



HAL
open science

Les ateliers de la mémoire ou l'archive après coup

Soko Phay

► **To cite this version:**

Soko Phay. Les ateliers de la mémoire ou l'archive après coup. Rwanda, l'atelier de la mémoire. De l'archive à la création, Editions Naima, 2022, 978-2-37440-177-5. hal-04225518

HAL Id: hal-04225518

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04225518>

Submitted on 2 Oct 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.

LES ATELIERS DE LA MEMOIRE OU L'ARCHIVE APRES COUP

A chaque revendication des victimes ou de leurs descendants qui demandent la reconnaissance des souffrances qu'ils ont subies, une frange de la population demande pourquoi faut-il sans cesse revenir sur les tragédies du passé alors qu'il faudrait oublier « tout ça » pour ne penser qu'au futur. Cependant il faudrait être suffisamment en paix avec son passé pour envisager l'avenir avec espoir, pour vivre pleinement son présent avec confiance. Car les traces traumatiques peuvent être niées, refoulées, mais elles ne peuvent pas s'effacer. Si elles ne sont pas élaborées, elles se transmettent aux générations d'après. La vie nous apprend qu'on transmet toujours ce qu'on n'a pas réglé. Cependant, le travail mémoriel ne va sans prise de position face à l'histoire et à la justice, car on ne peut construire une paix durable tant qu'on vit dans un oubli forcé, tant qu'on accepte la culture de l'impunité.

C'est cette transmission du traumatisme que tente de décrire le concept « postmémoire » élaboré par Marianne Hirsch. Elle y montre comment une forme indirecte de mémoire se met parfois en place chez ceux qui n'ont pas vécu personnellement un événement traumatique, mais qui en ressentent les effets dans leur vie. C'est pourquoi la quête de sens, bien plus que celle de la vérité, est essentiel pour les rescapés des meurtres collectifs et leurs descendants. Elle leur permet de se réapproprier leur identité qui a été brisée par les pertes et les épreuves subies.

Car les effets dévastateurs du génocide ne s'arrêtent pas à la fin des nazis, des Khmers rouges ou des Hutus extrémistes. La douleur reste intacte face à la souffrance indicible qui accompagne l'expérience extrême. C'est pourquoi il est important de comprendre la mécanique du génocide¹. 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. Ainsi les régimes génocidaires tentent d'*essentialiser* celui qui est perçu comme un ennemi, réel ou fantasmé. On tue les gens pour ce qu'ils sont davantage que pour ce qu'ils font.

Dans leur fantasme de pureté idéologique, ethnique ou religieuse, les génocidaires organisent l'extermination, en s'attaquant à la destruction de la généalogie. Il ne s'agit donc pas seulement d'une éradication dans l'espace, mais aussi dans le temps. En s'attaquant au lien de parenté qui unit l'ensemble des générations d'une même famille, ils détruisent les êtres

¹ Voir *Les génocides oubliés ?*, Pierre Bayard et Soko Phay (dir.), in *Mémoires en jeu*, n°12, Hiver 2020, p. 50-129.

humains à rebours de ce qui les constitue dans leur chair et dans leur identité : leur existence est niée. Dès lors, comment s'inscrire dans une généalogie, si les ascendants sont éradiqués, effacés jusqu'au point de n'avoir jamais existé ? La destruction de la transmission est au cœur de l'entreprise génocidaire. Le déni et le secret qui ont entouré les disparus finissent par les engloutir dans un lieu et temps inaccessibles à la pensée et à la symbolisation pour les rescapés et leurs descendants, les empêchant de faire le deuil et de s'inscrire pleinement dans la vie.

Art et postmémoire

C'est ce devoir de mémoire et d'héritage à transmettre aux prochaines générations qui a motivé la création des ateliers de la mémoire au Cambodge et au Rwanda. Ces deux pays ayant connu le génocide qui a laissé des blessures profondes même des décennies après. A l'origine de ce projet, il y a eu une proposition de Rithy Panh qui a créé le Centre Bophana à Phnom Penh dont la mission principale est de collecter et de sauvegarder les archives relatives à l'histoire et à la culture khmères. Le cinéaste m'a demandé de concevoir un atelier de création à partir des archives du Centre Bophana dans la perspective de réaliser une exposition collective. C'est ainsi que trois ateliers de la mémoire ont été mis en place en 2008, 2009 et 2012. Une dizaine de plasticiens cambodgiens ont travaillé sous la direction de Vann Nath, l'un des sept rescapés du Centre d'extermination S-21 (transformé depuis en musée du génocide) et Séra, peintre et auteur de bande-dessinée franco-cambodgien².

