

ATELIERS DE LA MÉMOIRE

MEMORY WORKSHOPS

PAR SOKO PHAY-VAKALIS
BY SOKO PHAY-VAKALIS

EXPOSITION. CAMBODGE, L'ATELIER DE LA MÉMOIRE.
DU 10 AVRIL AU 4 MAI 2013.

À Columbia Maison française
et à Italian Academy for Advanced Studies

EXHIBITION. CAMBODIA, THE MEMORY WORKSHOP.
APRIL 10, 2013 – MAY 4, 2013.

At Columbia Maison française
and at Italian Academy for Advanced Studies

Face aux images manquantes du génocide cambodgien, les artistes des « ateliers de la mémoire » ont créé des « archives-œuvres », entre témoignage et fiction. Ils ont tenté de se représenter un passé qu'ils n'ont pas connu directement, mais dont ils subissaient les conséquences malgré eux.

In response to the lack of images of the Cambodian genocide, the artists attending the 'memory workshops' created 'archive-artworks', somewhere between testimony and fiction. They attempted to imagine a past they did not experience directly but whose consequences they suffer nonetheless.

Le terme « kamtech », que l'on retrouve très souvent dans les registres de S-21, ancien lycée de Phnom Penh transformé en centre d'extermination, est révélateur de l'idéologie des Khmers rouges. Il ne signifie pas seulement « tuer », mais détruire ou réduire en poussière, sans laisser de traces. Et 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 qui a fait près de deux millions de morts, entre le 17 avril 1975 et le 7 janvier 1979.

L'effacement passe aussi bien par l'assassinat en secret d'un quart de la population que par la destruction du patrimoine visuel et culturel. Dans l'idéologie totalitaire des Khmers rouges, il fallait faire « table rase » du passé, ce qui s'est traduit, notamment, par la destruction des images, des archives, des films ou des photos de famille. Or l'absence d'images crée un vide, un doute. Encore aujourd'hui, certains jeunes Cambodgiens ne croient pas qu'il y ait eu des meurtres de masse. Ils demandent à « voir » les images pour enfin « croire ». Face aux images manquantes, comment transmettre l'indicible ? Comment faire le deuil de quelque chose que l'on n'a pas connu et dont il n'y a pas de trace ?

The term 'kamtech', which appears regularly in the records of 'S-21', the former Phnom Penh high school-turned-extermination centre, reveals the ideology of the Khmer Rouge. It means not simply 'to kill', but to destroy or smash to smithereens, leaving no trace. Indeed, this mass murder has been so effectively erased in Cambodia that the majority of its perpetrators have gone unpunished and the youth of today know nothing of the genocide that caused almost two million deaths between 17 April 1975 and 7 January 1979.

This erasure involved not only the secret killing of a quarter of the population but also the destruction of the country's visual and cultural heritage. In the totalitarian ideology of the Khmer Rouge, a 'tabula rasa' of the past had to be operated, resulting notably in the destruction of images, archives, films and family photographs. Yet the absence of images creates a void, a doubt. Even today, some young Cambodians refuse to believe that a mass murder took place. They demand to 'see' the images so that they can finally 'believe'. Faced with this lack of images, how can we transmit the unspeakable? How can we mourn something we did not experience and which left no trace?

Forced oblivion and political denial in the name of 'national reconciliation' impede the mourning process. The ban on knowing, coupled with the impossibility of



Lim Sokchanlina. *Wrapped Future*. 2009, photographie en couleur, 76 x 111 cm.

Lim Sokchanlina. *Wrapped Future*. 2009, colour photograph, 76 x 111 cm.

L'oubli forcé et le déni politique au nom de la «réconciliation nationale» empêchent le travail du deuil. L'interdit de savoir, l'impossibilité de dire et de penser des faits cachés rendent difficile l'élaboration du passé. Le traumatisme risque alors de retentir sur les générations suivantes, qui subissent les conséquences psychologiques d'événements qu'elles n'ont pas connus. Cet enjeu postmémoriel est crucial au Cambodge, d'autant que 45% de la population est née après le génocide.

Dans sa conviction qu'on ne peut transmettre la mémoire sans image, Rithy Panh a créé le Centre Bophana 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 dans la perspective de réaliser une exposition collective. C'est ainsi que j'ai mis en place trois «ateliers de la mémoire» qui se sont déroulés en juin 2008, en janvier 2009 et, plus récemment, en août 2012.

