



HAL
open science

Le tragique du paysage

Soko Phay

► **To cite this version:**

Soko Phay. Le tragique du paysage. Le paysage après coup, Naima, 2022, 978-2-37440-171-3. hal-04136861

HAL Id: hal-04136861

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04136861>

Submitted on 21 Jun 2023

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.

Le tragique du paysage

Au Cambodge, la beauté du paysage évoque très souvent la proximité de « l'eau et la terre » dont témoigne le terme khmer ទឹកដី (*teuk dey*) qui désigne avant tout le territoire qui se rattache aussi bien à la terre que les fleuves, rivières et lacs. Les paysages ruraux sont représentés traditionnellement par les rizières, avec leur plan d'eau, en particulier durant la mousson où leur couleur verte est saisissante. De même, les souverains du royaume khmer ont toujours établi leur capitale non loin des flots, à l'image de Phnom Penh, érigée en capitale en 1863. Cette ancienne « perle d'Asie » a été construite à la convergence de quatre Bras : le Mékong en amont, le Mékong en aval, le Tonlé Sap, le Tonlé Bassac. La splendeur d'un paysage est associée à la relation harmonieuse entre l'eau et à la terre, l'un venant irriguer l'autre.

Cependant peut-on parler encore aujourd'hui de beauté ou de magnificence d'un paysage, lorsqu'on sait que la terre est meurtrie par des conflits successifs ? Des millions d'engins explosifs, dont plus de 500 000 mines antipersonnel et 400 000 bombes à sous-munitions, ont été enterrés à proximité des chemins, des sous-bois ou des zones frontalières, transformant le Cambodge en un pays les plus minés au monde, tuant et mutilant plus de 60 000 personnes¹ ? On dénombre également plus de 30 000 charniers² sur tout le territoire qui sont devenus des lieux d'oubli pour la population. Plus de quarante ans après le régime khmer rouge, les traces des massacres sont peu visibles, hormis les quelques sites mémoriaux comme S.21, le centre d'extermination transformé en musée du génocide au cœur de Phnom Penh, ou comme Choeung Ek, appelé aussi *killling fields*, le principal lieu d'exécution situé en pleine campagne, à 10 kilomètres de la capitale.

Comment donner à voir un « paysage-mémoire », entendu ici comme toute production artistique qui interroge les liens étroits entre la représentation du paysage, la mémoire et l'histoire ? Mon étude portera sur les traces des conflits ou leurs effacements dans les paysages cambodgiens, telles qu'elles sont travaillées par les artistes contemporains, en mettant l'accent sur deux *topoi* : les campagnes, qui sont devenues des lieux de sépulture, et les villes, comme Phnom Penh, qui se transforment en lieux d'oubli. Rithy Panh, Rattana Vandy, mais également Cristobal Bouey, Rida Srun et Rafael Meideros, qui ont tous les trois participé aux ateliers-laboratoires « Mémoire et paysage », nous font partager leur *expérience* du paysage, expérience au sens du mot allemand *Erlebnis* qui renvoie à l'épreuve vécue. Leurs œuvres révèlent l'après coup des paysages et dans le même temps, le refoulement de l'Histoire.

L'archéologue du fantôme

¹ Voir le site Handicap international sur le Cambodge, et Olivier Talles, « Le Cambodge se libère des mines antipersonnel », *La Croix*, 29 novembre 2009.

² Voir la cartographie élaborée par le Centre de documentation du Cambodge, in Francis Deron, *Le procès des Khmers rouges*, Gallimard, Paris, 2009. Aujourd'hui on en dénombre 30000 selon les chiffres communiqués par le musée de Tuol Sleng.

Se confronter au paysage-mémoire, c'est interroger notre relation à l'Histoire, dont celle du Cambodge qui est marquée par de nombreux conflits : entre 1970 et 1975, il y a eu une guerre civile qui a opposé le gouvernement républicain pro-américain et les Khmers rouges, puis entre 1975 et 1979, un génocide a été commis par ces derniers. Ce qui distingue une guerre d'un génocide, c'est que la première oppose deux parties belligérantes, quand le second porte sur le refus du droit à l'existence d'un ou plusieurs groupes. L'Etat khmer rouge devient criminel et planifie la persécution et l'anéantissement de ses membres selon des critères souvent aberrants, qu'ils soient ethniques, socio-économiques... Le régime de terreur de Pol Pot a causé près de deux millions de morts, dépassant largement les crimes et règlements de compte à caractère politique. Ce qui caractérise leur idéologie, c'est le terme « *kamtech* » qui ne signifie pas seulement tuer, mais réduire en poussière, afin qu'il ne reste plus rien. Les génocidaires suppriment les traces des meurtres, non seulement pour se prémunir des poursuites judiciaires, mais aussi pour radier le groupe visé, et faire en sorte qu'il n'ait jamais existé³.

