

Tuổi thơ tôi chưa từng có

L'Enfance que je n'ai jamais eue

un récit photographique
d'Olivier Dhénin Hữu

INSTITUT FRANÇAIS
VIỆN PHÁP TẠI VIỆT NAM

UN RÉCIT PHOTOGRAPHIQUE ET POÉTIQUE D'OLIVIER DHÉNIN HUU

Présentée dans le prolongement de la résidence de création d'Olivier Dhénin Hữu à la Villa Saigon de l'Institut français du Vietnam, *L'Enfance que je n'ai jamais eue* propose bien plus qu'une exposition : une véritable traversée sensible à la rencontre d'une mémoire disparue.

Loin d'une simple présentation d'œuvres et d'archives, le parcours imaginé par l'artiste se veut une immersion dans les couches invisibles du souvenir et de l'imaginaire. À travers quatre accrochages et installations distinctes — LES LIGNES DU PAYSAGE, L'ENFANCE QUE JE N'AI JAMAIS EUE, LE CAHIER JAUNE et RETOURS — l'exposition déploie une archéologie intime, où le geste artistique devient acte de remémoration, de réinvention, de réparation.

Car ici, tout est affaire de dialogues intérieurs : dialogue entre l'image et le mot, entre l'Histoire et l'individu, entre le Vietnam réel et celui des songes. L'exposition dévoile les correspondances secrètes que l'artiste entretient avec la peinture, la photographie et la littérature — comme autant de langages pour dire ce qui échappe aux mots ordinaires. Olivier Dhénin Hữu tisse ici un véritable palimpseste émotionnel.

Ce voyage est aussi celui du corps, de l'âme et du regard : un cheminement au bord des paysages effacés, des visages oubliés, des souvenirs non vécus. Les photographies anciennes ne sont donc pas de simples vestiges ; elles deviennent les miroirs d'une enfance parallèle, une biographie fantôme dressée contre la fatalité de l'effacement.

CITÉ INTERNATIONALE DE PARIS
MAISON DES ÉTUDIANTS DE L'ASIE DU SUD-EST
18 NOVEMBRE 2026 AU 2 DÉCEMBRE 2026

MUSÉE D'HO CHI MINH-VILLE
1er AU 15 AVRIL 2027

AVEC
Olivier Dhénin Huu
Timothée Chalazonitis
Hélène Vergnes

VERNISSAGE
Mercredi
18 novembre
2026

HORAIRES
Tous les jours
14:00 - 19:00

PROGRAMMATION CULTURELLE
Concert *INTERSTICES* #4
Alexandra Soumm & Paloma Kouider
| 25 novembre 2026 à 20h00
Lecture musicale *LA BRAISE ET LA ROSÉE*
avec Ellen Thien Duc, Arno Nguyen,
Corentin Garac & Julie Nguyen
| 28 novembre 2026 à 17h
| 29 novembre 2026 à 15h
Concerts *INTERSTICES* #5
Laurent Deleuil & Emmanuel Christien
| 2 décembre 2026 à 20h00 [clôture]
Réservations : scene@winterreise.fr





L'Enfance que je n'ai jamais eue
Minh Phuc au jardin botanique de Saïgon
Olivier Dhénin Huu, 2024

PARCOURS DE L'EXPOSITION : LES QUATRE INSTALLATIONS

LES LIGNES DU PAYSAGE (L'ANTICHAMBRE DE LA MÉMOIRE)

Aquarelles, extraits d'état civil, albums de famille, estampes orientales, cartes postales anciennes et photographies glanées composent une arborescence mémorielle. Chaque document devient le fragment d'un pays perdu.

L'ENFANCE QUE JE N'AI JAMAIS EUE

Une collecte méthodique de portraits d'enfants anonymes photographiés à Ho Chi Minh-Ville dans la première partie du XXe siècle. Olivier Dhénin Hữu leur donne vie comme des avatars de l'enfant qu'il n'a pas pu être, bâtissant une biographie-palimpseste fantôme contre la fatalité de l'effacement.

LE CAHIER JAUNE

Symbolisant la couleur du carnet d'écriture et la couleur du pays natal, cette section fait dialoguer les visages du passé et l'écriture. Chaque texte est une légende poétique qui vient combler les vides du papier sépia, inventant une voix à ces visages muets, créant un album de famille imaginaire.

RETOURS

Conçue avec le graveur Timothée Chalazonitis, cette installation de mémoire et d'exil dispose aux quatre points cardinaux du bassin du jardin quatre blocs de granit gravés des toponymes du Vietnam d'hier et d'aujourd'hui. Au centre, suspendue au-dessus de l'eau, une chaloupe métallique d'inspiration antique évoque la traversée intime et sans retour des Việt Kiều.



Along
Aquarelles sur leporello
Olivier Dhénin Huu, 2019

LE VIETNAM DANS L'ŒUVRE D'OLIVIER DHÉNIN HUU

Depuis plusieurs années, le Vietnam hante et nourrit l'œuvre d'Olivier Dhénin Hữu (poète, dramaturge, metteur en scène, lauréat de la Villa Médicis, de l'Institut français et de la Fondation des Treilles) :

2001 : *Saigon*, poème évoquant le pays natal de sa mère.

2018 : *Paysage dans l'oubli* (installation), confrontation entre photographies de famille et atlas colonial.

2019 : Aquarelles de la baie d'Ha Long.