Après cette expérience cambodgienne, Pierre Bayard et moi avons accepté de transposer le travail des ateliers de la mémoire au Rwanda, à la demande d'Anne Aghion et d'Assumpta Mugiraneza qui ont fondé toutes les deux le Centre Iriba pour le patrimoine multimédia à Kigali. En février et en octobre 2015, nous avons mis en place deux ateliers avec de jeunes auteurs rwandais et français qui ont travaillé sur un corpus d'archives relatif à l'histoire du Rwanda. Ils sont accompagnés et soutenus par Olivia Rosenthal et Dorcy Rugamba, qui sont tous les deux des auteurs reconnus internationalement et engagés dans le travail de mémoire.

Ce qui distingue les ateliers de Phnom Penh et de Kigali, c'est que pour ce dernier, l'accent est mis sur la création littéraire. Nous avons tenu compte de la spécificité culturelle rwandaise portée sur le verbe. En effet, la littérature, le chant et la performance y ont une place plus importante qu'au Cambodge qui privilégie les images à l'instar des sculptures et les bas-reliefs qui décorent les temples d'Angkor.

² Voir Soko Phay-Vakalis (dir.), *Cambodge, l'atelier de la mémoire*, Battambang, Sonleuk Thmey, 2010.

L'autre différence est le contexte mémoriel. D'un côté il n'y a pas eu « assez de mémoire », de l'autre côté il y a eu « trop de mémoire ». Au Cambodge, l'effacement du meurtre collectif a en effet été si efficace au Cambodge que la plupart des criminels ont bénéficié de l'impunité et que les jeunes d'aujourd'hui ignorent tout du génocide. Tous les participants des ateliers cambodgiens sont nés après le régime khmer rouge, et certains ne croyaient pas à leurs exactions, préférant croire à leurs films de propagande. A l'opposé de cet « oubli institutionnalisé », il y a eu une reconnaissance rapide du génocide des Tutsis au Rwanda, notamment au niveau de la communauté internationale. Mais la politique mémorielle est tellement forte – ce dont témoignent les commémorations du génocide chaque année, avec des thèmes imposés comme « Souvenir, unité, renouveau » pour la commémoration d'avril 2014 – qu'elle finissait par véhiculer des discours de la mémoire officielle.

Grâce aux ateliers mis en place au Centre Iriba, certains d'entre eux pouvaient davantage exprimer leurs souvenirs familiaux, partager leurs propres pensées ou ressentis face au passé. C'est d'autant plus important qu'ils ont à peine vingt ou vingt-cinq ans. Certains ont connu directement le génocide, d'autres l'ont subi à travers leur exil forcé dans les pays frontaliers. C'est sans doute la raison pour laquelle les jeunes Rwandais ont privilégié des écrits qui sont plus de l'ordre du témoignage ou bien des lettres adressés à leurs proches disparus. En revanche, les jeunes Cambodgiens, parce que le génocide commis par les Khmers rouges a eu lieu il y a plus de trente ans, ont favorisé des œuvres fictionnelles, voir métaphoriques.

*

Après avoir esquissé le cadre général des ateliers et leur contexte mémoriel, j'aimerais réfléchir sur le rôle et la place des archives dans le processus mémoriel, avec comme guide les paroles d'Arlette Farge : « l'archive ne dit peut-être pas la vérité, mais elle dit de la vérité, au sens où l'entendait Michel Foucault, c'est-à-dire dans cette façon unique qu'elle a d'exposer le Parler de l'autre, pris entre des rapports de pouvoir et lui-même, rapports que non seulement il subit, mais qu'il actualise en les verbalisant. Ce qui est visible, là, dans ces mots épars, ce sont des éléments de la réalité qui, par leur apparition en un temps historique donné, produisent du sens. C'est leur apparition qu'il faut travailler, c'est ici qu'on doit tenter le déchiffrement. »³