Ce double effacement des personnes et de leurs traces se manifeste par le vide et le silence dans les paysages cambodgiens. Pour saisir les signes de cet effacement dans les territoires, les artistes endossent des fonctions particulières. En plus de créateur des formes, ils se font historien et archéologue, les points de convergence étant la quête de la vérité historique, le repérage des traces et l'art du récit. Dans un passage célèbre sur le « paradigme indiciaire », Carlo Ginzburg rappelle que « *le geste peut-être le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de la proie* »⁴. L'invention du récit pourrait être né avec ce chasseur qui « *aurait été le premier à raconter une « histoire » parce qu'il a été le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissés par sa proie, une série cohérente d'événements* »⁵. Il montre combien ce mythe fondateur du chasseur, mêlant le réel et l'imaginaire, vient légitimer le rôle de l'historien : il est celui qui élabore les récits et les représentations qu'il fait du passé, à partir de l'analyse des documents collectés.

Les artistes de la mémoire tentent de cerner la réalité du passé, d'autant plus s'ils ont été, eux aussi, privés de leur histoire collective, par volonté d'oubli ou d'amnésie au nom de la réconciliation nationale. Leur démarche se rapproche de celle de l'archéologue, soucieux de la moindre trace enfouie dans la terre et les cendres, à l'instar d'un bouton ou d'une dent. C'est dans le détail des choses que les vérités cachées peuvent se dévoiler à travers l'examen minutieux du sol qui « *possède une épaisseur, une épaisseur qui n'est pas seulement matérielle, mais aussi symbolique* »⁶. À cet égard, le paysage-mémoire est un palimpseste à déchiffrer et à interpréter. Il s'agit moins de chercher la *preuve* du passé dans le paysage – les traces étant souvent détruites par les génocidaires eux-mêmes ou par la nature qui finit par tout recouvrir – que d'envisager le paysage comme un *témoin* de l'événement qui nous permet d'être attentif aux empreintes et indices relevés et aux différentes strates de significations. Les artistes inventent des procédés artistiques qui révèlent le rapport paradoxal du paysage avec la

³ Voir la présentation du dossier « Les génocides oubliés » par Pierre Bayard et Soko Phay, in *Mémoires en jeu*, n°12, hiver 2020, p. 50-53.

⁴ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme perdu », in *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989, p. 151.

⁵ *Ibid*, p. 147.

⁶ Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Actes Sud/ENSP, Arles, 2009, p. 61.

mémoire et l'histoire. Selon l'étymologie, inventer vient du latin *invenire* qui signifie « trouver ». Jean-Christophe Bailly rappelle que le terme « invention » est, en archéologie, « l'acte par lequel les vestiges viennent au jour »⁷. En ce sens, ces artistes *inventent* des paysages pour exhumer le passé refoulé.

L'indicible du paysage

Dans le Cambodge d'aujourd'hui, les paysages ruraux n'ont pas l'air de changer – ils sont toujours aussi majestueux. Il est très difficile de lire l'histoire du génocide à travers la topographie. C'est ce que montre Rattana Vandy dans sa vidéo *Monologue* (2015) qui est une adresse à sa sœur morte et une interrogation au vide qu'elle a laissé comme une empreinte indélébile. Pendant longtemps, il a voulu connaître l'endroit où elle a été enterrée avec sa grand-mère et 5 000 autres personnes, toutes éliminées par les Khmers rouges en 1978. Devant son insistance, son père lui a dessiné un plan avec des routes, un temple, un village et deux manguiers. Quand il arrive sur place, non loin de la commune de Phum Tda Dek, dans la province actuelle de Banteay Meanchey, rien n'indique la présence d'une fosse commune. Il n'y a ni stèle, ni stupa. Il sait seulement que sa sœur aînée est ensevelie sous l'un des deux manguiers. Ici, la nature a fini par engloutir l'histoire, ensevelissant les corps des victimes, effaçant les traces de leur passage sur terre.

Le bouleversement est d'autant plus grand lorsque Rattana Vandy apprend qu'après les Khmers rouges, la vie a repris le *dessus* au sens propre du terme, c'est-à-dire que les paysans ont cultivé leurs champs *au-dessus* des crânes et des ossements : « *Il y a beaucoup de choses qui se cachent derrière le paysage au Cambodge. Par exemple, quand je marche dans ce paysage, je ne sais pas vraiment quel est le sens de la beauté... On voit le soleil, la rizière, on sent le vent, on entend les voix, mais qu'est-ce qu'il y a sous la terre ? On ne sait pas vraiment où est la beauté réelle du paysage. Quand on connaît l'histoire réelle de ce qui s'est passé, le plaisir de regarder le ciel ou le paysage disparaît complètement* »⁸, dit-il. Face à cette « *absurdité à laquelle aucun livre d'histoire ne l'avait préparé* », il en ressent une stupéfaction douloureuse. Envahi par un sentiment de terreur mêlé au désespoir, il demande à son équipe de tournage de quitter les lieux. De là, débute son monologue qui prend la forme d'un dialogue avec le fantôme de sa sœur.