2023 : *Paysage dans l'oubli*, opéra en cinq actes créé à l'Opéra de Saïgon et au Théâtre Hồ Gươm de Hanoï. Un livret d'Olivier Dhénin Hữu mis en musique par Benjamin Attahir.

2025 : *Le Dragon d'or*, *Le Pêcheur au fond de la tasse à thé,* deux contes lyriques écrits avec Benjamin Attahir et *Partition vietnamienne*, transposition dramatique du livret d'opéra (Musée Guimet à Paris).

LES LIGNES DU PAYSAGE L'ANTICHAMBRE DE LA MÉMOIRE

Les aquarelles, les extraits d'état civil, les albums de famille, les cartes postales anciennes et les estampes orientales composent une sorte d'arborescence, la cartographie d'un territoire réinventé. Chaque image, chaque document devient le fragment d'un pays perdu, l'écho d'une enfance jamais vécue mais profondément ressentie.

Archéologue de la mémoire, Olivier Dhénin Hữu exhume les traces, les éclats et les signes, cherchant non pas à reconstituer un passé exact, mais à réactiver une émotion première, à redonner souffle à ce qui semblait voué à l'effacement.

Cette section agit comme une antichambre de l'imagination : le visiteur est invité à se perdre dans ces correspondances secrètes, à lire entre les lignes d'un carnet de bord sans début ni fin, où s'entrelacent souvenirs rêvés et réalités tangibles.

L'œuvre d'Olivier Dhénin Hữu s'est construite à la frontière de l'autobiographie, du récit fictionnel et de l'Histoire. Au cœur du texte et du dispositif plastique se côtoient ainsi les questions existentielles de l'enfance, de l'altérité, de la mémoire et de la transmission, transcendées par le rituel et le regard.



L'Enfance que je n'ai jamais eue
Le jeune Scout de Saïgon

LE THÉÂTRE DE L'INTIME : LES INCARNATIONS DU SOUVENIR
STÈLES DU PASSÉ ET REFLETS DU PRÉSENT

Au sein du grand salon, le dispositif scénographique déploie une géographie du souvenir où l'objet d'art devient un reliquaire vivant.

L'AUTEL DES ANCÊTRES

Un ancien autel des ancêtres abrite en son sein un écran discret d'où émerge un diaporama de photographies d'archives. Par ce télescopage troublant entre la tradition du bois sculpté votif et la lumière contemporaine de l'écran, les visages du passé s'animent, transformant le meuble rituel en une lanterne magique éclairant le passé. Cet objet est un khám thờ, un autel ou sanctuaire domestique miniature traditionnel en bois sculpté, principalement utilisé au Vietnam (ainsi que dans la culture chinoise sous la dynastie Qing et les traditions bouddhistes et taoïstes). Voici ses principales caractéristiques :

- Usage spirituel : il sert de réceptacle ou de niche sur un autel principal pour abriter une statue de divinité (Bouddha, Génie de la Terre, ou Dieu de la Fortune) ou bien des tablettes ancestrales.
- Symbolisme des sculptures : la partie supérieure et le cadre sont richement ornés de motifs traditionnels en relief, comme des dragons stylisés (représentant le pouvoir et la protection) et un disque central symbolisant le soleil ou la perle sacrée.
- Architecture miniature : la façade présente de petites portes ouvrantes finement sculptées de motifs végétaux ou d'animaux mythiques, rappelant les portes des anciens temples ou des palais royaux.
- Matériaux : ce type d'objet est traditionnellement taillé dans des bois résistants (comme le bois de jacquier ou de camphrier) et recouvert d'une patine sombre ou d'une laque rouge à rehauts dorés (sơn son thếp vàng).

Chaque sculpture sur ce *khám thờ* transmet des symboles traditionnels de protection et de piété filiale :

- Le dragon supérieur (*Rồng*) : le fronton (la partie haute) est dominé par des motifs de dragons stylisés en relief. Dans la culture vietnamienne, le dragon apporte la pluie bénéfique, la prospérité et protège le foyer contre les mauvais esprits.
- Le soleil central (*Nhật Nguyệt*) : Au centre exact du fronton se trouve un disque sculpté. C'est une représentation du soleil ou de la perle sacrée, qui symbolise la lumière spirituelle, la clarté et l'énergie cosmique universelle du Yin et du Yang.
- La frise géométrique (*Chữ Vạn / Motifs en clé*) : juste en dessous du fronton court une frise de lignes brisées. Ce motif traditionnel réinterprète la svastika bouddhique ancestrale, signifiant les « dix mille vœux » de paix, de longévité et d'éternité.
- Les portes ajourées : les deux petites portes centrales sont gravées de rinceaux végétaux (parfois des lianes de chrysanthèmes ou de gourdes calebasses), symboles d'abondance, de santé et de continuité de la lignée familiale.

LA TABLE DES STÈLES : LE MÉMORIAL DE L'ENFANCE

Au cœur de l'exposition, sur une immense table indochinoise laquée de rouge, se déploie une installation d'une troublante intensité poétique. Une centaine de petits portraits photographiques d'enfants vietnamiens, aux bords dentelés caractéristiques de la première moitié du XXe siècle, sont emprisonnés dans des blocs de verre acrylique transparent. Suspendues dans la matière, les images semblent flotter, prisonnières de la clarté ou de l'oubli.

Disposées ainsi sur la grande table rouge, ces petites stèles de plexiglas évoquent irrésistiblement les alignements silencieux des cimetières anonymes des grandes guerres, transformant les archives en un mémorial intime.



