)

Sites internet d'artistes et photographes

DANH Binh, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <http://binhdanh.com/> (consulté le 29 août 2019)

LAM Quang, Inlên Photo, [en ligne], disponible sur : <http://www.inlen.photo/> (consulté le 29 août 2019)

LAM Quynh, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <https://www.quynhsequoia.com/> (consulté le 29 août 2019)

LÊ An-My, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <http://www.anmyle.com/>, consulté le 8 janvier 2019.

NGUYỄN Mạnh Hùng, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <http://hung6776.com/index.php?id=1> (consulté le 29 août 2019)

PHAN Quang, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <http://phanquangartist.com/> (consulté le 29 août 2019)

PHI Prune, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <http://www.prunephi.com/> (consulté le 29 août 2019)

STREITMATTER-TRAN Richard, *Diacritic* [en ligne], disponible sur : <http://www.diacritic.org/> (consulté le 29 août 2019)

TRUC Ngo Dinh, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <http://www.ngodinhtruc.com/en/home.html>, consulté le 8 janvier 2019.

VƯƠNG Bảo, *Site personnel de l'artiste*, [en ligne], disponible sur : <https://www.baoartworks.com/> (consulté le 29 août 2019)

Sites internet d'institutions

The Factory Contemporary Arts Centre, [en ligne], disponible sur : <http://factoryartscentre.com/en/about/who-we-are/> (consulté le 30 août 2019)

Sàn Art, [en ligne], disponible sur: <https://san-art.org/> (consulté le 30 août 2019)

Galerie Quynh, [en ligne], disponible sur : <http://galeriequynh.com/> (consulté le 8 janvier 2019).

Matca [en ligne], disponible sur: <https://matca.vn/en> (consulté le 30 août 2019)

Sources secondaires

Ouvrages

CHIU Melissa et GENOCCHIO Benjamin (eds.), *Contemporary art in Asia: a critical reader*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2011.

DAMON François, *L'art contemporain au Vietnam*, Paris, France, L'Harmattan (coll. « Global & Local »), 2014.

HOOTON Keiko S. et GODFREY Tony, *Contemporary photography in Asia*, Munich, Prestel, 2013.

GÉNY Pierre, *Les premiers photographes au Viêt Nam*, Paris, France, Académie des sciences d'outre-mer : Riveneuve éditions, 2015.

LEE Sarah et NGUYỄN NHƯ Huy, *Essays on modern and contemporary Vietnamese art*, Singapour, Singapore Art Museum, 2009.

PAGE Tim et ALLEN Henry, *Another Vietnam: pictures of the war from the other side*, Washington, D.C, National Geographic, 2002.

QUEMIN Alain, *Les stars de l'art contemporain: notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS éditions (coll. « Collection "Culture & société" »), 2013.

RATNAM Niru et NGUYEN Quan, *Vietnam eye: contemporary vietnamese art*, Milano, Skira, 2016.

SCHWENKEL Christina, *The American war in contemporary Vietnam: transnational remembrance and representation*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2009.

SONTAG Susan, *Regarding the pain of others*, New York, N.Y, Picador, 2003.

TAI Hue-Tam Ho, *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, Berkeley, University of California Press, 2001.

TAYLOR Nora Annesley. et LY Boreth (eds.), *Modern and contemporary Southeast Asian art: an anthology*, Ithaca (N.Y), Cornell University, Southeast Asia Program, Southeast Asia Program Publications, 2012.

TAYLOR Mark, *The Vietnam War in History, Literature and Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

DE TRÉGLODÉ Benoît, *Histoire du Viêt Nam de la colonisation à nos jours*, Paris, France, Éditions de la Sorbonne, 2018.

ZHUANG Wubin, *Photography in Southeast Asia: a survey*, Singapore, NUS Press, 2016.

Articles publiés :

CHORON-BAIX Catherine, « Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour », *Revue européenne des migrations internationales*, 1 octobre 2009, vol. 25, vol. 25-n°2, p. 51-68.

FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie : sa part d'histoire » dans *L'homme photographique: une anthologie*, Vanves, Hazan (coll. « Bibliothèque Hazan »), 2018, p. 533-553.