Par le choix d'un plan large et fixe sur les manguiers, le spectateur est comme face à un tableau de paysage classique. Le décor naturel ne change pas, seuls les déplacements de l'artiste à l'intérieur du cadre créent du mouvement. Il réussit à transcrire le tragique du paysage, entendue ici comme « *l'effet du sublime dans son plus haut degré* », selon Edmund Burke. Pour lui, le sublime s'éprouve dans l'expérience de l'effroi, dans ce qui menace le principe de la conservation de soi : c'est « *tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger ; c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de*

⁷ Jean-Christophe Bailly, « Document, indice, énigme, mémoire », in Jean-Pierre Criqui (dir.), *L'image-document, entre réalité et fiction, Les carnets du Bal*, n°1, Marseille, Images en manœuvre Éditions, 2010, p. 10.

⁸ Emission « Cambodge : le paysage après coup » de Valérie Nivelon dans *La marche du monde*, 27 juin 2018, 12min50-16 min.

sentir. »⁹ Le rapport sublime au paysage-mémoire de Rattana Vandy est dans ce mélange de beauté sombre et de sentiment d'angoisse diffus. Etant pleinement conscient de la tragédie de l'Histoire qui se joue dans le paysage, le spectateur est comme transporté dans un ravissement ineffable fait de plaisir paradoxal.

En trente-sept ans, les manguiers Pum Sèn sont devenus grands et majestueux. Leurs fleurs sont odorantes et leurs fruits sont goûteux et flattent le palais. Nous pensons à la sœur de Rattana Vandy, imaginant ce qu'elle aurait pu être si sa vie n'avait pas été arrachée aussi brutalement. Les manguiers incarnent d'une certaine manière les « *promesses non tenues du passé* »¹⁰ pour reprendre la belle expression de Paul Ricœur... La nature est restée intacte en apparence, représentée dans *Monologue* comme foncièrement douce et harmonieuse, comme si la vie suit son cours en toute quiétude. Ce lieu de l'origine, qui porte l'empreinte d'un impossible deuil, devient une énigme, tant les raisons de l'absence sont inaudibles.

Témoins muets d'une tragédie, les manguiers sont devenus les *traces de l'effacement des traces* du génocide. En archéologue du fantôme, Rattana Vandy nous dit entre les lignes, sans jamais nommer les Khmers rouges, leur entreprise de destruction : ils ont tué la culture, la pensée, les âmes jusqu'à faire disparaître la trace même des morts. Or l'espace filmique permet ici d'honorer les disparus en renouant avec des gestes de sépulture : « *J'ai donné à mes parents un morceau de bambou pourri, quelques poignées de terre que j'ai ramassées en creusant, enveloppées dans une chemise de coton blanc, ainsi qu'une branche de manguiers* »¹¹. Le *Monologue* offre à rebours un linceul à sa sœur disparue, en lui constituant un habitat symbolique.

Le paysage-cénotaphe

Les effets du génocide ne s'arrêtent pas à la fin du régime khmer rouge. Les conséquences perdurent des décennies plus tard. La douleur reste intacte. En interdisant les rites funéraires, la mort symbolique reste inaccessible pour les rescapés. La mélancolie finit par s'installer et par suspendre le désir de vie. Hanté par la mort des siens depuis quatre décennies parce qu'il ne sait toujours pas où gisent leurs corps, Rithy Panh part à la recherche de leurs âmes que la mort violente et l'absence de tombeau ont condamnées à l'errance. C'est l'échange avec eux qui est au cœur de son film *Les tombeaux sans noms* en 2018. Pour être plus près de ses fantômes, il ne cesse de revenir sur les lieux de l'anéantissement, dans la province de Battambang, situé dans le nord-ouest du Cambodge. Le paysage qu'il donne se situe à Trum, le village où sa famille a été déportée : « *Au début, se confie Rithy Panh, je n'ose même pas aller derrière, dans le paysage, au-delà du village. C'est tellement peuplé d'autres choses. C'est l'endroit où notre famille a perdu son centre de gravité. Trum était notre centre de gravité. Quand cela disparaît, vous commencez à vous perdre, bout par bout.* »¹²

Aujourd'hui encore, quand il vient et pénètre dans le paysage qui est devenu le sien, il n'y reste jamais longtemps, de peur de fouler les ossements de sa famille, enterrée avec d'autres

⁹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Paris, J. Vrin, 1973, p. 69.

¹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991, tome 3, p. 390.

¹¹ Rattana Vandy, *Monologue*, 16 min 34 – 16 min 38.