LA TABLE DES STÈLES
Tourane 1954
Coll. Olivier Dhénin Huu

Au milieu de cette vaste constellation d'enfants anonymes se dressent majestueusement une dizaine de cadres votifs vietnamiens en bois sculpté. Parmi eux, un cadre ancien abrite une relique précieuse : un portrait de famille pris à Saïgon en 1954, montrant la mère de l'artiste bébé entourée de sa propre mère et de ses frères.

Ce face-à-face entre les stèles d'acrylique et les cadres votifs ancestraux matérialise l'archéologie intime voulue par l'artiste. Il ne s'agit plus seulement d'exposer des photographies anciennes, de 1930 aux années 1960, mais de figurer le dialogue entre les vies réelles et les destinées imaginaires. Les visiteurs découvrent ici comment la matérialité de l'objet d'art (le rouge de la laque indochinoise, la transparence froide de l'acrylique, la solennité des cadres votifs) parvient à conjurer l'effacement et à conférer une aura sacrée à des visages que l'Histoire a failli engloutir.

"Toutes les vies étaient pareilles disait la mère, sauf les enfants. Les enfants, on ne savait rien. C'est vrai, disait le père, les enfants on sait rien."

Marguerite Duras, LA PLUIE D'ÉTÉ, 1990

DE L'ARCHIVE AU MIROIR : LES PRÉSENCES D'AUJOURD'HUI

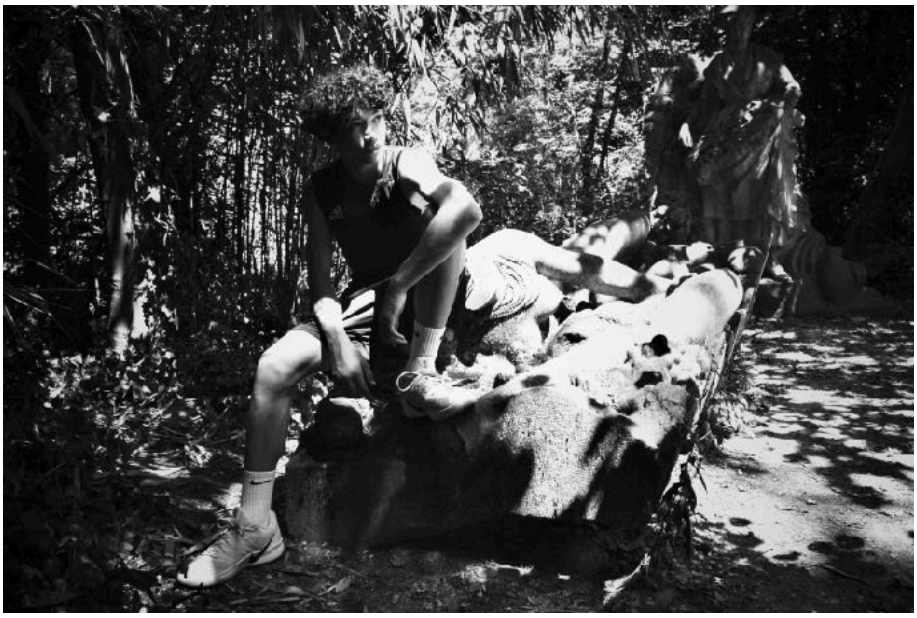


L'Enfance que je n'ai jamais eue
Nicolas dans le district 1
Olivier Dhénin Huu, 2024

En regard des stèles d'archives du siècle passé, l'installation se prolonge par des portraits photographiques réalisés de nos jours par l'artiste. Ces figures d'enfants et d'adolescents d'aujourd'hui se dressent comme de troublants miroirs et de potentiels doubles de l'artiste :

- Minh Phuc (Jardin botanique et zoologique de Saïgon) : L'enfant est photographié dans le Jardin botanique et zoologique de Saïgon. Ce lieu est une strate mémorielle essentielle : l'une des photographies de famille d'Olivier Dhénin Hữu y présente précisément sa mère et ses trois frères dans ce même décor, soixante-dix ans plus tôt. Le portrait de Minh Phuc active ainsi une résonance directe entre le passé familial et le présent.
- Nicolas (District 1, Hô Chi Minh-Ville) : l'adolescent est quant à lui capturé dans le District 1, l'ancien quartier français de Saïgon, portant dans son corps la sédimentation de l'Histoire urbaine et intime.
- Minh Phuc et Nicolas réunis (Ancien Palais du Gouverneur / Musée d'Hô Chi Minh-Ville) : ensemble, les deux jeunes garçons sont photographiés au Musée d'Hô Chi Minh-Ville, qui fut jadis le Palais du Gouverneur (l'ancien palais Gia Dinh). Ce cadre hautement symbolique du pouvoir colonial et de son héritage architectural offre un écrin singulier et anachronique à leur présence.
- Lucas (Jardin d'agronomie tropicale, Paris) : jeune garçon d'origine laotienne et cambodgienne, Lucas est photographié en France dans le Jardin d'agronomie tropicale, lieu où subsistent les reliques des anciennes expositions coloniales. En tant qu'asio-descendant ne connaissant pas le pays natal de sa famille, Lucas incarne la géographie sensible de l'absence et du déracinement.