Parallèlement, j'interrogerai la création à l'épreuve de la violence extrême. En effet, chez les artistes de la postmémoire, c'est-à-dire nés après les conflits, la question est moins si

³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 40-41.

on *doit* représenter mais plutôt *comment* représenter les traumatismes de l'histoire et leur commémoration, d'autant plus qu'ils ne les connaissent que par le biais des médias, des films ou des romans. L'enjeu pour eux serait de créer des œuvres qui interrogent le passé tout en montrant leurs difficultés, voire leurs ambivalences face à l'histoire douloureuse de leurs parents qui leur a été transmise malgré eux.

Or, parmi leurs productions artistiques et littéraires qui interrogent le passé, le thème du paysage, tant urbain que naturel, est très présent. On peut alors se demander comment un paysage qui a connu un génocide peut offrir une visibilité de l'Histoire. En effet, les paysages verdoyants du Cambodge et du Rwanda n'ont pas l'air de changer, ils sont toujours aussi beaux et majestueux. Peut-on éprouver de la beauté tout en sachant que ces collines ou les vastes étendues de rizières ont été transformées, durant le génocide, en territoire de mort et de destruction ? Il s'agira de déchiffrer les différents niveaux de réalité et de strates temporelles, tout en révélant le rapport paradoxal qu'entretient le paysage avec la mémoire et l'histoire.

Le travail d'archive

Mémoire et archive sont intimement liées. On archive parce qu'on craint la perte. Dans la compulsion d'archiver (amasser, consigner, indexer), il y a le souci de préserver la mémoire de l'oubli et de la destruction. Mais une fois les archives établies, elles sont aussitôt exposées au possible de la disparition. Jacques Derrida nomme le « mal d'archive » ce paradoxe de la mémoire et de l'oubli, de conservation et de l'effacement : « Le trouble de l'archive, écrit-il, tient à un mal d'archive. À écouter l'idiome français, et en lui l'attribut « en mal de », *être en mal* d'archive peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom « mal » pourrait nommer. C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu ».⁴

Or, la pulsion d'archiver est d'autant plus forte qu'il y a eu destruction brutale. Pour contrer la manipulation des preuves par les négationnistes, mais également la disparition d'une culture, les survivants tentent de constituer des archives, à l'exemple du Centre Bophana et du Centre Iriba, qui ont été créés dans la volonté de préserver et de transmettre les traces du passé à la nouvelle génération. L'archive n'est vivante que si elle est partagée, que si elle rend possible un travail de pensée et de création. Dans cette perspective, la visée des

⁴ Derrida, *Mal d'Archive, Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 142.

ateliers de la mémoire est de construire un récit qui n'enferme pas l'archive, mais qui la garde ouverte. Les « archives-œuvres » issues de ces ateliers n'ont pas pour vocation d'expliquer une vérité historique ou de participer au rassemblement de preuves matérielles. Au contraire, elles interrogent l'étroite relation entre « témoignage et fiction » autour du travail d'artistes qui conçoivent l'archive comme une trace susceptible d'une reprise, d'une réécriture contemporaine qui ne peut se faire que dans l'après coup.

Pour Freud, l'« après coup » désigne le processus de réorganisation ou de réinscription par lequel des événements traumatiques ne prennent sens pour le sujet que rétroactivement. Ce dernier est amené à remanier, à réinterpréter ce qu'il a vécu, après avoir intégré psychiquement de nouvelles expériences et de nouveaux récits. Au regard de cet « après coup » freudien, il s'agit de considérer l'archive non comme une *preuve* mais comme un *témoin* de l'événement. Passer de l'archive à la création, ce n'est pas retrouver un sens toujours déjà là, fixe et immuable, mais construire un sens qui n'a jamais été pleinement présent.

Le passé s'adresse à nous grâce à la survie des traces et des documents, grâce à leur enregistrement et à leur conservation dans des centres de ressources. En ce sens, le choix du lieu où se sont tenus les ateliers de la mémoire est essentiel. Ils se sont déroulés, non pas à l'université ou à l'école des beaux-arts, mais dans des centres d'archives créés après le génocide. Bien qu'on puisse noter des différences entre les deux ateliers tenus au Cambodge et au Rwanda, le même protocole de travail a été mis en place : sont associés trois activités, à savoir l'étude des archives, la création artistique et la réflexion sur les enjeux mémoriels.