HIEN Nina Mai, « The Good, the Bad, and the Not Beautiful: In the Street and on the Ground in Vietnam », *Trans Asia Photographic Review*, Printemps 2013, vol. 3, n° 2.

NGUYỄN Đức Hiệp, « Photography in Vietnam from the End of the Nineteenth Century to the Start of the Twentieth », *The Trans-Asia Photography Review*, traduit par Ellen Takata, Spring 2014, vol. 4, n° 2.

PHAM Thi Hoai, « The Machinery of Vietnamese Art and Literature in the Post-Renovation, Post-Communist (and Post-Modern) Period », *UCLA Center for Southeast Asian Studies Occasional Paper Series*, 4 févr. 2004 p.

PHU Thy, « Diasporic Vietnamese Family Photographs, Orphan Images, and the Art of Recollection », *The Trans-Asia Photography Review*, Automne 2014, vol. 5, n° 1.

ROBINSON Abby, « New Vietnamese Photography », *Asia Art News*, octobre 2006, vol. 16, n° 5, p. 89-91. Disponible en ligne : <http://www.ngodinhtruc.com/en/archives/9-archives.html> (consulté le 29 août 2019)

ROTH Moira, « Obdurate History: Dinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography, and Memory », *Art Journal*, Et 2011, vol. 60, n° 2, p. 38-53.

SALTIEL Lauren, « Cultural governance and development in Vietnam », *Penn Law: Legal Scholarship Repository*, 2014, vol. 35, n° 3, 2014. Disponible en ligne : <https://scholarship.law.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1871&context=jil> (consulté le 25 août 2019).

TAYLOR Nora A. et COREY Pamela N., « Đồi Mồi and the Globalization of Vietnamese Art », *Journal of Vietnamese Studies*, février 2019, vol. 14, n° 1, p. 1-34.

TAYLOR Nora Annesley, « Re-authoring images of the Vietnam War: Dinh Q Lê's "Light and Belief" installation at dOCUMENTA (13) and the role of the artist as historian », *South East Asia Research*, 2017, vol. 25, n° 1, p. 47-61.

TAYLOR Nora Annesley, « Playing with National Politics: Vietnamese Artists Visions of War », *Obieg*, 2016, n° 2.

TAYLOR Nora Annesley, « Art without History? Southeast Asian Artists and Their Communities in the Face of Geography », *Art Journal*, Été 2011, vol. 70, n° 2, p. 7-23.

TAYLOR Nora Annesley, « Why are there been no great Vietnamese artists ? », *Viet Nam : Beyond the frame (Michigan Quaterly Review)*, Hiver 2005, vol. 64, n° 1.

TAYLOR Nora Annesley, « Whose art we studying? Writing Vietnamse Art History from Colonialism to Present » dans *Studies in Southeast Asian Art*, Southeast Asian Program Publications., Ithaca (N.Y), Cornell University, 2000, p. 144-157.

ZHUANG Wubin, « Post Doi Moi Photography in Saigon : Nguyen Xuan Khanh and Bui Xuan Huy », *Asian Art*, nov. 2010 p. 6-8.

Articles et documents électroniques :

ARDIA Xuan Mai, “*The Picture Will Still Exist*”: *Vietnam’s Post Vidai Collection Director and Curator Arlette Quynh-Anh Tran on art, photography and collecting – in conversation*, *Art Radar*, 24 juillet 2017 [en ligne] <http://artradarjournal.com/2017/07/24/vietnams-post-vidai-director-and-curator-arlette-quynh-anh-tran-in-conversation/> (consulté le 29 août 2019).

ARDIA Xuan Mai, *Under the veil: tales of love, loss and memory by Vietnamese photographer Phan Quang*, <http://artradarjournal.com/2016/07/12/under-the-veil-tales-of-love-loss-and-memory-by-vietnamese-photographer-phan-quang/>, consulté le 21 janvier 2019.

