



HAL
open science

Les veilleurs de fantômes

Soko Phay

► **To cite this version:**

Soko Phay. Les veilleurs de fantômes. Presses universitaires François Rabelais. Générations post-réfugiés (dir. Hélène Le Bail et Um Khatharya), p. 191-204, 2023. hal-04227535

HAL Id: hal-04227535

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04227535>

Submitted on 3 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 veilleurs de fantômes

« Depuis l'enfance, je m'interroge sur le parcours de ma mère, d'où elle vient. Comme un besoin impérieux de savoir ce qu'elle cache. J'ai toujours écrit dessus, dans les rédactions au collège comme plus tard dans mes projets de films »¹, déclare le réalisateur Guillaume Suon. Ce dernier fait partie de la génération post-réfugiée, étant né dans le pays où sa mère a trouvé l'asile politique. Comme cette femme, 50 000 Cambodgiens² sont arrivés en France durant les années 1970 et 1980, fuyant la guerre civile, puis le régime génocidaire des Khmers rouges. Beaucoup d'entre eux ont transité de longs mois par des camps de réfugiés qui sont des « non-lieux »³, des *no man's land*, à la frontière thaïlandaise. Les réfugiés vivent avec le sentiment d'être constamment déplacés et ne sentent nulle part chez eux, ne bénéficiant ni d'une protection politique, ni d'un confort psychologique. Ils portent en eux la « désolation d'être sans pays, sans endroit où retourner, de n'être protégé par aucune autorité nationale, aucune institution, de ne plus être capable de décrypter ni le passé, si ce n'est comme un regret amère et impuissant, ni le présent »⁴ pour reprendre Edward Saïd dans son œuvre autobiographique *Out of place*.

Les réfugiés sont des sujets doubles. Pris entre deux rivages, entre l'ancien qu'ils ont quitté et le nouveau qu'ils abordent, ils ne peuvent s'identifier pleinement à leurs anciennes traditions ni adopter ceux du lieu d'arrivée. Le paradoxe de leur condition d'exilé est cette tension entre le désir d'intégration et la peur de trahir la culture d'origine. Inadaptés au monde environnant, ces réfugiés cherchent repère et réconfort, notamment en chargeant leurs enfants de réussir à l'école, de porter leurs ambitions sociales. À l'inverse, ces derniers vouent à leur égard un sentiment ambivalent. D'un côté, ils admirent en eux le courage dont ils font preuve face à l'adversité, mais également leur esprit d'abnégation et de sacrifice pour la famille. De l'autre, ils ressentent de la gêne, reprochant à leurs parents d'assimiler ni la langue ni les codes socio-culturels de leur pays de résidence. L'ambivalence et le ressentiment parfois sont renforcés par le mutisme de leurs aînés. Ils se heurtent les uns et les autres à un mur d'incompréhension.

¹ Christine Chaumeau, « Entretien de Guillaume Suon », septembre 2019, in Dossier de presse *Le goût du secret*, p. 5.

² Le génocide commis par les Khmers rouges a provoqué plus 1 700 000 morts, soit un quart de la population cambodgienne et a entraîné un exode de 235 485 réfugiés cambodgiens de part le monde, dont 47 356 ont trouvé refuge en France. Voir Karine Meslin, « Accueil des boat people, une mobilisation politique atypique », in *Le travail social auprès des étrangers*, Plein droit, n°70, octobre 2006. Cf. <https://www.gisti.org/spip.php?article217>, consulté le 12 février 2020.

³ Marc Augé définit le non-lieu comme un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme, in *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁴ Edward Saïd, *Out of place. A memoir*, Londres, Granta Book, 1999, p. 119.

