L'ART DEVANT L'EXTRÊME : RECONFIGURER LA RÉALITÉ POUR TRIOMPHER DU CHAOS

Cambodge. L'art devant l'extrême. De Rithy Panh à la jeune génération
par Soko Phay, Paris, Naima, 2026, 430 p.

« L'extrême » désigne ici le crime de masse qui a conduit à la mort près de deux millions de personnes au Cambodge entre la prise de Phnom Penh par les troupes de Pol Pot en avril 1975 et la chute de ce régime en janvier 1979. Il s'agit d'un génocide, par conséquent fondé sur un dispositif d'extermination méthodique et planifié incluant un processus d'effacement des traces de cette destruction. Quant aux survivants, ils sont irrémédiablement marqués dans leur chair par la torture, et dans leur esprit par la terreur. Il reste des générations abîmées : êtres exilés, errants entre deux mondes, ou réifiés, identité détruite, dans un Cambodge encore fracassé par ces années de violence.

Le titre de l'ouvrage associe deux concepts *a priori* inconciliables. D'un côté, un mécanisme implacable fondé sur la désempathie, de l'autre, un geste créatif en prise avec l'émotion, la subjectivité, la sensibilité. Le choix de la préposition qui les relie est particulièrement signifiant : n'est-ce pas en nous situant, non plus au sein du chaos, mais « devant » lui, en ménageant dans son rapport avec lui un décalage salvateur, que l'art est en mesure de répondre à la barbarie ?

CHOIX ESTHÉTIQUE ET QUESTIONNEMENT ÉTHIQUE

La représentation de l'extrême constitue un défi, implique de la part de l'artiste motivé à le relever une profonde réflexion éthique, sans laquelle l'art risque d'occuper une fonction ancillaire de la terreur, réduisant la violence historique à « un simple objet de contemplation esthétique. » (p. 105). C'est selon l'autrice l'effet qu'a produit en 1997 une exposition au MoMA (Museum of Modern Art de New-York) [1] des photographies prises au sein du camp S-21 [2] par des membres de la machine de mort khmère rouge. Le choix de ne pas les contextualiser revenait à « présenter les prisonniers non comme des victimes de la machine de mort mais comme des objets d'exposition. » En outre, la mise en scène dans « un salon cosy » contribuait à « banaliser les horreurs, voire à les spectaculariser » (p. 104), à favoriser une « pornographie du voir » qui, cantonnant les récepteurs entre terreur et jouissance, faisait obstacle à tout cheminement critique.

Le débat lancé à l'ère de la Shoah sur la légitimité de l'art à représenter l'expérience des camps de la mort avait déjà révélé ce biais. Soko Phay rappelle ce jugement tranché de Jacques Rivette : « Tout essai de reconstitution, ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du "spectacle" relève du voyeurisme et de la pornographie. » (Rivette, p. 46-48, cité p. 164) Claude Lanzmann a exprimé la même défiance à l'égard de la fiction lorsqu'il s'agit de rendre compte du génocide, assimilant son recours à de la « transgression. » (Lanzmann, cité p. 165).



Pourtant, Charlotte Delbo avait choisi de recourir, pour partager son expérience concentrationnaire, au langage de la poésie, l'estimant le plus à même « de donner à voir et à sentir. » (Prévost, p. 42 cité p. 193) Dans ce sens, Paul Ricoeur soulignait la complémentarité des modes de représentation historique et fictif (Ricoeur, 1991

(1) Exposition assurée sous le commissariat d'Adrienne Williams, assistante de conservation au sein du MoMA.

(2) Ou prison de Tuol Sleng : centre de détention situé dans un ancien lycée de Phnom Penh, où près de 17 000 prisonniers ont été torturés puis exécutés. Il est aujourd'hui devenu un musée du génocide.

cité p. 345-347) et Jacques Rancière soutenait que « le réel doit être fictionné pour être pensé. » (Rancière, 2000 cité p. 39) (p. 193). L'essai de Soko Phay partage cette idée : « Pour accéder à la compréhension du réel, il est nécessaire de le transformer, de le mettre en récit ou en représentation, c'est-à-dire lui donner une forme, une structure, un cadre qui le rend intelligible. Il ne s'agit pas de falsifier la réalité, mais d'opérer un réagencement, une nouvelle configuration pour transmettre la vérité du témoignage. » (p. 193) D'ailleurs, Claude Lanzmann lui-même a approuvé la proposition du cinéaste Lazlo Nemes, alors que son film sur Auschwitz-Birkenau, *Le Fils de Saul*, repose sur un dispositif entièrement fictionnel. C'est que, comme l'analyse Philippe Mesnard, sa démarche s'avère dénuée de toute « esthétique voyeuriste », « de réalisme hollywoodien » ; le cinéaste ne montre d'ailleurs jamais frontalement la mise à mort, « privilégiant le flou souvent considéré comme un défaut de mise au point. ». (Mesnard, p. 61 cité p. 202)