De même, différentes phases de création ont été définies : explorer et identifier des archives, puis se les « réapproprier » avant d'entamer une création personnelle en atelier. Les œuvres littéraires ou plastiques sont lues ou montrées, puis elles sont commentées collectivement, sous la direction des maîtres-artistes – Vann Nath, Séra, Olivia Rosenthal et Dorcy Rugamba – qui leur apportaient conseils et recommandations.

Les jeunes Cambodgiens se sont très vite intéressés aux années de guerre civile et de violence génocidaire, période historique qui a été très peu enseignée à l'école. Ils ont été frappés par les documentaires, provenant des actualités télévisées, sur les destructions et les morts de civils, les films de propagande réalisés par les Khmers rouges. Ces films exaltent le travail collectif, glorifient la mobilisation du peuple dans des chantiers de digues et de barrages... Toutes ces images, déconnectées de la réalité quotidienne de la population (dont un quart a été anéanti en moins de quatre ans), sont montées sur fond de chants révolutionnaires.

Or, l'impact des images khmères rouges est toujours difficile à mesurer. Il a fallu les commenter ensemble, en analysant plusieurs niveaux de lecture et en tentant de rendre compte de la fascination qu'elles exerçaient. Et c'est seulement à partir de ce décryptage des images que le processus de création lui-même a pu se mettre peu à peu en place. Certains jeunes artistes s'inspirent directement des archives, de manière illustrative, à l'instar de Chin Borey avec ses *Paniers renversés* (2008). L'image qu'il reprend est une scène de bombardement au cœur d'un marché, un homme gisant à terre près d'une corbeille de poissons renversée. Dans la tourmente meurtrière, hommes, poissons et objets sont ainsi réduits au même degré de réalité, fusionnant avec l'environnement meurtrier.

D'autres évoquent les archives par fragments, ou les font disparaître dans la phase finale de leur création. Or, une archive hors champ n'est pas pour autant absente du processus de création. En témoigne la toile mi-figurative, mi-abstraite de Bor Hak qui peint l'ananas en privilégiant l'effet de surface. Le tableau fonctionne comme une image-écran et rappelle le célèbre slogan des Khmers rouges : « L'Angkar a les yeux de l'ananas ». Ce fruit, qui possède une centaine d'« yeux » tournés dans toutes les directions, renvoie à la vision panoptique qui permet de tout voir sans être vu, source de tout pouvoir et de toute autorité. Les yeux de l'Angkar sont des espions, recrutés parmi de jeunes adolescents qui devaient dénoncer les traîtres, y compris leur propre famille.

En ce qui concerne les ateliers de Kigali, les jeunes Rwandais et Français ont exploré différents types d'archive qui couvrent l'histoire rwandaise du 20^e siècle : archives photographiques et audiovisuelles de la période coloniale au Rwanda, archives radiophoniques des discours de propagandes véhiculés par la radio des milles collines ou des chants de deuil de Maria Johanna, documents sur le camp de Kigali, mais également reportages ou ouvrages sur la culture rwandaise. Comme pour les ateliers du Cambodge, plusieurs cas de figure sont apparus selon les différentes manières qu'ont eues les jeunes auteurs de s'approprier ces archives.

Certains s'en sont peu éloignés et ont fait le choix de s'en inspirer directement ; je pense à Amélie Durand qui a été très sensible à l'ouvrage sur l'art d'Imigongo – un art décoratif traditionnel rwandais constitué de panneaux peints de motifs géométriques colorés ou en noir et blanc – pour faire le récit de son inventeur, le prince Kakira « qui était si propre qu'il mourut de propreté ». D'autres n'en ont utilisé que des fragments, d'autres enfin les ont fait disparaître complètement, en tout cas en apparence. En témoignent le conte « La glougloute et le zonzon » de Mandali Léon Athanase, empreinte de légèreté et de gravité. Mais si on lit entre les lignes, il questionne la violence et la stigmatisation de l'autre.