La post-mémoire et le post-exil

Même des décennies après leur exode, de nombreux Cambodgiens qui ont trouvé refuge en France ou ailleurs en Occident, ont parlé – ou seulement par bribes à leurs enfants – ni de leur vie de rescapés, ni de leur difficile assimilation culturelle dans un pays radicalement autre⁵. Pourtant, pour se construire et s'inscrire pleinement dans une vie moins chaotique, la génération d'après a besoin de comprendre l'origine des tourments et des souffrances de leurs parents. Car elle est marquée profondément, même si les événements leur sont lointains par l'espace, le temps et parfois par la langue : « *La nuit, mon frère et moi, on entendait notre mère crier en khmer, les cauchemars qui la réveillaient... Moi-même, j'ai rêvé le moment où le bourreau s'assoit face à toi et dit : « ça va être compliqué pour toi ».* *Le sentiment de peur, d'effroi, la sensation que tout est perdu, me réveillaient. C'était difficile à comprendre pour l'enfant, l'adolescent que j'étais. Pourtant, ma mère ne m'avait jamais parlé de telles scènes* »⁶. Ce dont témoigne Guillaume Suon est une mémoire indirecte qui se met en place chez ceux qui ont grandi avec des récits de rescapés dans l'espace familial ou à travers les productions culturelles comme *La déchirure* (1986) de Roland Joffé ou les films de Rithy Panh.

Ils subissent les conséquences psychologiques des traumas – personnels ou collectifs – qu'ils n'ont pas eux-mêmes connus, mais qui en ressentent la présence active à leur insu. C'est cette transmission du trauma que tente de définir Marianne Hirsch avec son concept de « post-mémoire »⁷. Faute de pouvoir reposer sur des souvenirs précis, la post-mémoire accorde une grande place à l'imaginaire. Les générations suivantes tentent fréquemment de reconstruire l'événement traumatique par l'intermédiaire des traces qu'elles peuvent trouver dans les récits écrits et oraux, les correspondances, les objets ou les photographies.

Ce travail de réappropriation des témoignages et des documents familiaux est également mené par la génération du « post-exil »⁸. Cette notion élaborée par Alexis Nuselovici souligne la transmission des expériences exiliques : « *L'exil se nourrit de l'effectivité d'un territoire quitté, volontairement ou non, alors que le post-exil nourrit le fantasme d'un territoire perdu* »⁹. Dans le passage

⁵ Voir Stéphanie Nann, « S'adapter ailleurs : les Cambodgiens en France et aux Etats-Unis », in Patrick Nardin, Suppya Hélène Nut et Soko Phay (dir.), *Cambodge, cartographie de la mémoire*, Paris, L'Asiathèque, 2017, p. 119-130.

⁶ Christine Chaumeau, « Entretien avec Guillaume Suon », *op. cit.*, p. 10.

⁷ Voir Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

⁸ Voir Alexis Nuselovici (Nous), *La condition de l'exilé*, Paris, Editions de la Fondation Maison des sciences de l'homme, 2015.

⁹ Alexis Nuselovici (Nous), « Diaspora, mémoire et musique : sur l'exemple de la musique Klezmer », in table-ronde « Mémoires de diasporas, entre effacement et transmission » qui a eu lieu le 24 janvier 2012 au Grand Auditorium du Collège des Bernardins. Cf. <https://nle.hypotheses.org/313>, consulté le 20 février 2020.

générationnel, les jeunes héritent de l'exilance¹⁰, entendue comme la condition exilique et la conscience de cette condition. Ils la reçoivent même s'ils n'ont pas vécu directement l'exil. Ils s'installent en « *posture mélancolique* » et portent en eux « *la plainte post-exilique qui transforme la douleur du déracinement en souffrance ontologique* »¹¹.

Outre la transmission du trauma, l'autre point de convergence de Marianne Hirsh et d'Alexis Nouss est la puissance accordée au rôle de la création dans les processus post-mémoriel et post-exilance. Par le biais des œuvres d'art ou les récits littéraires, ces jeunes d'aujourd'hui peuvent se représenter un monde et un passé qui leur étaient inaccessibles, mais également en découvrir les implications dans leur vie et envisager une forme de réparation. Mais pour cela, ils doivent entreprendre une démarche auprès de leurs aînés afin de briser leur silence. C'est ce qu'évoque Janine Altounian avec la « *transmission à rebours* »¹². Cette inversion des générations dans le désir d'une meilleure compréhension du passé permet selon elle de « *sauvegarder la vie* »¹³.