Il en ressort que mobiliser des ressources symboliques pour donner à saisir l'irreprésentable peut s'avérer pertinent et porteur, ancrant le processus de mémoire dans une expérience à la fois sensible et critique. (p. 338)

DÉTACHEMENT DE L'APPARENCE PAR LA « DIFFÉRANCE »

Soko Phay loue, face à l'extrême, le recours des artistes à la « différance », concept élaboré par Jacques Derrida, qui exprime à la fois le différent, le différé et la distance. (Derrida, p. 1-29) Cette condition est nécessaire pour dépasser la simple esthétisation du réel et « arracher le spectateur de l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence. » (Rancière, 2008, p. 10 cité p. 108). C'est dans cette perspective que s'inscrivent les artistes que cet essai met à l'honneur.

Parmi eux, le cinéaste Rithy Panh, lui-même rescapé du camp de Tuol Sleng. S'il s'est inscrit dans les pas de Claude Lanzmann pour son film *S-21* sorti en 2003, refusant « de reconstituer par la fiction les scènes de crime, ce qui aurait privilégié le pouvoir émotionnel des images » (p. 114), c'est plutôt Charlotte Delbo qui l'a influencé pour la création de *L'Image manquante*, en 2013 : à l'aide de figurines de glaise, il a reconstitué des scènes pour les entremêler à des images d'archive. Ce « dispositif cinématographique hybride » (p. 187) dévoile la déshumanisation sans recourir, contrairement à Steven Spielberg dans *La Liste de Schindler*, à une reconstitution qui génère une exhibition spectaculaire de l'horreur, mais en ménageant « un espace sensible où le spectateur peut faire sa propre expérience de l'histoire. » (p. 206)

Cette démarche correspond également à celle du peintre Vann Nath, lui aussi survivant du camp S-21 et témoin direct de la violence exercée par les Khmers rouges à l'égard des détenus. S'il dessine ses scènes de torture dans une visée documentaire, il ne s'attarde pas pour autant sur la précision mimétique ; ses partis pris esthétiques : « perspectives empiriques, jeux d'éclairage, hiérarchie symbolique des figures », procurent une impression d'irréel qui « renvoie à ce qu'a pu vivre le survivant, tant son propre sens de la normalité a été bouleversé, tant la réalité de S-21 échappe à son propre entendement. » (p. 170) Finalement, Vann Nath restitue une expérience tout en donnant à éprouver le bouleversement psychologique induit sur le sujet qui la vit, ce qui permet de traduire à la fois l'horreur de la mécanique génocidaire et ses conséquences psychiques. Jacques Rancière affirmait que rendre la « substance » de l'événement vécu s'avère le plus complexe lorsque celui-ci dépasse l'entendement. Il estimait : « Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recréation. » (Rancière, 2000, p. 25 cité p. 193) Vann Nath a su rendre palpable le « délire idéologique des Khmers rouges » et la terreur suscitée. (p. 170)

APPROPRIATION DES TRACES DU PASSÉ POUR LE DÉPASSER

À côté des artistes qui ont personnellement vécu les événements qu'ils représentent, Soko Phay évoque ceux qui, descendants de parents exilés, meurtris ou assassinés, ont hérité d'un traumatisme qui les hante ; le geste créateur, lié à une quête du sens, répond souvent à un besoin vital chez eux. Le concept de postmémoire (Hirsch, 1997 ; *idem.*, 2012)[3] est éclairant sur ce point : il illustre « la manière dont les traumatismes liés aux génocides se transmettent à la génération suivante et produisent des troubles chez ceux qui ne les ont pas connus, voire qui n'en ont jamais entendu parler. » (p. 250)

L'écrivain Séra fait partie de ceux-là ; il mêle dans ses bandes dessinées souvenirs personnels et récits fictionnels à un matériau documentaire qui authentifie les événements : photographies, coupures de presse, couvertures de magazines, données statistiques… Et Soko Phay de poser, à l'aide de Rancière, que « la fiction est ici légitime, en ce qu'elle n'est pas " la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. " » (Rancière, 2008 cité p. 72). Les procédés techniques exploités – production assistée par ordinateur, « narration non-linéaire et fragmentée comme métaphore de la brisure identitaire et d'un temps éclaté » - imprègnent ses images d'une « densité » et d'une « singularité propres ». Séra parvient donc à cette « substance » évoquée par Jacques Rancière, parce qu'il « délaisse la reproduction du réel au bénéfice de l'empreinte […] de sa propre subjectivité. » (p. 219)

Globalement, les artistes habités par cette postmémoire cherchent à s'appuyer sur toutes les traces possibles >

(3) Pour en savoir plus : Bayard & Phay, p. 6 ; https://www.memoires-en-jeu.com/encyclopedie/postmemory-postmemoire/

Rithy Panh, *Les Tombeaux sans nom*, 115 min, 2018. Photogramme.