L'Enfance que je n'ai jamais eue
Lucas au jardin d'agronomie tropicale
Olivier Dhénin Huu, 2026



LE CAHIER JAUNE
ÉCRITURE PARALLÈLE
[BIBLIOTHÈQUE]

Avec *LE CAHIER JAUNE*, Olivier Dhénin Hữu parachève son travail de tissage mémoriel. La couleur évoque celle du cahier qui a recueilli les pensées et les visions fugitives de cette enfance parallèle, mais aussi le jaune de la peau, symbole d'une origine lointaine et reliquat d'un pays natal perdu.

Dans ce recueil de poèmes, les versets écrits en miroir des photographies d'archives résonnent avec la sobriété et la clarté du haïku. À la manière des prédictions poétiques ou de l'épure sensible de Philippe Jaccottet, l'écriture procède par notations brèves, captant la grâce d'une posture, la mélancolie d'un regard ou le silence d'un décor. Chaque texte devient une légende poétique qui vient combler les vides du papier sépia, inventant une voix à ces visages muets.

À travers ce jeu de reflets textuels, c'est la question même de l'identité qui est posée : sommes-nous les enfants que nous croyons être ? Ou ceux que l'histoire aurait pu façonner autrement ?

Ces échos poétiques tissés autour des figures du passé créent une vertigineuse sensation de continuité : la littérature devient alors la chambre noire de la mémoire, un espace où l'enfance, malgré les ruptures, les silences et les exils, continue d'exister par la force du verbe.

RETOURS
INSTALLATION IN SITU [JARDIN]

Imaginée par Olivier Dhénin Hữu et réalisée en collaboration avec le graveur Timothée Chalazonitis, l'installation *RETOURS* investit l'espace aquatique du bassin circulaire de la Maison de l'Asie du Sud-Est. Véritable cartographie minérale et poétique, l'œuvre déploie une réflexion sur la mémoire familiale, l'empreinte des déchirures géopolitiques et la tragédie de l'exil, scellée par le départ du Vietnam à l'issue de la partition du pays.

Les quatre stèles de granit assemblées et la dualité toponymique
Posés aux quatre extensions cardinales qui structurent le bord du bassin, quatre monuments de granit brut s'érigent comme les gardiens d'une trajectoire géographique et intime. Chaque élément est lui-même constitué de deux blocs de granit scellés et assemblés, matérialisant dans la pierre la suture des époques, la jonction du passé et du présent. Chaque stèle incarne une ville fondamentale du récit familial, soumise à une double inscription gravée :

- vers le centre (le passé intime) : tournés vers le miroir d'eau, les noms historiques d'avant 1975 — *Saïgon*, *Tourane*, *Cap Saint-Jacques* et *Cholon* — rappellent la topographie affective et coloniale du pays perdu.
- vers l'extérieur (le présent contemporain) : tournés vers le monde environnant et le visiteur, leurs équivalents actuels — *Thành phố Hồ Chí Minh*, *Đà Nẵng*, *Vũng Tàu* et *Chợ Lớn* — marquent la sédimentation de l'Histoire et le recouvrement des lieux.

Cet antagonisme gravé sur les blocs assemblés offre une méditation concrète sur le rôle du langage et de la matière dans la fixation, l'assemblage ou l'effacement des territoires mémoriels.

La matérialité et le fragment : l'empreinte de Hué
Les caractères sculptés dans le granit sont rehaussés d'un pigment bleu directement emprunté à la céramique traditionnelle de Hué, la cité impériale. En écho aux décors assemblés des palais et des tombeaux vietnamiens (*khảm sành*), la pierre est ponctuée d'incrustations : des tessons de vaisselle brisée — reliques domestiques du quotidien et de la rupture — et des tracés d'oiseaux migrateurs gravés. La brutalité minérale des blocs assemblés dialogue ainsi avec la délicatesse poétique de la céramique fragmentée.

La chaloupe suspendue : du mythe antique à la mémoire des exilés
Au centre exact du bassin circulaire, à l'emplacement du monticule minéral de l'ancien jet d'eau, une barque en métal d'une extrême sobriété s'élève, fixée au sommet d'une fine tige métallique. Inspirée d'une navicelle sassanide conservée au musée du Louvre, sa silhouette semble flottée en apesanteur au-dessus de la végétation et de la surface liquide. Entre le ciel et l'eau, cette chaloupe condense deux temporalités : elle est à la fois l'embarcation archéologique mythologique guidant les âmes à travers le fleuve du temps, et l'écho poignant, historique et collectif des *boat people* poussés vers la traversée et l'inconnu.

L'IMAGE ARCHIVE ET LE SPECTRE DU TEMPS
ANCRAGES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES



LA MÉMOIRE, LA TRACE ET LE SPECTRE DU TEMPS : L'AURA DE LA PHOTOGRAPHIE

Comment faire parler un papier sépia qui se tait ? À l'orée de l'exposition *Tuổi thơ tôi chưa từng có / L'Enfance que je n'ai jamais eue*, la photographie d'archive n'apparaît pas comme une preuve historique figée ou un simple document nostalgique. Elle agit plutôt comme une brèche, une trouée spectrale dans la trame du temps.

À travers les réflexions de **Walter Benjamin** sur la photographie et la persistance de son « aura » — ce témoin d'une présence et de son éloignement —, et la célèbre quête de **Roland Barthes** dans *La Chambre claire*, où le portrait devient le mémorial d'une absence et le lieu du *punctum* (cette blessure secrète qui poignarde le spectateur), l'archive s'impose comme une relique vivante.