C'est pourquoi le préfixe « post » qu'on retrouve dans post-mémoire, post-exil ou post-réfugié, ne signifie pas seulement « après » mais avant tout « au-delà »¹⁴, pris au sens figuré de libération ou de dépassement, afin de se réinscrire dans la vie d'après la rupture et l'effondrement.

Les passeurs de mémoire

Bien que les réfugiés aient construit leur place dans la société d'accueil, aussi précaire soit-elle parfois, les séquelles du génocide et de l'exode sont toujours là, quarante années après la tragédie cambodgienne. Le passé inaudible se mue en hantise dès lors que la « parole silencieuse »¹⁵ selon Alice Cherki – qu'on retrouve dans bon nombre de familles – ne peut être énoncée ou entendue. En ce sens, le non-dit revient en force, s'impose par un trop de présence et finit par miner leur existence, les condamnant à vivre avec des fantômes et à ruiner leur sentiment de partager une histoire et un monde communs.

¹⁰ Voir Alexis Nouss (Nouss), *Exilance : condition et conscience*, FMSH-WP-2013-44, septembre 2013. Cf. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861246/document>, consulté le 20 février 2020.

¹¹ Alexis Nouss, « Expérience et écriture du post-exil », in dir. Pierre Ouellet, *Soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Laval, Les presses de l'Université de Laval, 2003, p. 27.

¹² Voir Vahram et Janine Altounian, *Mémoires du génocide arménien*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 127 et p. 129.

¹³ *Id. Ibid.*

¹⁴ Jean Birnbaum, « Vers un au-delà postcolonial », in *Le Monde*, 22 mars 2007. Cf. https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/22/les-lieux-de-la-culture-vers-un-au-dela-postcolonial_886354_3260.html, consulté le 1^{er} mars 2020.

¹⁵ Voir Karima Lazali, « Alice Cherki : « La frontière invisible » Violence de l'immigration », in *Figure de la psychanalyse*, n°16, février, 2007, p. 307-309. Cf. <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2007-2-page-307.htm>, consulté le 30 avril 2020.

Or, ce qui rend problématique la transmission intergénérationnelle, particulièrement pour les rescapés cambodgiens et leurs descendants, c'est la dénégation du génocide, qui passe par le *double effacement* à la fois des personnes et de leurs traces. Pour les négationnistes, un crime de masse sans trace équivaut à un crime qui n'a pas eu lieu. Face à cet effacement qui fait qu'une grande partie des jeunes Cambodgiens ignorent le régime de terreur des Khmers rouges, l'art a exercé très tôt une fonction de mémoire. C'est dans cette foi en la création comme acte de résistance que des artistes se sont engagés pour faire « œuvre de mémoire », à l'instar du peintre Vann Nath, survivant du centre d'extermination S.21, du cinéaste Rithy Panh ou de l'auteur de bande-dessinée Séra¹⁶.

Bien que leurs approches esthétiques diffèrent, ils montrent que la transmission est possible entre les générations : la première qui a traversé le monde concentrationnaire et la seconde qui a hérité de ce gouffre. Non seulement leurs créations ont permis de penser le génocide et de mieux comprendre son utopie meurtrière, ils ont également ouvert la voie à une nouvelle génération d'artistes post-réfugiés venant d'horizon divers : le sculpteur Sopheap Peach, la chanteuse Mam Laura, le metteur en scène Jean-Baptiste Phou, l'auteur de bande dessinée Tian, les cinéastes Davy Chou, Denis Do et Caylee So...

A la différence de leurs aînés, comme Rithy Panh ou Vann Nath qui représentent le génocide en élaborant un art testimonial¹⁷, les jeunes d'aujourd'hui interrogent davantage les effets subis et les conséquences sur leurs existences que les événements génocidaires eux-mêmes. Leurs créations donnent tour à tour à réfléchir sur la condition de l'exilé, à voir les fantômes derrière les surfaces du présent, à ressentir la nostalgie d'un paradis perdu, à figurer des paysages qu'ils n'ont jamais vus, à vivre le manque d'une langue qu'ils n'ont jamais parlée... Ils tentent ainsi de s'approprier à rebours un passé hanté par la destruction.