¹² Entretien de Rithy Panh avec Arnaud Vaulerin, in *Libération*, 4 janvier 2019.

victimes. Il continue à les chercher, attentif au moindre signe dans les villages fantômes, au moindre bruissement du vent dans les arbres ou aux reflets à la surface des ruisseaux : « *J'avais besoin de filmer ces âmes, de montrer le paysage, les marques du massacre* »¹³. En quête de traces qui sont enfouies dans le sol, il gratte la terre, découvre sous la surface d'un champ à peine labouré, des traces humaines dont des bouts de tissus et une dent dans la glaise. L'humanité est là dans cet ADN, il reste toujours des indices, mêmes ténus, même à peine visibles, malgré l'entreprise d'effacement des Khmers rouges. En exhumant le passé, Rithy Panh est ce cinéaste-archéologue qui tend la main aux âmes errantes et nous rapporte d'outre-tombe les lambeaux de leur histoire.

Bien qu'il n'ait pas trouvé l'emplacement exact des siens, il continue à les chercher en procédant à des rituels animistes, en demandant aux médiums et aux anciens d'entrer en contact avec leurs esprits. Ces derniers errent dans la nature et finissent par se fondre dans le paysage. Leur présence est sensible dans les sillons, les champs et les rizières, sublimés par Rithy Panh à travers des vues rapprochées ou aériennes. En faisant sentir leur présence parmi nous, il traduit en mots et en images un passé qui ne cesse de revenir avec insistance, comme si les âmes errantes nous invitaient à un voyage avec eux dans le paysage-cénotaphe. Pour Pierre Wat, « *le paysage est ce qui vient après l'histoire, quand celle-ci a disparu, sur le mode de la catastrophe. Ainsi, le paysage ne remplace pas l'histoire, mais il commémore sa disparition* »¹⁴. En ce sens, *Les tombeaux sans noms* est un linceul à ciel ouvert, et témoigne que rien, ni personne n'a été oublié. La survivance – entendue ici comme ce qui survit à travers le temps – est l'autre nom des âmes errantes.

La ville-fantôme

Si les paysages ruraux ne laissent apparaître aucun trouble, aucun signe des désordres subis, qu'en est-il des paysages urbains ? Peut-on déceler les traces des violences dans une ville comme Phnom Penh, qui non seulement a été vidée de sa population sous les Khmers rouges mais qui endure, aujourd'hui, les méfaits des grandes transformations urbanistiques ?

Comme pour le reste du pays, Phnom Penh est habité par les fantômes, tant les années khmères rouges continuent de hanter les vivants. Sous prétexte de protéger la population urbaine des représailles de Lon Nol et des Américains, les Khmers rouges ont vidée la capitale, causant la mort de milliers de personnes sur les routes. De cet événement sans précédent dans l'Histoire, nous ne pouvons qu'imaginer le désastre, à la mesure des images rapportées par Walter Heynowski et Gerard Scheumann, aux lendemains de la chute du Kampuchea démocratique. Les premières minutes de leur *Kampuchéa, Death and Rebirth* (1980) sont sidérantes : la ville est entièrement désertée. Les maisons sont abandonnées, les affaires qui n'ont pu être emportées jonchent les trottoirs, à l'image d'un piano laissé à l'abandon en pleine rue. Les avenues et les carrefours vides à perte de vue ont marqué durablement notre imaginaire et acquièrent aujourd'hui le statut d'archives de ce qui est sans archive.

Patrick Nardin et moi avons voulu nous confronter à ces images iconiques, en les réemployant selon une double perspective historique et esthétique. La reprise de l'ouverture de

¹³ *Id. Ibid.*

¹⁴ Pierre Wat, *Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017, p. 51.

Kampuchéa, Death and Rebirth a constitué la première étape essentielle du travail collectif mené au sein des ateliers-laboratoires « Mémoire et paysage », à l'Université royale des beaux-arts. Après l'analyse du film, nous avons proposé de produire un *remake* de leur fameux travelling. Pour cela, il fallait identifier les boulevards et les voies d'accès. Nous avons pu reconstituer le trajet effectué en voiture par les deux cinéastes d'Allemagne de l'est grâce aux témoignages des anciens habitants qui ont pu reconnaître les quartiers et les rues. Puis, nous nous sommes rendus sur les lieux avec un convoi de cinq tuk-tuks, là où la séquence a débuté, non loin d'une station-service proche du Marché central. Si Heynowski et Scheumann ont filmé leur plan séquence en 2-3 minutes, il nous en a fallu 45, tant le trafic urbain est aujourd'hui saturée de mobylettes, de motos et de voitures en tout genre.