© Rithy Panh

> de l'événement traumatique mais, se heurtant à un manque, accordent une grande importance à l'imagination et à la création. À la suite du régime khmer rouge qui a conduit à la destruction d'environ 80% du patrimoine documentaire cambodgien, le Centre de ressources audiovisuelles de Bophana joue un rôle essentiel dans la collecte, la conservation et la valorisation des archives : Soko Phay y a installé des « ateliers de la mémoire » dans lesquels les participants s'approprient ces documents pour produire à partir d'eux des œuvres nouvelles, où visions hallucinatoires et images en surimpression indirectement discernables donnent le sentiment de présences fantomales… signes que le passé continue d'habiter le vivant.

UN ESSAI POUR TRIOMPHER DU CHAOS

Par ces ateliers, Soko Phay offre aux participants de procurer « un linceul symbolique à ces âmes errantes que la mort violente et l'absence de tombeau ont condamnées à l'errance. » (p. 313), ce que l'écriture de cet essai lui permet également de réaliser. Son livre, confie-t-elle, constitue « un mémorial symbolique, un monument discret, fait non de pierre ou de métal, mais de mots et de souvenirs. » (p. 387)

En démontrant et en célébrant la puissance de l'art, Soko Phay produit elle-même une œuvre dotée des mêmes ressorts : si l'art instaure un écart avec le réel, au sein duquel « s'élaborent les processus de symbolisation et de subjectivation » (p. 206) au fondement d'une posture réceptive réflexive, son essai ouvre un espace d'intellectualisation qui favorise le même recul. Chaque partie, d'abord ancrée dans un récit autobiographique qui atteste la proximité de l'autrice avec les faits, engage ensuite une dynamique de distanciation salvatrice. De fait, un peu comme le spectateur qui, dans le théâtre de Brecht, n'est plus « plongé dans l'action » mais « placé devant » (Brecht, p. 214-216), l'écrivaine et le lecteur, « en position de pensée », se situent bien « devant l'extrême » comme l'annonce le titre. (p. 395)

Un essai qui a su démontrer la fécondité de l'art, sa capacité à nourrir l'entreprise mémorielle tout en détournant l'élan mortifère ne pouvait demeurer stérilement englué dans le passé. Citant Paul Ricoeur, Soko Phay invite à se tourner aussi vers l'avenir : « Il faut se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé derrière eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés […] En réveillant et en réanimant les promesses tenues du passé, nous réarmons notre propre futur avec le futur enfoui de ceux qui nous ont précédés. » (Ricoeur, 1998, p. 27-28 cité p. 377) Ainsi, le mot qui clôt l'ouvrage : « renaissance » ouvre un horizon de possibles… (p. 414) /

Caroline Bardet

Œuvres citées

- Bayard, Pierre et Soko Phay, 2013, *Création et postmémoire*, hors-série d'Art absolument.
- Brecht, Bertolt, 2000, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique », in *idem*, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Derrida, Jacques, 1972, « Différance » (conférence prononcée à la Société française de philosophie le 27 janvier 1968), in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, p. 1-29.
- Hirsch, Marianne, 1997, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne, 2012, *The Generation of Postmemory, Writting and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Mesnard, Philippe, 2016, « La relève de Saul », in dossier *Le fils de Saul : dernier film sur Auschwitz-Birkenau ?*, *Mémoires en jeu*, n° 2, décembre.
- Lanzmann, Claude, 1994, « À propos de "La Liste de Schindler", dernier film de Steven Spielberg : Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars.
- Prévost, Claude, 1965, « La déportation dans la littérature et l'art : Entretien avec Charlotte Delbo », *La Nouvelle Critique*, n° 167, juin.
- Rancière, Jacques, 2000, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Rancière, Jacques, 2008, Le Spectateur émancipé, Paris, La Fabrique.
- Ricoeur, Paul, 1991, *Temps et récit*, tome 3, « Le Temps raconté », Paris, Seuil.
- Ricoeur, Paul, 1998, « De l'histoire au cinéma », in Antoine de Baeque & Christian Delage (dir.), *Histoire et mémoire*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Rivette, Jacques, 1961, « De l'abjection », *Les Cahiers du cinéma*, juin, n° 120.