À la manière de **W.G. Sebald** dans *Austerlitz*, où des clichés muets viennent interrompre le récit pour révéler les failles de la mémoire, ou d'**Hervé Guibert** dans *L'Image fantôme*, où l'écriture devient la chambre noire révélant l'image absente, **Olivier Dhénin Hữu** aborde l'archive comme une matière vibrante.

Chaque document, chaque photographie glanée ou carte postale ancienne est le fragment d'un pays perdu et le vestige d'une trajectoire effacée. Dans cet axe, le poète se fait archéologue de l'intime : il ne cherche pas à reconstituer objectivement un passé disparu, mais à réactiver une émotion première. L'image-archive devient ainsi le point de départ d'une enquête poétique où la littérature vient combler les silences de l'Histoire, offrant aux visiteurs une réflexion féconde sur la trace, la mémoire et le pouvoir de résurrection de la création.

- **Walter Benjamin et la notion d'« aura » :** à travers ses réflexions sur la photographie, Benjamin interroge ce qui fait d'une image ancienne non pas un simple document, mais un « témoin d'une présence » (ou de son absence). L'archive photographique conserve cette trace spectrale, ce « ça a été » barthesien qui hante le spectateur moderne.
- **Roland Barthes** — *La Chambre claire* et le *punctum* **:** le parcours d'Olivier Dhénin Hữu trouve un écho direct dans la quête de Barthes cherchant à retrouver la vérité d'un être aimé à travers une photographie d'enfance (le fameux portrait de sa mère dans le jardin d'hiver). La photographie n'est pas seulement un art de la représentation, c'est un mémorial de la mort, un art du temps passé qui poignarde (*punctum*).

LE PORTRAIT DE STUDIO ET LA SACRALISATION DE L'INTIME

- **W.G. Sebald** —*Austerlitz* **:** l'usage des photographies d'archives muettes insérées dans le récit agissent comme des apparitions spectrales et des trouées de mémoire, des vestiges de destins brisés.
- **Hervé Guibert** — *L'Image fantôme* **:** l'écriture comme chambre noire, capable d'incarner l'image absente, le détail effacé ou le souvenir non photographié.
- **Dans le parcours d'Olivier Dhénin Hữu :** les documents d'état civil, les albums de famille et les cartes postales anciennes ne sont pas de simples illustrations historiques, mais les fragments d'un pays perdu et d'une enfance jamais vécue.

Quitter le simple constat du passé pour inventer la présence : c'est là tout le geste plastique au cœur de l'exposition. Dans la section centrale *L'Enfance que je n'ai jamais eue*, le dispositif scénographique et photographique orchestre une véritable mise en scène de l'absence. Les portraits d'enfants anonymes du début du XXe siècle, isolés dans la gravité de leurs poses de studio, cadrés en médaillons ou détachés sur des décors peints, dépassent le cadre strict du portrait individuel.

En écho aux installations de Christian Boltanski (*Les Archives*, *Album de photos de la famille D.* et son *Album photographique 1948-1956* où l'adulte se met en scène entre quatre et douze ans dans une reconstitution biographique) ou aux collectes sensibles de la *Documentation Céline Duval*,

le studio photographique devient ici un théâtre symbolique. Le décor peint — paravent dressé face au vent de l'Histoire — et la rigueur des costumes de fête fabriquent une fiction réparatrice. En donnant à ces visages silencieux le rôle d'avatars d'une vie qui aurait pu être, l'artiste transforme le support plastique en un palimpseste émotionnel. Cet axe propose aux élèves d'analyser la fabrique de l'image, de comprendre la tension entre l'illusion du décor et la vérité de la grâce, et d'explorer comment l'art plastique et le classement poétique d'archives permettent de conjurer la fatalité de l'effacement.

- **Christian Boltanski** — *L'Album photographique (1948-1956)* : une reconstitution autobiographique et fictive dans laquelle l'artiste adulte se met en scène entre quatre et douze ans. Jouant du décalage et des effets burlesques d'un corps trop grand dans des situations trop exigües, chaque image est minutieusement légendée à la manière d'un album de famille, renforçant la dimension narrative, fictionnelle et affective de l'œuvre.
- **Céline Duval** — *La Documentation Céline Duval* : à partir d'un fonds considérable d'images d'amateurs, de photographies trouvées, de cartes postales et d'archives familiales, l'artiste collecte, classe et associe les visages et les postures pour révéler les typologies de nos mémoires visuelles. Son travail montre comment la réorganisation poétique d'images anonymes redonne vie à des gestes et à des enfances oubliées.
- **Sophie Calle** — *Les Hôtels* : embauchée comme femme de chambre dans un hôtel à Venise, l'artiste photographie les effets personnels laissés par les clients absents dans leurs chambres et écrit leurs histoires imaginées. Comment un vêtement, un objet posé ou un lit défait racontent la personne sans même qu'on ne voie son visage ? L'œuvre expose ainsi l'indice, l'absence et le dialogue secret entre le texte et le document visuel.
- **Dans le parcours d'Olivier Dhénin Hữu :** l'installation *L'Enfance que je n'ai jamais eue* collecte des portraits d'enfants anonymes pris à Ho Chi Minh-Ville au XXe siècle pour en faire les avatars d'une enfance parallèle. L'art plastique devient un acte de réparation.