Ce travail en commun a abouti à une œuvre : *Double crossing* qui se présente comme une installation vidéo en diptyque. Le premier écran montre les rues de Phnom Penh de 1979 et le second le Phnom Penh de 2017. Trente-huit ans séparent les deux visions d'un même itinéraire. Cette simultanéité qui est à l'œuvre sur les deux écrans est rendue possible grâce au travail de montage de Patrick Nardin pour faire concorder les temps et les lieux. Ce sont les images qui montrent après coup combien Phnom Penh est habité par les spectres du passé. Or le fantôme peut être perçu comme la présence psychique de l'événement indicible qui s'est transmis de génération en génération. Malgré la grande agitation des rues, les vues d'aujourd'hui évoquent la déportation des habitants. Comme le souligne Patrick Nardin, il ne s'agit pas de « *reconstruction après un conflit, ou d'une évolution urbaine. Les Khmers rouges n'ont jamais détruit la ville, ils l'ont dévitalisée, anesthésié en la dépeuplant* ».

Double crossing révèle ce qui a été mis en latence dans l'histoire collective : le temps est comme suspendu, Phnom Penh est comme plongée dans un profond coma. En ce sens, Khieu Kanharith, ancien journaliste devenu ministre de l'Information, a comparé la capitale à la « *Belle au Bois dormant* »¹⁵. Cette « latence collective », introduite par Eva Weil¹⁶ en y faisant le parallèle avec la notion freudienne de « période de latence » qui se réfère au refoulement chez l'enfant, renvoie au mutisme des survivants de la Shoah qui se sont tus durant plus de quarante ans. Ce concept permet de rendre compte des difficultés qu'ont éprouvées les rescapés à rompre leur silence, à être entendus. La psychanalyste souligne combien les témoignages et les productions culturelles posent « *la question de la transmission différée, discontinuée, et lacunaire des traumas de l'histoire (...)* »¹⁷

Au Cambodge, on peut s'interroger si cette « latence collective » est également à l'œuvre. À la différence du refoulement qui est entendu comme une représentation non pensable, non verbalisable par le sujet, le temps de latence permet aux témoins de mettre leurs souffrances « de côté », afin de continuer leur vie malgré tout. Ainsi la latence qui affleure dans *Double crossing*, dans cet entre-deux des temps, dans ce frottement des images, est comme une adresse au spectateur. Ce va-et-vient entre l'apparition et la disparition, renforce l'impression

¹⁵ Khieu Kanharith, « 1979, les premiers jours du nouveau Phnom Penh », in *Phnom Penh, développement urbain et patrimoine*, Paris, Ministère de la culture/Atelier parisien d'urbanisme, 1997, p. 50.

¹⁶ Eva Weil fait le parallèle entre la notion freudienne de « période de latence » qui se réfère au refoulement chez l'enfant et la « latence collective ». Voir son article « Silence et latence », in Jacques Angelergues et Eva Weil (dir.), *Devoir de mémoire : entre passion et oubli*, *Revue française de la psychanalyse*, Tome LXIV, janvier-mars 2000, p. 169-182.

¹⁷ Voir l'entretien d'Eva Weil dans « Latence dans le collectif et traces dans la cure », in <https://www.politika.io/fr/notice/latence-collectif-traces-cure/>, consulté le 22 avril 2019.

d'une inquiétante étrangeté. Car cette sensation de malaise qui nous saisit lorsque l'intime ou le proche surgit comme étranger, est le signe majeur du fantôme qui agit sur notre présent. Lorsque sa présence-absence est exposée au regard, elle devient un appel aux voix silencieuses des rescapés à être entendues un jour ou l'autre.

La maison des esprits

Rendre audible ces voix du passé, c'est la quête de Cristobal Bouey. Sa *Maison des esprits* est une installation-performance qui entremêle des images d'archives de la période khmère rouge et des entretiens menés au présent. Son dispositif se construit selon deux axes : le premier est un travail performatif où il souhaite, pour reprendre ses dires, « *entrer dans le paysage de Phnom Penh et entrer dans le paysage mémoriel du pays* ». Le second axe concerne la vie de son objet architectural – la maison des esprits – et de sa mise en relation avec l'espace public. En ce sens, il fait sienne la citation de Friedrich Nietzsche qui affirme que « *seules les pensées qu'on a en marchant valent quelque chose* »¹⁸. Marcher n'est pas un simple mouvement du corps, mais une action dans laquelle la pensée est engagée. Cristobal Bouey arpente ainsi la capitale à pied, posant sa *Maison des esprits* à certains endroits : des sites renommés comme le Marché central ou la poste à l'architecture coloniale ou des non-sites, des lieux sans qualité comme un carrefour, une ruelle ou une boutique. Il aime y revenir comme pour « *épuiser* » les lieux, sa manière à lui d'explorer les rapports entre les habitants du quartier et son œuvre.