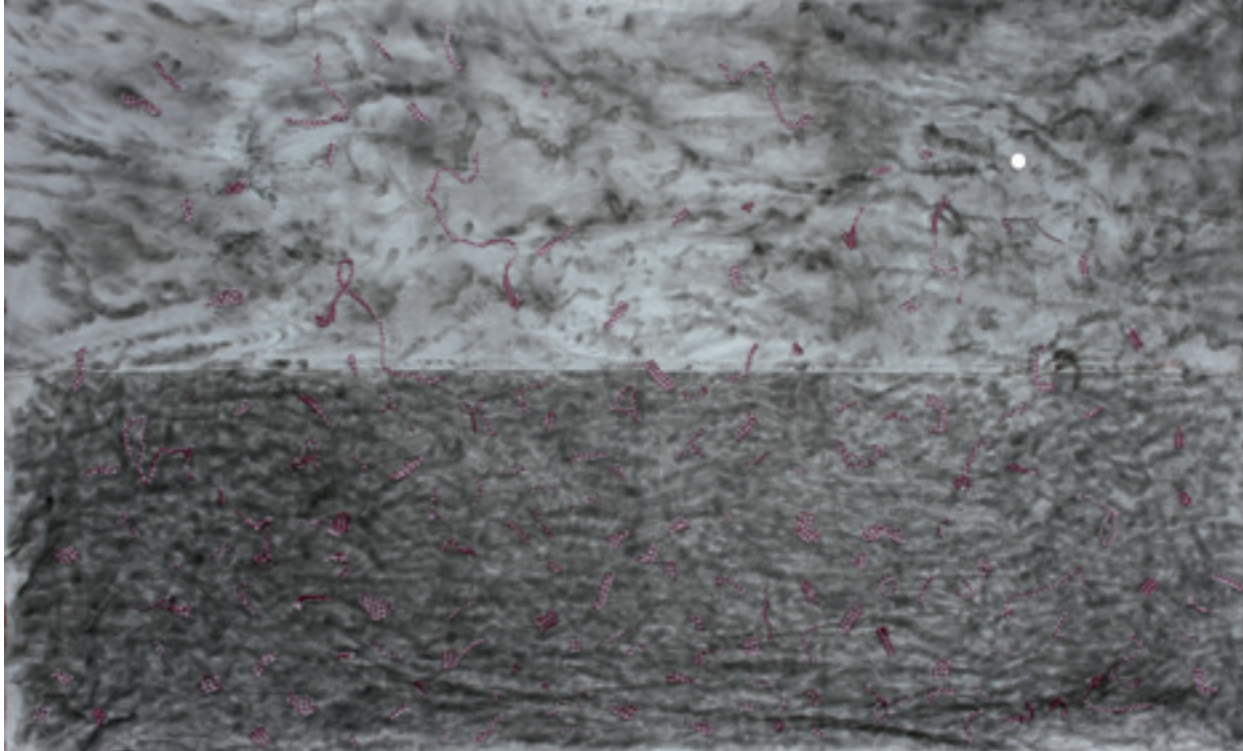
Deux artistes cambodgiens rescapés du génocide, Vann Nath et Séra, ont dirigé le travail d'une dizaine de jeunes artistes. Vann Nath est l'un des sept rescapés de S-21, dont il a été sauvé grâce à son talent artistique par le directeur du centre d'extermination, Duch, pour faire des portraits de Pol Pot. Depuis sa libération, il n'a cessé de témoigner par sa peinture de la déshumanisation qui était à l'œuvre sous Pol Pot. Séra, lui, n'avait que treize ans lorsque son père a disparu, extrait de force par les Khmers rouges de

putting into words and imagining hidden events, makes working through the past difficult. The trauma thus risks affecting subsequent generations, who suffer the psychological consequences of events they did not experience. This postmemorial issue is crucial in Cambodia, particularly given that forty-five per cent of the population was born after the genocide.

Convinced that memories cannot be passed on without images, Rithy Panh set up the Bophana Centre, whose main objective is to collect and safeguard archives relating to Khmer history and culture. The filmmaker asked me to devise a creative workshop based on archives from the Centre and with a view to holding a group exhibition. This is how I came to organise three 'memory workshops' in June 2008, January 2009 and, most recently, in August 2012.