L'Enfance que je n'ai jamais eue
Minh Phuc dans l'ancien Palais Gia Long
Olivier Dhénin Huu, 2024

ROLAND BARTHES
LA CHAMBRE CLAIRE
1980

La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras ; elle, plus loin, plus petite, se tenait de face ; on sentait que le photographe lui avait dit : « Avance un peu, qu'on te voie » ; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion des parents, qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte à côte, seuls, dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre (c'était la maison où ma mère était née, à Chennevières-sur-Marne).

J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d'une innocence souveraine (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est «Je ne sais pas nuire »), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu : l'affirmation d'une douceur. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours, sans qu'elle la tînt de personne PERSONAL USE ONLY comment cette bonté a-t-elle pu sortir de parents imparfaits, qui l'aimèrent mal, bref: d'une famille ? Sa bonté était précisément hors-jeu, elle n'appartenait à aucun système, ou du moins elle se situait à la limite d'une morale (évangélique, par exemple); je ne pourrais mieux la définir que par ce trait (parmi d'autres) : qu'elle ne me fit jamais, de toute notre vie commune, une seule « observation ».

Cette circonstance extrême et particulière, si abstraite par rapport à une image, était présente cependant dans le visage qu'elle avait sur la photographie que je venais de retrouver. « Pas une image juste, juste une image », dit Godard. Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver.

Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable, « dont pour la première fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante ». L'obscur photographe de Chennevières-sur-Marne avait été le médiateur d'une vérité, à l'égal de Nadar donnant de sa mère (ou de sa femme, on ne sait) l'une des plus belles photos au monde; il avait produit une photo surérogatoire, qui tenait plus que ce que l'être technique de la photographie peut raisonnablement promettre. Ou encore (car je cherche à dire cette vérité), cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier Chant de l'Aube, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort ; je ne pourrais dire cet accord que par une suite infinie d'adjectifs; j'en fais l'économie, persuadé cependant que cette photographie rassemblait tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère, et dont, inversement, la suppression ou l'altération partielle m'avait renvoyé aux photos d'elle qui m'avaient laissé insatisfait.

Ces photos-là, que la phénoménologie appellerait des objets « quelconques », n'étaient qu'analogiques, suscitant seulement son identité, non sa vérité; mais la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*.

La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été.



WINFRIED GEORG SEBALD, *AUSTERLITZ*
2001

Comment ces deux photos avaient pu atterrir entre ces pages, c'était un mystère, dit Věra. [...] On avait l'impression, dit-elle, que quelque chose bougeait en elles, on avait l'impression d'entendre des gémissements de désespoir, comme si les images elles-mêmes avaient une mémoire, se souvenaient de nous et nous rappelaient comment nous, les survivants, et les autres, ceux qui ne séjournaient plus parmi nous, avions été au temps jadis. Oui, dit Věra après avoir ménagé une pause, et là, sur cette autre photographie, c'est toi, Jacquot, en février 1939, environ six mois avant ton départ de Prague. Tu avais eu le droit d'accompagner Agáta à un bal masqué, donné dans la maison d'un de ses admirateurs influents, et pour l'occasion on t'avait confectionné le costume tout blanc. *Jacquot Austerlitz, paze ružové královny*, peut-on lire au dos, écrit de la main de ton grand-père, qui était en visite à ce moment-là. La photo était posée devant moi, dit Austerlitz, mais je n'osais pas y toucher. Constamment tournoyèrent dans ma tête les mots *páže růžové královny, páže růžové královny,* jusqu'à ce que, de très loin, leur sens vienne à ma rencontre et que j'aperçoive le tableau vivant de la reine des Roses et le petit garçon portant la traîne à ses côtés. Mais j'eus beau m'efforcer, ce soir-là et plus tard encore, je ne parvins pas à me voir dans le rôle. Je reconnaissais l'implantation inhabituelle des cheveux, dont les racines courent de travers sur le front, mais, sinon, tout en moi était effacé par le sentiment accablant qu'il s'agissait là d'un passé définitivement révolu. J'ai depuis étudié maintes fois cette photographie, le champ plat et nu où je me tiens et dont je ne puis me faire une idée de l'endroit où il se trouvait ; la vague tache sombre au-dessus de l'horizon, le halo clair et fantomatique au bord de la chevelure frisée du garçonnet, la mantille qui couvre le bras apparemment replié ou encore, comme il m'est arrivé de le penser, dit Austerlitz, cassé ou pris dans une attelle, les six gros boutons de nacres l'extravagant chapeau à aigrette et même les plis des bas, j'ai examiné chaque détail sous le verre grossissant sans jamais découvrir le moindre indice. Toujours Je me sentais percé par le regard interrogateur du page venu réclamer son dû et qui à présent, dans la grisaille du matin, sur ce champ vide, attendait que je relève le gant et conjure le malheur qui allait fondre sur lui. Ce soir-là, dans la Sporkova, lorsque Věra m'a présenté la photo de l'enfant chevalier, je n'ai pas eu la réaction que l'on aurait attendue, je n'ai pas été ému ni bouleversé, dit Austerlitz, mais muet et stupide, incapable de la moindre pensée. Et quand plus tard je songeais au page de cinq ans, c'est une panique blanche qui s'emparait de moi, et rien d'autre.