BUTT Zoé, *Interview with Nguyen Manh Hung, artist and Nha San Studio manager*, *Dispatch*, 4 juin 2010 [en ligne], disponible sur : http://curatorsintl.org/images/uploads/nha_san_lr.pdf (consulté le 30 août 2019)

DAO Ha, *Chatting About Vietnamese Contemporary Photography*, *Matca*, 21 novembre 2017 [en ligne], disponible sur : <https://matca.vn/en/thao-luan-ve-nhiep-anh-viet-nam-duong-dai-cung-zhuang-wubin/> (consulté le 13 mars 2019)

DAO Ha, *Collecting Art Photography #1: Does A Domestic Market Exist?*, *Matca*, 15 mai 2019 [en ligne], disponible sur : <https://matca.vn/en/mua-ban-nhiep-anh-1-co-hay-khong-mot-thi-truong-noi-dia/> (consulté le 16 mai 2019).

HERMAN Barbara, *The worlds of possibility in the photography of Ngo Dinh Truc*, Site de Ngo Dinh Truc, 2006 [en ligne], disponible sur : <http://www.ngodinhtruc.com/en/archives/6-archives.html> (consulté le 19 janvier 2019).

In conversation : Contemporary Art Spaces, And of other things, 21 avril 2015 [en ligne] disponible sur : <http://www.andofotherthings.com/2015/04/21/in-conversation-contemporary-art-spaces/> (consulté le 29 août 2019)

IRVINE Karen, *Stages of Memory: The War in Vietnam* [exposition du 13 octobre au 17 décembre 2005], site du MOCP, 2004 [en ligne], disponible sur : <http://www.mocp.org/exhibitions/2000/5/-stages-of-memory-the-war-in-vietnam.php> (consulté le 29 octobre 2018).

KAYE David, *Collectors' Series: Arlette Quynh-Anh Tran Presents The Post Vidai Collection*, Vietcetera, 15 novembre 2018 [en ligne], disponible sur : <http://vietcetera.com/collectors-series-arlette-quynh-anh-tran-presents-the-post-vidai-collection/> (consulté le 4 mars 2019).

LUONG Ruben, *Nguyen Manh Hung*, Art Asia, Pacific, juin 2013 [en ligne], disponible sur : <http://artasiapacific.com/Magazine/83/NguyenManhHung> (consulté le 12 avril 2019).

Nguyen Phuong Linh, Portofolio sur le site de l'UNESCO [en ligne], disponible sur : https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/nsc_nguyenphuonglinh_portfolio.pdf (consulté le 25 août 2019).

TONG Valencia, "*Departures: Intersecting Modern Vietnamese Art with Richard Streitmatter-Tran*" at de Sarthe Gallery, Hong Kong – artist interview, Art Radar, 18 juin 2017 [en ligne], disponible sur : <http://artradarjournal.com/2017/06/18/departures-intersecting-vietnamese-modern-art-with-richard-streitmatter-tran-at-de-sarthe-gallery-hong-kong-artist-interview/> (consulté le 23 février 2019).

War and Aesthetics, Art21, s.d. [en ligne], disponible sur : <https://art21.org/read/an-my-le-war-and-aesthetics/> (consulté le 27 août 2019).

WILLIS David, *Power and Politics in the Paintings of Nguyen Manh Hung*, Art Critical, 25 mai 2016 [en ligne], disponible sur : <http://www.artcritical.com/2016/05/25/david-willis-on-nguyen-manh-hung/> (consulté le 12 avril 2019).

Vidéos

Artist Binh Danh on his series, "Immortality: The Remnants of the Vietnam and American War", The Contemporary Jewish Museum, Vidéo, mise en ligne en 2017 [en ligne] disponible sur : <https://vimeo.com/194087499> (consulté le 24 août 2019)

APT7 / Nguyen Manh Hung discusses his art practice, QAGOMA, Vidéo, mise en ligne le 2 octobre 2018 [en ligne] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Y3PsHLVh3UQ> (consulté le 3 mars 2019)

Ngo Dinh Truc's presentation on conceptual photography at ZeroStation, vidéo-captation d'une conférence à Zero Station, Ho Chi Minh Ville, le 6 septembre 2011 [en ligne], disponible sur : <https://vimeo.com/28716389> (consulté le 5 août 2019).