La *Maison des esprits* qu'il a construite avec des cartons récupérés est la manifestation d'un culte animiste toujours vivace au Cambodge et en Asie du Sud-Est. Ce mini-temple est très visible tant en ville qu'à la campagne. La *Maison des esprits* de l'artiste est bien plus grande, et blanche comme la couleur du deuil au Cambodge. Dans la symbolique, elle représente la gardienne de la mémoire. Elle abrite en son sein les images d'archives de la période khmère rouge. Des vues de Phnom Penh vidé de ses habitants sont entrecoupées par des ballets d'humains qui travaillent sans relâche à la campagne. Les Khmers rouges ont transformé radicalement les paysages cambodgiens marqués par la désolation. Il s'agit pour l'artiste de montrer ces « images-icônes » du génocide, de « *les faire sortir des institutions* », selon lui, afin de les rendre accessibles aux gens de la rue. Après les avoir regardées, certains préfèrent se taire, d'autres livrent leurs témoignages, à l'instar d'une dame âgée qui avait 29 ans à l'époque de la déportation.

La *Maison des esprits* marque ainsi un « rite de passage », le passage de l'image à la parole, le passage de la mémoire individuelle à la mémoire sociale, quand celle-ci se confronte à la grande Histoire. En effet, aujourd'hui Phnom Penh, avec l'effervescence de ses rues et de ses marchés, ne garde pas trace du passé khmer rouge. Aucun monument, hormis le centre S.21, ne permet de saisir la tragédie d'autrefois, exceptés les témoignages des habitants qui délivrent des bribes du passé. Le dispositif de Cristobal Bouey permet un lieu de subjectivation, un espace de représentation où les souvenirs des événements traumatiques peuvent s'inscrire dans une temporalité. Car sans mise en scène du regard, sans mise en récit des témoignages, le paysage-mémoire n'est ni visible, ni audible. Son parcours à pied dans la

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles. Maximes et traits*, n°34, in *Œuvres philosophiques complètes*, Tome 8, Gallimard, Paris, 1974, p. 66.

ville, en portant, parfois à bout de bras, la *Maison des esprits* lorsque les routes sont trop chaotiques, se transforme en voyage initiatique pour lui-même, lui permettant, dans l'après coup, d'imaginer le drame qu'a vécu le peuple cambodgien hanté par le génocide.

Archiver les destructions en cours

Dans cette fuite en avant, le Cambodge est amnésique de son histoire, lancé dans une course effrénée au progrès. Les gratte-ciels qui poussent comme des champignons, les complexes résidentiels de luxe au goût douteux s'inscrivent dans une modernité capitaliste, indifférente aux besoins socio-culturels des habitants. Face aux projets controversés et aux développements sauvages promus par les autorités cambodgiennes, le travail de Rida Srun apparaît comme un acte de résistance. Son œuvre s'inscrit dans l'art documentaire, un art qui entretient une étroite relation au réel. Il garde ses « yeux ouverts face à l'histoire »¹⁹, pour reprendre l'expression de Jean Starobinski, et enregistre image après image les transformations extrêmes du paysage urbain.

La capitale est devenue un chantier à ciel ouvert, à l'instar de l'assèchement du lac Boeung Kak devenu une friche immense, ce dont témoigne la vidéo de Rida Srun. Juché sur une moto, il filme en continu des palissades de tôle et de bois qui fonctionnent comme un écran, cachant les spoliations dont sont victimes les habitants du quartier de Boeung Kak. Plus de 4000 familles vivaient dans ce village de 0,8 km² dans des conditions parfois précaires. La plupart des ménages avaient de faibles revenus, ils vivaient de la location de *guesthouse* ou de petits métiers comme vendeurs ou conducteurs de moto-dops. Cette *tabula rasa* de Boeung Kak n'est pas sans écho à la déportation des habitants de Phnom Penh. Or ceux qui étaient venus s'installer autour du lac au début des années 1980 (en particulier dans le nord et dans l'est) sont ceux qui ont survécus aux Khmers rouges... Faute de bâtiments disponibles, s'est développé un habitat spontané qui s'est construit sur des terrains libres : de petits quartiers se sont créés autour des voies des chemins de fer, des rivières et des *boeungs*. A présent ces villages urbains sont effacés ou menacés de l'être au profit des tours et des *borei* (cités résidentielles) qui resteront pour la plupart vides et désolées²⁰.

Rida Srun revisite une histoire impensée, en révélant à la fois les non-dits et les nouvelles formes d'effacement politique, notamment à l'égard des bâtiments emblématiques de l'époque du *Sangkum Reastr Niyum*, connu comme l'âge d'or du règne du prince Norodom Sihanouk. Les grandes constructions de Vann Molyvann²¹, sont soit démolies, comme le White bulding (1963), soit asphyxiées, à l'instar du complexe sportif national (1964). Une photo de Rida Srun montre combien les hautes tours encerclent le stade avec ses gradins, jetant leur ombre sur le palais des sports ou sur la piscine à plongeur olympique. Il n'y a plus d'échappée possible, la perspective est obstruée par les constructions massives sur le modèle

¹⁹ Jean Starobinski, « Introduction à la poésie de l'événement », in *Lettres*, 1 (janvier 1943), p. 12.