Une fois, le rêve m'a fait retourner après une longue absence dans l'appartement pragois. Tous les meubles sont à leur place. Je sais que mes parents vont bientôt revenir de vacances et qu'il faut que je leur donne quelque chose d'important. Je ne sais absolument pas qu'ils sont morts depuis longtemps. Je crois simplement qu'ils sont très vieux, qu'ils ont déjà dans les quatre-vingt-dix, cent ans, comme cela serait s'ils étaient encore en vie. Mais quand finalement ils sont sur le pas de la porte, ils ont tout au plus trente-cinq ans. Ils entrent, font le tour des pièces, prennent en main ceci ou cela, s'assoient un instant dans le salon et conversent tous deux dans l'énigmatique langage des sourds-muets. Ils ne font pas cas de ma présence. Déjà je me doute qu'ils vont bientôt retourner quelque part en montagne, là où désormais ils habitent. Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure, que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre, et plus j'y réfléchis, plus il me semble que nous qui sommes encore en vie, nous sommes aux yeux des morts des êtres irréels, qui parfois seulement deviennent visibles, sous un éclairage particulier et à la faveur de conditions atmosphériques bien précises. Aussi loin que je puisse revenir en arrière, dit Austerlitz, j'ai toujours eu le sentiment de ne pas avoir de place dans la réalité, de ne pas avoir d'existence, et jamais ce sentiment n'a été aussi fort que ce soir-là, dans la Sporkova, lorsque j'ai été dévisagé par le regard du petit page de la reine des Roses.

HERVÉ GUIBERT
L'IMAGE FANTÔME
1981

La première chose qui frappe en compulsant toutes ces photos - il y en a des centaines -, c'est qu'elles sont pour la majorité de très petit format, d'un format qu'on ne pratique plus guère, à peine plus élargi que les planches-contact actuelles, ou les photomatons. C'est que les tirages coûtaient cher, déjà, et que mes parents, très peu fortunés, devaient choisir le premier prix. Dans les années 60 seulement, le tirage s'élargit : mon père devient fonctionnaire, il est assuré d'un salaire fixe, et ne doit plus attendre les chèques sans provision des clients fantasques de son cabinet de vétérinaire... C'est aussi dans ces années-là qu'on passe à la couleur, que les photos en noir et blanc deviennent les photos pauvres, archaïques, auxquelles on ne prête plus aucune qualité. [...]

Cette histoire se répète immuablement, d'une famille à l'autre, d'une génération à l'autre : on prend des photographies des mariages, puis des naissances, on suit l'enfant dans sa croissance mois par mois, puis année par année, la photo fait office de toise. On prend les fêtes (Noël, la galette des rois...), les repas, les vacances, et un des sujets, une des répétitions photographiques, en ces années 40-PERSONAL USE ONLY
diaomarfors.com0 et 60, est de prendre le corps en maillot de bain. On prend le corps heureux, momentanément libéré, mais à l'intérieur du cadre familial, sans fuite à l'extérieur, sans échange, sans circulation : il est rare qu'on laisse entrer dans la photo des personnages anonymes, qu'on ne saurait identifier plus tard.

Les photos, que j'ai déjà dû voir, à plusieurs reprises, enfant, ne coïncident pas avec mes souvenirs : les photos, malgré leur réalité tangible, n'ont pu forger des souvenirs antérieurs à ceux qu'a bien voulu conserver ma mémoire (pourtant elles existent avant). C'est une histoire parallèle à celle du souvenir. De ces petites scènes photographiques, en fait, je n'ai pas envie de me souvenir : elles sont plates, et beaucoup moins violentes que le souvenir, mon corps y est incorporé dans le groupe familial comme dans son « parc » de bébé, il n'a pas d'histoire propre.

[...] Souvenir d'un chien briard, souvenir de l'annonce du deuil du père, souvenir d'un tube de rouge à lèvres écrasé sur un tapis persan, suivi d'une punition. Or ses photos d'enfance ne disent rien de ses souvenirs, ne laissent rien transparaître : c'est une mémoire aveugle, muette, mutilée (comment deviner le deuil du père, sinon par la couleur un peu trop foncée des robes des petites filles ?). On dit que la raison d'être de la photo de famille est de conserver des souvenirs, mais elle crée des images qui se substituent au souvenir, qui le recouvrent, et qui sont une espèce d'histoire digne, aplanie et interchangeable qu'on fait circuler d'une famille à l'autre, dans l'espoir vague de laisser cette trace à des descendants. Non pas une histoire littéraire, mais une histoire superficielle. Pourtant, ces photos ont un autre pouvoir de réminiscence assez indicible. Certaine photo peut m'apporter immédiatement un souvenir de chaleur : j'ai l'impression que mon corps est doucement brûlé, que le sable est trop chaud sous mes pieds, qu'un peu d'ombre, que les ombres de la photo en l'occurrence peuvent m'apaiser. La photo de l'âne à bascule, à qui mon père va scier ses oreilles car il s'évertuait toujours à rendre les jouets inoffensifs, me donne le souvenir d'une sensation de léger vertige, de vertige pour rire : me remet à une dimension, et à tout un réseau de sensations qui en découlent, que je ne peux plus avoir, car je ne mesure plus un mètre dix.