RUSTY COMPASS, *Talking Art Vietnam - Zoe Butt from San Art Ho Chi Minh City*, Rusty Compass, Vidéo, mise en ligne le 12 janvier 2015 [en ligne] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=1bf5eHiUCuc> (consulté le 3 mars 2019)

Expositions

CATALANI Stefano, Nguyen Viet Thanh et Roth Moira, *A tapestry of memories: the art of Dinh Q. Lê*, [cat. Expo], exposition au Bellevue Art Museum, Bellevue du 1^{er} septembre au 30 décembre 2007, Washington, Bellevue Art Museum, 2007.

CHIU Melissa, *Vietnam: destination for the new millennium: the art of Dinh Q. Lê*, [Cat. Expo], exposition à l'Asia Society Museum, New York, du 13 septembre 2005 au 15 janvier 2006, New York, Asia Society, 2005.

FAN Joyce, *Post đổi mới: Vietnamese art after 1990*, [Cat. expo] exposition au Singapore Art Museum, Singapour, du 12 mai au 28 septembre 2008, Singapour, Singapore Art Museum, 2008.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, [Cat. expo], exposition au BAL, Paris, du 17 septembre au 18 décembre 2011, Göttingen, Steidl/Le Bal, 2012.

LACHOWSKY Michèle et BENZAKIN Joël, *Viêt Nam XX : Arts plastiques et Visuels de 1925 à nos jours*, [cat. expo] exposition à l'Espace Méridien, Bruxelles, du 9 octobre au 31 décembre 1998, Bruxelles, Lettre Volée, 1998.

LENZI Iola, *Negotiating home, history and nation two decades of contemporary art in Southeast Asia 1991-2011*, [Cat. Expo], exposition au Singaore Art Museum, Singapour, du 12 Mars au 26 Juin 2011, Singapore Art Museum, Singapour, 2011.

LINGHAM Susie, *Still Moving. A Triple Bill on the Image. Afterimag : contemporary photography in Southeast Asia*, [cat. expo], exposition au Singapore Art Museum, Singapour, 3 octobre 2014 au 8 février 2015, Singapour, Singapore Art Museum, 2014.

MILES Christopher et ROTH Moira, *Dinh Q. Lê: from Vietnam to Hollywood*, [cat. Expo], exposition à la P.P.O.W Gallery, New York, du 18 mars au 17 avril 2004, Seattle, Marquand Books, 2003.

NATSUMI Araki, HITOMI Sasaki et SHINICHI Uchida, *Dinh Q. Lê : Memory of Tomorrow* [cat. Expo], exposition au Mori Art Museum, Tokyo, du 25 juillet au 12 octobre 2015, Tokyo, Heibonsha Ltd, 2015.

PREVOST Jean-Marc et BUTT Zoé, *Chorégraphies Suspendues / Residual : disrupted choreographies*, [cat. Expo], exposition au Carré d'Art, Nîmes, du 21 février au 27 avril 2014, Nîmes, Carré d'Art - Musée d'art contemporain / Archibooks, 2014.

RASPAIL Thierry et TAN Boon Hui, *Open sea*, [Cat. expo] exposition au Musée d'art contemporain de Lyon, du 17 avril au 12 juillet 2015, Milan, Italie, France, Silvana editoriale, 2015.

Transport Asian: visions of contemporary photography from Southeast Asia, [cat. Expo], exposition au Singapore Art Museum, Singapour, du 30 mai au 11 août 2009, Singapour, Singapore Art Museum, 2009.

Actes de colloques

HERBELIN Caroline, WISNIEWSKI Béatrice et DALEX Françoise, *Arts du Vietnam: nouvelles approches : actes du colloque organisé par le CREOPS - université Paris-Sorbonne, 4-6 septembre 2014 au Musée national des arts asiatiques-Guimet, à l'Institut National d'Histoire de l'Art, au musée du quai Branly*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Thèses et autres travaux universitaires

HIEN Nina Mai, *Reanimating Vietnam: Icons, Photography & Image Making in Ho Chi Minh City*, Thèse de doctorat, Cornell University, Ithaca (N.Y), 2007.

PATOUX Charlotte, *The poetry of Little Things. Reconnecting-Recollecting Cultural Memory*, Mémoire. Sous la direction de Elena Paskaleva, Université de Leyde, 2017.