C'est dans cette perspective que les réalisateurs Mathieu Pheng, Jenny Teng et Guillaume Suon questionnent leur père ou leur mère qui ont été confrontés aux violences de guerre et aux deuils successifs. Ils s'appuient sur les ressources de l'art pour interroger les rapports singuliers qu'entretiennent l'exil, la mémoire et la transmission : comment exhumer le passé refoulé à l'épreuve de l'effacement du meurtre collectif ? Comment faire le deuil d'une ombre, de quelque chose que l'on n'a pas connu ?

Ayant grandi avec les absences et les trous de mémoire de leurs parents, ces trois cinéastes sont en quête de leurs racines. Ne se sentant jamais vraiment eux-mêmes, ayant toujours un

¹⁶ Je renvoie à mon article « Peindre l'extrême », in dir. Pierre Bayard et Soko Phay, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2013, p. 245-260.

¹⁷ Je renvoie à mon article « L'Art testimonial comme promesse », in dir. Stéphanie Benzaquen-Gautier, Anne-Laure Porée, Vicente Sánchez-Biosca, *Tuol Sleng ou l'histoire du génocide en chantier*, in *Mémoires en jeu*, n°6, mai 2018, p. 94-98.

ailleurs qui les obsède, ils expriment un manque d'identité. Par leurs films, ils se font les porte-paroles d'une génération qui veut créer des ponts entre leurs deux pays et leur double culture.

La nostalgie de l'origine

*L'Absence*¹⁸ de Mathieu Pheng trouve sa source dans la hantise d'un Cambodge perdu, dont la présence spectrale est le revers d'une perte irrémédiable. Il choisit de revenir au pays natal de son père, à la recherche de son enfance, avant qu'elle ne soit brutalement interrompue par l'arrivée des Khmers rouges. Ce lieu de l'origine, qui porte l'empreinte des morts, devient une énigme, un secret perdu. Car l'essentiel reste obstinément inaudible : les raisons du génocide et de l'exode.

Son film s'ouvre sur un petit garçon déambulant seul dans différentes pièces désertées. Dans cette maison en ruine, il joue avec une roue de voiture ou regarde autour de lui à travers un masque de plongée... Il n'y a nul indice de lieu ou de date. Ce territoire mystérieux renvoie à un espace imaginaire, à un temps de latence où les choses semblent suspendues, renforçant l'impression d'une inquiétante étrangeté. L'habitat vide évoque irrésistiblement l'abandon du foyer et la ville-fantôme qu'était Phnom Penh du 17 avril 1975 au 7 janvier 1979.

Entre ici et là-bas, entre le père et le fils, il y a l'abîme du silence. La césure est là entre ceux qui ont traversé le génocide et ceux qui ne l'ont pas vécu, entre ceux qui sont restés au Cambodge et ceux qui sont partis. En témoigne la tante de Mathieu Pheng qu'il filme dans sa campagne : « *Aujourd'hui, il y a un grand écart entre nous, c'est comme le ciel et la terre. Il m'arrive de penser parfois que si mes parents n'avaient pas été tués. Ils auraient pu nous emmener à l'étranger comme lui. Ma famille aurait pu avoir une vie comme la sienne. Je n'aurais pas eu à vivre misérablement comme ça* » confie-t-elle avec émotion. A la différence de son cousin qui a fui le pays pendant qu'il en était encore temps, elle n'a pas eu cette même chance. Malgré la fin du régime de terreur, elle se sent toujours condamnée au dur labeur et à la vie d'infortune. L'écart entre eux – entre le paradis des autres et la terre des damnés – est trop grand, accentuant les blessures et les incompréhensions.

Inversement, le père de Mathieu ne s'est pas retrouvé dans le Cambodge d'après. Il se sent comme un étranger, ayant perdu la capacité d'habiter un lieu, l'espace ne pouvant plus être représenté, ni « topologisé » : « *L'expérience de l'exil apparaît comme une expérience d'un mouvement vers le dehors à partir duquel le sujet perd la capacité d'être dans un lieu* »¹⁹, écrit Fethi Benslama. Pour l'exilé, le retour est marqué d'un impossible. On ne guérit pas facilement du *mal du pays*.