²⁰ Marie Aberdam et Téphanie Sieng, « Définir le patrimoine au Cambodge », *Moussons* [En ligne], 30 | 2017, mis en ligne le 13 novembre 2017, consulté le 30 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/moussons/3881> ; DOI : 10.4000/moussons.3881, consulté le 30 novembre 2018.

²¹ Formé à l'École des beaux-arts de Paris, Vann Molyvann avait donné l'élan au New Khmer Architecture qui réussit la synthèse entre le mouvement moderne en architecture (proche de Le Corbusier), le classicisme angkorien, et l'esthétique de l'habitat traditionnel.

des grandes agglomérations chinoises²². Ces édifices qui étaient autrefois les fleurons du courant moderne cambodgien des années 1960 sont photographiés par Rida Srun comme des paysages urbains « sans qualités », propre à une beauté de l'indifférence. Cette mise à distance participe à une esthétique sans affect, sans héroïsation ou symbolisation d'aucune sorte. A titre d'exemple la destruction du White bulding, en juillet 2017, est montrée par Rida Srun comme une tragédie sans importance, tant l'indifférence est totale à l'égard de l'héritage de Vann Molyvann.

Le malaise est d'autant plus grand que certaines bâtisses érigées sous le protectorat français sont rénovées ou bien laissés à l'état de ruine, à l'instar du petit pavillon ocre jaune situé derrière le mythique Foreign Correspondents Club (FCC). Or, toute ruine incarne la valeur d'un monument qui a connu la splendeur d'autrefois et qui a résisté au passage du temps. Sa « conservation-restauration » dépend des jugements qui sont à la fois historique, esthétique et politique. Selon Gilles Tiberghien, « *la décision de conserver ou non une ruine dépend d'un jugement, lui-même historique, qui évalue son importance pour le futur, proportionnel à sa capacité de transmettre des informations. La valeur de la ruine réside donc dans cette tension entre le passé et le futur* »²³.

L'œuvre de Rida Srun révèle l'effacement en marche des nombreux bâtiments de Vann Molyvann, l'architecte par excellence du *Sangkum Reastr Niyum*, de peur que dans le futur le « New Khmer Architecture » ne fasse de l'ombre au « New Khmer Style »²⁴, courant privilégié par les instances du pouvoir d'aujourd'hui qui s'inspire des modèles chinois ou coréens. Ses photographies, sobres et justes, documentent les destructions et les transformations radicales du paysage urbain. Il donne à voir de Phnom Penh un monde désenchanté, oublieux de son passé.

Le dépaysement du fantôme

A la différence de Rida Srun qui montre combien les grands chantiers actuels défigurent la capitale – au point qu'il est difficile de s'y repérer –, Rafael Meideros s'intéresse au travail du fantôme qui affleure la vie des êtres et des choses. En témoigne le titre « Double fantôme » qui renvoie à plusieurs niveaux de sens : au dispositif de projection du double écran, à l'histoire des deux victimes des Khmers rouges et aux « fantôme du passé et fantôme du futur » pour reprendre l'expression de Rafael Meideros. Ce récit de double fantôme se déploie parallèlement aux images qui montrent de jeunes Cambodgiens se déplaçant en mobylette dans les rues de Phnom Penh.

L'histoire de l'un d'entre eux évoque la « postmémoire », concept forgé par Marianne Hirsch pour définir la transmission du trauma d'une génération à l'autre : « *les événements se sont produits dans le passé, mais leurs effets se prolongent dans le présent* »²⁵. La génération d'après tente très fréquemment de reconstruire l'événement traumatique par l'intermédiaire des récits, des photos et des archives. Ici, le jeune Cambodgien se souvient de sa vie

²² Voir Serge Rémy, « L'esprit d'indépendance : une architecture au Cambodge », in *Cambodge, cartographie de la mémoire*, Patrick Nardin, Suppya Nut, Soko Phay (dir.), L'Asiathèque, Paris, 2017, p. 99.

²³ Gilles A. Tiberghien, « Des ruines, pourquoi faire ? », in *Esthétique des ruines*, Miguel Egana et Olivier Schefer (dir.), Presses université de Rennes, Rennes, 2015, p. 31.

²⁴ Serge Rémy, « L'esprit d'indépendance : une architecture au Cambodge », *op. cit.*, p. 85.

²⁵ Jonathan Chalié, Introduction au dossier de la postmémoire, *Esprit*, 438, octobre 2017, p. 40.

antérieure et de sa mort violente. Sa cicatrice produite par la lance – sorte de mémoire de la peau – fait preuve de la blessure d'autrefois. Cette marque symbolise l'incommunicabilité ou l'intraduisibilité du trauma. L'étymologie grecque du mot « trauma » ne désigne-t-il pas la blessure du corps, la déchirure de la peau ? Ce jeune de la postmémoire a hérité d'un traumatisme d'avant sa naissance, et les effets se produisent dans son présent. Son double fantôme peut être perçu ici comme la présence psychique de l'événement indicible qui s'est transmis à la génération d'après.