« Un carton de photographies »

CHRISTIAN BOLTANSKI
L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE (1948-1956)
1972



PROGRAMMATION CULTURELLE

INTERSTICES
CONCERTS AUTOUR DE L'ENFANCE

25 NOVEMBRE 2026 à 20:00

ALEXANDRA SOUMM (violon) et PALOMA KOUIDER (piano)

Pauline Viardot, *Suite pour mon fils Paul* pour violon et piano
Ravel, *Sonate* pour violon et piano
Ton Thât Tiêt, *Kou-M*, cinq histoires pour enfants
Claude Debussy, *Children's corner*
Eugène Ysaÿe, *Rêve d'enfant*
Igor Stravinsky, *Divertimento* d'après *Le Baiser de la fée*

2 DÉCEMBRE 2026 À 20:00

LAURENT DELEUIL (baryton) et EMMANUEL CHRISTIEN (piano)
et les élèves du collège Hector Berlioz de Vincennes

Benjamin Attahir, Scène du *Dragon d'or* et Sérénade du *Pêcheur au fond de la tasse à thé* (livret d'Olivier Dhénin Hữu)
Augusta Holmes, *Contes de fées*
Debussy, Trois mélodies « La Belle au bois dormant », « Chevaux de bois », « Noël des enfants qui n'ont pas de maison »
Joseph Kosma, *La Ménagerie de Tristan* sur des poèmes de Robert Desnos
Igor Stravinsky, *Trois histoires de mon enfance*
Guy Sacre, *L'Album de Poil de Carotte* d'après Jules Renard

LA BRAISE ET LA ROSÉE
LECTURE MUSICALE

28 NOVEMBRE 2026 à 17:00
29 NOVEMBRE 2026 à 15:00

ELLEN HUYNH THIEN DUC (voix), ARNO NGUYEN (voix)
CORENTIN GARAC (flûte traversière) et JULIE NGUYEN (piano)

Olivier Dhénin Hữu, *La Braise et la Rosée*
Claude Debussy, *Syrinx* pour flûte seule, *Estampes* pour piano
Pierre-Octave Ferroud, *Trois pièces pour flûte seule* : « Bergère captive », « Jade », « Toan-Yan. La fête du Double-Cinq »
Louise Nguyễn Van Thi, *Poèmes* pour piano
Pierre Sancan, *Sonatine* pour flûte et piano

LA MÉMOIRE VIVE
VISITES GUIDÉES

Les mercredis, samedis et dimanches
14:00 | 16:00 | 18:00



OLIVIER DHÉNIN HUU

Olivier Dhénin Huu est poète, dramaturge, metteur en scène et scénographe. Ancien résident de la Villa Médicis – Académie de France à Rome (2015) et lauréat du Prix Auteur de la Fondation des Treilles (2018), il fonde en 2008 Winterreise Compagnie Théâtre, structure soutenue par le Ministère de la Culture (DRAC Nouvelle-Aquitaine) et conventionnée par les collectivités territoriales de Rochefort (Charente-Maritime). Il est également artiste associé à la Scène Watteau (scène conventionnée de Nogent-sur-Marne) depuis 2022 et en résidence de création à la Maison de l'Asie du Sud-Est (Cité internationale de Paris) depuis 2026.

Son travail de mise en scène s'articule autour de grands cycles dramatiques et lyriques : les *Trois drames pour marionnettes* de Maeterlinck (Centre Wallonie-Bruxelles), *Orphelins* de Rilke (Cartoucherie de Vincennes), *Julius Cæsar Jones* (Opéra de Vichy), *L'Île du rêve* de Hahn (Athénée Théâtre Louis-Jouvet à Paris) et *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel (Théâtre de la Coupe d'Or à Rochefort). Il reconstitue *La Chute de la Maison Usher* de Debussy (doublée d'un film pour la productrice Sophie Dulac), dirige Paul Hamy dans *Le Tigre bleu de l'Euphrate* de Laurent Gaudé, la création française de *Die stumme Serenade* de Korngold avec Opera Fuoco, le danseur Antonin Monié (Ballet de l'Opéra de Paris) dans *Ariel Extended*, ainsi que *Pulcinella Swing* d'après Igor Stravinsky et Robert Walser (Scène Watteau). Un cycle sur les figures féminines dévoilent les destins d'Alma Mahler (Théâtre de Lorient), Sylvia Plath (Théâtre Dunois) et Emily Dickinson (Scène Watteau). Il écrit et met en scène plusieurs textes dramatiques : *Cordelia-requiescat* d'après « Le Roi Lear » (Théâtre de Belleville, Paris), *Les Larmes d'Astyanax* (Théâtre du lycée Jacques-Decour, Paris), *Partition vietnamienne* (Auditorium du Musée Guimet).

Son parcours institutionnel s'appuie sur la coordination artistique au Théâtre du Châtelet (2006-2008) et un compagnonnage majeur auprès d'Éric Vigner au Centre dramatique national de Bretagne (2013-2015). Titulaire d'un M2 en sémiologie (Paris VII) et du CAPES de lettres modernes, diplômé du CNR d'Amiens, il a enseigné l'histoire de la mise en scène (Université de Paris Cité) et fondé l'Académie lyrique de Rochefort, plaçant la transmission au cœur de sa démarche.

À l'international, il est lauréat de la Villa Saïgon (Institut français) pour l'écriture de l'opéra *Paysage dans l'oubli* avec Benjamin Attahir (créé en 2023 aux Opéras de Saïgon et Hanoï pour les 50 ans de diplomatie France-Vietnam) et prépare une mise en scène de *L'Eden Cinéma* de Marguerite Duras (2027/2028).





L'ENFANCE QUE JE N'AI JAMAIE EUE

OLIVIER DHÉNIN HUU

CITÉ INTERNATIONALE DE PARIS
MAISON DES ÉTUDIANTS DE L'ASIE DU SUD-EST

18 NOVEMBRE 2026 AU 2 DÉCEMBRE 2026

MUSÉE D'HO CHI MINH-VILLE

1er AU 15 AVRIL 2027