¹⁸ Mathieu Pheng, *L'Absence*, 2008, 30 min, Bophana Production.

¹⁹ Fethi Benslama, « Nous », in *Le coq-héron*, n°175, avril 2003. Cf. <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2003-4-page-45.htm>, consulté le 14 avril 2020.

Pourtant ce qui les relie, par-delà leurs différences, c'est l'attachement à la famille. Les liens qui les unissaient autrefois perdurent en dépit de l'absence et de la perte. Ils ont en commun les souvenirs de la vie d'avant la rupture. La nostalgie devient dès lors leur *lieu de mémoire*. Pour Svetlana Boym, la nostalgie (terme composé de *nostos* - retour au pays natal et *algos* – envie ou douleur) n'évoque pas seulement la tristesse de l'éloignement ou la mélancolie d'un foyer qui n'existe plus ou qui n'a jamais existé, elle prend un sens actif. Elle y distingue deux grandes topologies : la « nostalgie restauratrice » (*restorative nostalgia*) qui met l'accent sur une « *reconstruction transhistorique d'un chez soi disparu, d'une grande Patrie* »²⁰, à la différence de la « nostalgie réflexive » (*reflective nostalgia*) qui « *explore les façons d'habiter plusieurs endroits à la fois* »²¹. Contrairement au retour à un passé idéalisé, cette dernière invite à la pensée critique, en explorant « *des rêves non réalisés du passé* »²². Loin de figer ou d'ériger le passé comme une vérité absolue, cette nostalgie réflexive prend en compte le doute et la discontinuité, et privilégie l'attachement pluriel des territoires qu'ils soient réels ou imaginaires. Dans cette perspective, il s'agit de penser la création à l'aune de cette nostalgie réflexive, dans un mouvement qui s'ouvre vers l'avenir. C'est ce dont témoigne *L'Absence* de Mathieu Pheng.

En retissant les liens perdus avec le pays de son père, en privilégiant un pont entre les rives du passé et du présent, le réalisateur peut se reconstruire en se confrontant à la réalité du pays – avec ses trous et blessures – et non plus seulement sur le mode du fantasme de l'origine : « *Le Cambodge que mon père m'a laissé, c'est le mien. Dans les Khmers je me suis retrouvé. Dans ce pays, j'ai retrouvé des racines, une famille. Aujourd'hui, j'ai deux pays, deux cultures et deux noms. Mathieu en France et Chan Serei ici. C'est le nom que m'a donné ma grand-mère. Cela veut dire « lune libre ». Et je me sens prêt à le porter maintenant* ». Dans cet épilogue qui s'achève sur un clair de lune, on mesure après coup le chemin qu'il lui a fallu pour assumer (et donc penser) cette part étrange de lui-même. N'ayant plus vivre à l'ombre des souvenirs du père, il peut dès lors transformer l'absence en une *présence autre*.

Les gardiens 'des gardiens' de la mémoire

A la différence de Mathieu Pheng qui interroge les liens perdus avec le pays d'origine en se rendant à Phnom Penh, Jenny Teng cherche des repères qui lui manquent à Paris avec *Tours d'exil*²³. Elle installe sa caméra au cœur des cités et des galeries labyrinthiques du XIII^e arrondissement qui ont accueilli de nombreux réfugiés du sud-est asiatique, dans les années 1970-

²⁰ Svetlana Boym, « Kitsch et nostalgies dans le cinéma post-soviétique », in *Caméra et politique. Cinéma et stalinisme*, dir. Kristian Feigelson, *Théoreme*, n°8, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 138.

²¹ Svetlana Boym, « Nostalgia », in *Atlas of transformation*. Cf. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>, consulté le 30 avril 2020.

²² *Id. Ibid.*

²³ Jenny Teng, *Tours d'exil*, 2009, 55 min, Les films d'un jour Production.