Dans la deuxième séquence de son film, Rafael Meideros rend perceptible cette rémanence du passé qui est à l'œuvre avec les « ruines vivantes ». J'entends par « ruines vivantes »²⁶ un présent qui s'offre comme vestige du passé, et par « ruines du futur », les nouvelles grandes constructions déjà en déshérence, comme celles de Diamond Island, une presqu'île au sud de Phnom Penh, que les promoteurs immobiliers veulent transformer en paradis kitch pour les nantis. Tel un pionnier avec sa lampe de poche, Rafael Meideros nous fait découvrir un paysage avec ces pastiches de quartier à la mode occidentale, avec ses monuments et ses places à la française – arc de triomphe, immeubles haussmanniens – qui sont vides et inachevés. Le Cambodge à travers cette course à la mondialisation perd sa culture et ses repères pour adopter artificiellement un mode de vie européen dénué de sens et d'authenticité. L'artiste met à jour l'orchestration de l'oubli par l'effacement de la culture locale et par la transformation des façades d'immeubles en écrans géants qui montrent des paysages virtuels et des cascades pixélisées. Ces ruines vivantes témoignent de la rémanence du passé. Lorsque celui-ci est refoulé depuis des décennies, les fantômes finissent par contaminer le présent, mais également l'horizon du futur. C'est en ce sens que je comprends l'expression « le fantôme du futur » de Rafael Meideros. Lorsque leur présence-absence est exposée au regard, elle devient un appel. En travaillant la discontinuité, tant sur la forme que sur le fond, il « dé-paysage » Phnom Penh, c'est-à-dire *rend étranger* la ville elle-même. Cette étrangeté est le signe majeur du fantôme qui agit sur notre présent. Lorsque sa présence-absence est exposée au regard, elle devient un appel à nous spectateurs.

L'enfouissement de l'Histoire

L'art permet de révéler la complexité des paysages mémoriels du Cambodge, avec ses stratifications douloureuses de l'histoire. Les artistes montrent combien le processus d'effacement est à l'œuvre dans les paysages. Bien que leurs esthétiques diffèrent, Rithy Panh et Rattana Vandy donnent la mesure de la destruction des lieux naturels qui ne laissent pourtant apparaître aucun trouble, aucun signe des bouleversements subis. La beauté majestueuse des paysages ruraux nous ramène à l'immémorial d'un territoire perdu. Et c'est tout le paradoxe de la nature qui tantôt révèle les stigmates des destructions (les crevasses de Choeung Ek, à titre d'exemple), tantôt efface les traces des violences.

L'effacement est d'un autre ordre dans les paysages urbains. Certains bâtiments

²⁶ Le terme de « ruines vivantes » a été employé par Murielle Hladi à propos des photographies de Miyamoto Ryûji dans un sens différent du mien. Pour elle, « les ruines vivantes » sont définies à partir de la pensée japonaise, en particulier du bouddhisme, « dans un processus cyclique où la *disparition* engendre la *re-naissance* ». Voir son article « Habiter le temps, ou la poétique des ruines », 15 mars 2010, p. 7, URL : <http://hdl.handle.net/10236/3761>, consulté le 3 janvier 2019.

emblématiques de Phnom Penh sont détruits sans considération pour le patrimoine architectural. Les destructions des quartiers populaires, les expulsions des habitants du lac Boeung Kak ou récemment ceux du White bulding réveillent le souvenir lointain des déportations de 1975. Ce télescopage temporel vient interroger notre présent politique, marqué par la spectralité de l'Histoire, entendue ici comme la rémanence du passé. *Double crossing* montre combien Phnom Penh est entre le refoulement et la latence collective. Les déplacements de Cristobal Bouey, avec sa *Maison des esprits* dans Phnom Penh, induisent un double processus de reconstitution et de reconstruction topographique et historique. Rida Srun souligne l'urgence d'archiver l'effacement des vestiges et des traces du passé. Rafael Medeiros montre que Diamond Island, avec ses gratte-ciels et ses miroirs aux alouettes, est devenu un monument de l'oubli.

Face à l'enfouissement de l'histoire, il faudrait se souvenir de Paul Ricœur qui nous invite à privilégier le futur antérieur dans notre compréhension du passé : « *Se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé derrière eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'histoire. (...) En réveillant et en réanimant les promesses non tenues du passé, nous réarmons notre propre futur avec le futur enfoui de ceux qui nous ont précédés* »²⁷. Un jour viendra où les fantômes cesseront de hanter les paysages cambodgiens.

Soko Phay

²⁷ Paul Ricœur, « Histoire et mémoire », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Editions Complexe, 1998, p. 27-28.