Dans sa prose, Natacha Muziramakenga prête sa voix au fils d'un bourreau, pris dans les sentiments ambivalents face à son géniteur, entre le chagrin, la colère et la culpabilité. Elle s'est inspirée des discours de la haine des Hutus extrémistes – issus des textes et des enregistrements de la radio télévision libre des mille collines (LRTL) – pour construire son personnage confronté aux douleurs inconsolables et aux deuils impossibles de l'après génocide : « Il y'a tellement de gens moins bien lotis ! Après tout, eux ils ont vraiment souffert. Eux ils ont le droit de pleurer et je pleure avec eux parce qu'eux c'est moi, je le sais, je l'ai toujours su, pas comme mon père. Ils ont souffert à cause de personnes comme lui. Ils ont perdu un père, une mère, un voisin, tous les membres de leur famille ou un membre tout court. A côté de ça ma peine n'a pas beaucoup d'arguments. Alors je me tais, même s'il faut absolument que je crie, que je le sorte ce foutu cri que j'ai avalé et qui est devenu mon silence. »

Ainsi les archives que les jeunes artistes ont travaillées et déconstruites ne sont pas des traces mortes du passé. Bien au contraire, elles révèlent des « traces d'existence », pour reprendre Foucault, qui affleurent au présent : « J'appellerai archive non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses »⁵. L'archive devant l'extrême ne vient pas remplacer les objets disparus mais « prend à témoin » le spectateur des événements que les génocidaires ont voulu détruire et effacer.

Le paysage d'après

Le double effacement des personnes et de leurs traces se manifeste par le vide et le silence dans les paysages aussi bien au Cambodge qu'au Rwanda. C'est ce dont témoignent les œuvres littéraires et artistiques issues des ateliers de Phnom Penh et de Kigali qui nous invitent à questionner les relations entre mémoire et paysage : Comment donner à voir, par la création, un « paysage de mémoire » – paysage, entendu à la fois comme espace à la fois physique et psychique et mémoire comme entrelacement de l'histoire collective et de l'histoire individuelle⁶.

J'ai voulu traduire cette ambivalence par rapport aux lieux par le concept de « paysage-écran ». Un écran possède un double sens, cela peut signifier un espace de projection ou bien

⁵ Michel Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », in *Dits et Ecrits*, Gallimard, 2001, vol 1, p. 708.

⁶ Voir *Le paysage après coup*, Patrick Nardin et Soko Phay (dir.), Paris, Editions Naima, 2021.

ce qui fait obstacle ou ce qui cache. J'entends donc par « paysage-écran », un paysage qui révèle une tension, une dualité entre l'espace et l'histoire, entre le passé et le présent, entre la tragédie de l'Histoire et le silence de la nature.

En effet, les paysages-écrans font naître le doute, le malaise et sape aussi la confiance que nous avons dans les images de paysage. Par exemple, lorsqu'on regarde la série de photographies qui s'intitule « Ghost city » (2012) de Long Raksmei, jeune artiste né après le génocide cambodgien, je ne vois pas seulement les rues désertés de Phnom Penh. Les bâtiments vidés de leurs habitants sont pris et cadrés de telle manière qu'ils évoquent irrésistiblement la ville-fantôme qu'était la capitale sous les Khmers rouges. Or le fantôme peut être perçu comme la présence psychique de l'événement indicible qui s'est transmis dans la génération d'après. Par cette superposition implicite, le photographe montre que Phnom Penh est toujours habité par les spectres du passé. Les déportations et leurs traumatismes occupent durablement le paysage mémoriel.

Quant à Both Sonrin, son paysage est mélancolique. De manière abstraite et métaphorique, sa grande peinture *Paysage 1975-1979* nous confronte à la disparition, à la perte des repères devant un immense paysage tout en volutes de fumée. Dans ce monde déréalisé où il n'existe aucun point de fuite, aucun point de repère, flottent des lambeaux de krama déchirés qui évoquent les disparus et les reliques d'une mémoire en morceaux. À y regarder de près, on peut lire des noms khmers écrits comme autant d'âmes errantes. Le deuil semble infini.