1880. Elle tente de comprendre ce que les anciens réfugiés de la communauté sino-khmère, dont sa famille est issue, ont dû traverser pour s'intégrer dans la société française. L'une des singularités de son documentaire est de donner la parole à ceux qui sont habituellement voués à l'invisibilité, tant ils sont cantonnés à être discrets et à faire partie d'une immigration française sans problème et sans revendication. Les récits de vie qu'elle recueille, dont ceux de ses parents qui ont fui les Khmers rouges, viennent contraster avec l'harmonie affichée durant les fêtes et cérémonies du quartier.

En caméra subjective, la réalisatrice suit sa mère dans le quotidien, l'accompagnant à la cuisine, aux courses ou sur son lieu de travail. Pha Teng²⁴ finit par se confier à sa fille, relatant peu à peu les embûches auxquelles elle a été confrontée. Elle avait dix-neuf ans, lorsqu'elle a fait le choix de s'enfuir du Cambodge. Elle se souvient très bien du jour de son départ, marqué par le beau temps, et sa tristesse de laisser derrière elle son père malade. Mais c'est à son arrivée en France que surgit toute la violence de l'exil, c'est-à-dire la violence du choc de deux imaginaires. A l'euphorie des premiers jours succèdent le désenchantement et la détresse à l'épreuve de réalité : « *Je croyais que la vie était plus belle en France. C'est pas vrai. J'ai failli y retourner plusieurs fois parce que ce n'était pas chez moi. Je n'avais pas d'appartement, je me cachais (...). La chambre faisait à peu près 8m2, on était six* ». Dans une France rêvée, elle demeure une étrangère sans existence sociale et doit vivre en clandestinité.

N'ayant ni travail, ni logement en 1978, elle et son époux ont dû faire le choix terrible d'avorter. Cette perte douloureuse vient redoubler leur culpabilité à l'égard des morts laissés sans sépulture au Cambodge. Jenny Teng apprend en même temps que le spectateur le destin tragique de ses parents. Durant le génocide, tous les membres de la famille de son père ont disparu : « *Lui il a perdu de A à Z, de 0 à 70 ans. Ni un enfant, ni un vieux qui reste. Pour lui, c'était dramatique* », confie sa mère. Elle-même n'a pas été épargnée, ayant perdu un frère, une sœur et deux neveux.

A la question de sa fille (« *Et ces gens, ils ont été enterrés ou pas ?* »), Pha Teng lui a répondu que le deuil est impossible. Elle n'a pas pu rendre aux morts leur dignité, comme ce fut le cas pour sa petite sœur qui n'a pas reçu les rites d'enterrement. Tout en continuant à préparer un plat traditionnel, elle finit par confier son secret douloureux : « *Elle est morte. C'était vers le coucher du soleil. Tellement mon frère et mon autre sœur n'avaient pas mangé depuis très longtemps qu'ils ne pouvaient pas creuser la terre pour l'enterrer. Ils se sont dits qu'ils allaient y retourner. Ils ont planté quelque chose comme signe qu'elle était par là. Mais malheureusement le lendemain quand ils y sont retournés, ma sœur a été arrachée par les chiens déjà. Partie déjà le corps. On ne trouvait plus le corps. On ne sait pas où les chiens l'ont emmenée.* » Avec

²⁴ C'est à la fin de *Tours d'exil* que le spectateur apprend leurs liens familiaux grâce aux échanges mère-fille.

discrétion, la caméra quitte en cet instant la cuisine et le foyer familial pour s'échapper vers le ciel où virevoltent une nuée d'oiseaux.

L'espace filmique permet ici d'offrir à rebours un linceul symbolique à ces âmes errantes que la mort violente et l'absence de tombeau ont condamnées à la dérive. Pour que les défunts ne meurent pas une « seconde fois », les rescapés, à l'instar des parents de Jenny Teng, deviennent les gardiens de leur mémoire. Faute de pouvoir leur donner une véritable sépulture, cette dette symbolique se transmet aux descendants qui deviennent à leur tour *les gardiens des 'gardiens' de la mémoire*. Ainsi, ce n'est pas l'oubli qui rend problématique le travail de mémoire, mais tout ce qui vient faire effraction dans le symbolique. Ce défaut de symbolisation, causé par l'expérience traumatique individuelle ou collective, rend les êtres vulnérables, les empêchant de penser la succession des lieux comme la succession des générations.

Par sa charge créatrice, l'œuvre de mémoire constituerait du sens là où précisément il y a eu élimination. Incrire les morts dans un espace de représentation symbolique, sous forme spectrale ou autre, c'est 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* »²⁵.

Les paysages-fantômes

Comme Mathieu Pheng et Jenny Teng, Guillaume Suon a lui aussi tenté de se libérer du poids des fantômes qu'il a hérité de sa mère. Pour s'en défaire et se rapprocher d'elle par la même occasion, il lui a fallu aller très loin comme se rendre dans les zones de conflit avec le fantasme d'être au plus prêt de la mort. Jouer à cache-cache avec elle, se confronter à d'autres tragédies de l'Histoire n'est pas sans prise de risque au sens propre comme au sens figuré.

Pour *Le goût du secret*²⁶, le réalisateur franco-cambodgien et son frère Julien qui collabore à ce film autobiographique, décident de suivre le photographe d'Antoine Agoudjian, petit-fils d'un rescapé du génocide arménien, dans ses voyages à la frontière de l'extrême. Depuis trente ans, ce dernier n'a cessé de parcourir les régions du Caucase ou du Moyen-Orient pour tenter de reconstituer image par image – tel un puzzle – l'histoire de son peuple.

En avril 2015, caméra à l'épaule pour l'un, perche micro pour l'autre, les deux frères accompagnent leur ami en reportage, les amenant de la Turquie en Irak, non loin des territoires qui sont tombés aux mains de DAESH. Escortés par des militaires, portant des gilets pare-balles, ils se rendent dans des villes fantômes qui portent encore les stigmates de la guerre. Puis ils

²⁵ Andris Breitling, « L'écriture de l'histoire : un acte de sépulture ? », in dir. Myriam Revault d'Allones et François Azouvi, *Paul Ricoeur*, Paris, Les Editions de l'Herne, 2004, p. 238.

²⁶ Guillaume Suon, *Le goût du secret*, 2019, 109 min, Tipasa Production, Anti-Archive.

rejoignent les lieux où ont été massacrés les Yézidis, là où un siècle auparavant des cohortes de déportés arméniens sont tombées lors des marches de la mort, non loin de Deir ez-Zor.

Cette séquence filmée dans un paysage désertique, éloigné des habitations, constitue le pivot du documentaire. Car, de loin, la nature ne laisse apparaître aucun trouble, aucun signe de bouleversements subis. En revanche, de près, on distingue au milieu des pierres et des touffes d'herbe des ossements à peine enfouis. Malgré l'entreprise d'effacement, l'humanité est dans ces petits restes qui résistent – un crâne, des fragments d'os humain, des bouts de tissus – et qui donnent paradoxalement la mesure de la destruction : « *Depuis la guerre en Syrie*, dit Antoine Agoudjian, *ce n'est plus possible de faire un travail de mémoire sur les Arméniens car depuis il y a eu des centaines de milliers de morts arabes, irakiens, yézidis, kurdes, turques. On ne peut plus faire un travail archéologique sur le génocide arménien.* » Les charniers récents viennent ensevelir et recouvrir les plus anciens, les tragédies se superposent et s'effacent.

Ce détour dans le désert irakien est une plongée initiatique dans l'horreur des massacres qui a permis à Guillaume Suon et son frère d'imaginer le drame qu'a vécu leur mère, elle qui a toujours esquivé leurs questions sur son passé. *Le goût du secret* met ici en perspective la survivance, en contant l'histoire de leur mère rescapée et celle du photographe franco-arménien qui tente de fixer la présence invisible de son peuple qui manque. L'une veut échapper aux fantômes de son passé, l'autre cherche à les capturer à travers son objectif. Au départ, Guillaume Suon voulait filmer ces deux histoires en parallèle, mais il a vite réalisé que c'est le même film. Les deux représentaient les deux faces d'une même quête.