L'envahissement des morts est très présent également chez les jeunes Rwandais. Pour James Rwaswa, un terrain de foot peut rappeler un charnier : « Un jour, en allant à l'école, nous avons trouvé le terrain tout près de l'avocatier, où nous avions l'habitude de jouer au foot, entièrement retourné. On y avait creusé un trou. Nous avons entendu dire qu'on y avait exhumé un corps, ça nous a mis dans un état de panique. Surtout qu'on m'avait dit quand j'étais petit que les lieux où reposent les morts sont remplis de génies maléfiques qui attaquent les passants la nuit ».

Aujourd'hui la nature ou les constructions modernes qui envahissent Kigali ont bien repris leurs droits sur les traces de l'extermination. Il n'y a plus de traces des morts abandonnés dans les collines, mais demeurent les souvenirs des survivants. Les paysages montrent ce qui n'est plus. Il est très difficile de lire l'histoire du génocide à travers la topographie du lieu. L'extermination se lit par le vide, par la banalité d'un champ en friche, mais aussi à travers une étrange impression de calme.

Pourtant le paysage fait corps avec le génocide pour les rescapés, comme en témoigne Elise dans son récit autobiographique publié en 2014 : « J'ai vécu très peu de temps heureuse, seulement dix ans avec ma famille, mes voisins, mes meilleurs amis d'enfance. C'était alors pour moi un pur moment de vie dans ce bon pays des milles collines, ces collines qui m'ont ensuite tourné le dos quand j'en avais le plus besoin, ces collines qui n'ont jamais accepté de cacher ma famille, ces collines qui m'ont trahie. »

Même dans le cadre de l'atelier de la mémoire au Centre Iriba, sa prose rappelle combien le passé ressurgit dans le paysage d'après comme un écran : « Je ne peux pas regarder les champs de bananiers, dit-elle, je vois les tueurs qui portaient des feuilles de bananiers. /Je ne peux pas voir les supporters de Football chanter, je vois les groupes de milice interahamwe qui chantent. /Je ne peux pas entrer dans les églises, je sens la trahison des religieux. Je vois le sang des fidèles sur les murs./Je ne peux pas revoir de machette, je vois l'arme principale pour tuer les gens./Je ne peux pas regarder la beauté de ce pays d'après. »

Ainsi Elise Rida et nos jeunes artistes rwandais et cambodgiens ont montré, que par l'art et la poésie, un paysage pouvait évoquer les strates de l'Histoire. Que leurs paysages-écrans rendaient perceptible cette tension entre le proche et le lointain, entre le passé et le présent, entre l'oubli et la mémoire. Ils transcrivent d'une certaine manière le tragique du paysage où se mêle beauté sombre et sentiment d'angoisse diffus. Car la nature semble restée intacte en apparence, à la fois douce et harmonieuse, comme si la vie suit son cours en toute quiétude. Pourtant ce paysage d'après porte l'empreinte de la tragédie de l'Histoire ; il est comme hanté, tant les raisons de l'absence sont inaudibles.

Conclusion

Bien qu'ils aient une pratique et une démarche esthétique différentes, les artistes issus de la génération d'après la Catastrophe, et qui ont participé aux « ateliers de la mémoire » au Cambodge et au Rwanda, nous donnent la mesure de la perte dont le temps n'a pas de prise, puisque le trauma tant individuel que collectif se transmet. Leurs œuvres mémorielles révèlent après coup comment ils se sont confrontés au 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.

Ils soulignent également combien leur subjectivité intervient, au gré des reprises des archives. Leurs œuvres mémorielles se présentent et s'exposent comme des fictions au sens d'inventions, en dépassant les simples témoignages. Il ne s'agit donc pas de chercher la preuve – au sens juridique – du génocide, mais d'envisager la création comme une manière

d'éprouver une forme d'intelligibilité de l'Histoire et de construire une place symbolique pour les morts dans la communauté des vivants. Car, inscrire leur présence parmi nous aujourd'hui sous forme spectrale ou autre, c'est d'une certaine manière souligner l'importance et la possibilité d'une résurrection des promesses non tenues du passé, c'est-à-dire, pour reprendre Paul Ricœur, une « libération des possibles enfouis dans le passé »⁷.

Soko Phay (Laboratoire AIAC/Université Paris 8)

⁷Paul Ricœur dans *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, 1983-1985, troisième tome, p. 390 et *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 649.