Voulant retrouver les sens perdus de certaines traces, il réussit à convaincre sa mère de revenir au Cambodge avec son frère et lui. Plus ils avancent sur le chemin du passé, et plus la parole se libère. Sur les lieux d'autrefois, elle se met à raconter la vie sous Pol Pot. Ainsi se tenant au milieu d'un pont, elle se souvient qu'il était interdit aux villageois qui vivaient de part et d'autre de la rivière de se rejoindre ou de se côtoyer. Sur l'une rive habitaient les Khmers rouges qui, eux, avaient une nourriture en abondance ; sur l'autre, il n'y avait rien à manger...

Puis dans un autre endroit, elle est prise d'émotion, en reconnaissant une pagode qu'elle avait fréquentée auparavant. Elle ne veut pas y pénétrer, tant de souvenirs douloureux y étaient rattachés : « *Ici, sous Pol Pot, les Khmers rouges ont transformé cette pagode en hôpital. J'avais seize ans à l'époque et j'étais chargée d'enterrer les morts. Il y en avait tellement que je ne savais pas où les enterrer.* » On comprend à rebours son impossibilité de partager une telle expérience radicale, même avec ses propres fils. « *Les gens normaux ne savent pas que tout est possible* »²⁷, écrit David Rousset, déporté de

²⁷ David Rousset, *L'univers concentrationnaire* (1946), Paris, Minuit, 1993, p. 181.

Buchenwald, tant il est difficile de raconter ce qu'on a subi dans l'humiliation. En ce sens, un survivant est un déraciné pour toujours, ayant vécu cette exclusion absolue de la communauté des hommes.

S'aventurer dans les dédales sombres de la mémoire n'est pas sans peine, mais à force de patience, d'obstination et de courage, les deux fils et la mère ont pu ensemble surmonter les souvenirs douloureux. Ils ont construit un « nous », un espace mémoriel qui les réunit : la mère survivante, ses enfants et les fantômes de la famille. En témoigne la fin du film qui s'achève sur un rituel funéraire bouddhique. Ensemble, ils ont rendu hommage à leurs disparus – avec leurs portraits en noir et blanc – en laissant voguer sur le fleuve un petit canot rempli d'offrandes et d'encens. Par cette cérémonie, ils invitent les âmes errantes à trouver la paix afin qu'ils puissent quitter le monde des limbes.

Pour Guillaume Suon, « *ce film est un voyage initiatique. On quitte les fantasmes de l'enfance pour devenir des hommes. Au terme de ce chemin chaotique, ponctué de tensions dans la quête de la parole, nous avons trouvé l'apaisement* »²⁸. *Le goût du secret* s'apparente dès lors à un rite de passage de la mort à la renaissance, propice à l'éveil existentiel et à une mémoire plus apaisée.

*

Ainsi l'art n'a pas pour rôle de combler la douleur de la perte, mais il permet de comprendre le passé et de construire une place symbolique pour les morts dans la communauté des vivants. Car la création filmique est ce tiers essentiel qui permet un lieu de subjectivation 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, la tragédie d'autrefois ne peut être ni visible, ni audible.

Au-delà de la tragédie cambodgienne reçue en héritage, les trois films – *L'Absence* de Mathieu Pheng, *Tours d'exil* de Jenny Teng et *Le goût du secret* de Guillaume Suon – exhument le passé et ses secrets non résolus. Pour assumer leur identité plurielle et leur double appartenance, ces jeunes ont brisé le silence dans lequel étaient emmurés leurs parents. Par la même occasion, ces exilés ont pu reprendre la parole à rebours de l'exclusion subie durant le génocide et l'exil. Et c'est par leur « conscience blessée » mais vive, que cette génération de post-réfugiés peut mieux interroger notre présent politique et partager une solidarité plus grande envers des êtres fragilisés qui sont aujourd'hui poussés sur les chemins de l'exode.

Soko Phay (Laboratoire AIAC/Université Paris 8)

²⁸ Christine Chaumeau, « Entretien avec Guillaume Suon », *op. cit.*, p. 11.