Two Cambodian artists and survivors of the genocide, Vann Nath and Séra, supervised the work of a small group of young artists. Vann Nath, one of the seven survivors of S-21, was saved thanks to his artistic talent by the prison chief, Duch, in order to produce portraits of Pol Pot. Following his release, he made it a lifelong endeavour to document through his paintings the dehumanisation that reigned under Pol Pot. As for Séra, he was just thirteen years old when his father disappeared after being taken forcibly by the Khmer Rouge from the French Embassy where he had taken refuge with his family. His paintings and graphic novels are pervaded with this personal tragedy which replicates that of Cambodia¹.

The archives that the young artists worked on and deconstructed are not dead traces of the past, quite the



Both Sonrin. *Paysage 1975-1979*. 2008, krama, fumée de charbon sur toile, 200 x 230 cm.

Both Sonrin. *Landscape 1975-1979*. 2008, krama, charcoal smoke on canvas, 200 x 230 cm.

l'Ambassade de France où il avait trouvé refuge avec sa famille. Ses tableaux et ses bandes dessinées sont profondément marqués par cette tragédie personnelle qui redouble celle du Cambodge¹.

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 la définition de l'archive de Foucault : « 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 choses² ».

Certains artistes s'inspirent directement des archives, de manière illustrative, à l'instar de Chin Borey avec ses *Paniers renversés*. 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 artistes 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 *Paysage 1975-1979* de Both Sonrin, qui 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, flottent des lambeaux de krama déchirés qui évoquent les reliques d'une

opposite. They reveal 'traces of existence', to borrow Foucault's definition of archive: "I shall call an archive not the totality of texts that have been preserved by a civilisation, nor the set of traces that have been salvaged from its downfall, but rather the series of rules that determine in a culture the appearance and disappearance of statements, their retention and their destruction, their paradoxical existence as events and things²."

Some artists are directly inspired by the archives, in an illustrative manner, such as Chin Borey with his *Paniers renversés*. The image he worked from depicts the bombing of a market and features a man lying on the ground next to an overturned basket of fish. In the bloody turmoil, men, fish and objects are thus reduced to the same degree of reality, blending into the bloody surroundings. Other artists evoke the archives in fragments or erase them in the final stage of their work. However, an archive is not absent from the creative process simply because it is out of view. This is evident in *Paysage 1975-1979* by Both Sonrin, who confronts us with the disappearance or loss of reference points in the face of a vast landscape of curling smoke. Floating in this derealized world devoid of vanishing point are scraps of torn krama, like the relics of a memory in tatters. A close inspection reveals Khmer names written like so many wandering souls.

Ghostly figures show that the past does not always pass. The contemporary scenes of Phnom Penh by Long Raksmei allude to the ghost town that was the Cambodian capital after the Khmer Rouge decided to evacuate the entire city-dwelling population to the countryside. To this day, Phnom Penh is still haunted by the ghosts of the past. The past returns in the form of an obsession and in a distorted manner in the photographs of Lim Sokchanlina.



Les "ateliers de la mémoire" au Centre Bophana.
The "memory workshops" at the Bophana Centre.

mémoire en morceaux. À y regarder de près, on peut lire des noms khmers écrits comme autant d'âmes errantes.

Les figures fantomales révèlent que le passé ne passe toujours pas. Les vues contemporaines de Phnom Penh par Long Raksmei renvoient à la ville-fantôme qu'était la capitale lorsque les Khmers rouges ont décidé d'évacuer toute la population citadine vers la campagne. Encore aujourd'hui, Phnom Penh est toujours habitée par les spectres.

Le passé revient sous la forme de hantise et de manière déformée à l'instar des photographies de Lim Sokchanlina. Ses captures d'écran de films de propagande khmers rouges montrent des visions hallucinatoires. Dans sa série *Wrapped Future*, il représente des murs de tôle. D'une grande beauté formelle et abstraite, ces murs fonctionnent comme un écran. Tantôt ils témoignent des grands chantiers actuels qui défigurent la capitale, tantôt ils dissimulent les vestiges du passé ou cachent les spoliations dont sont victimes certains Cambodgiens d'aujourd'hui. Ses photographies dévoilent un passé et un présent qu'on ne saurait voir.

Les œuvres des «ateliers de la mémoire» montrent rétroactivement comment ces jeunes de la génération de la postmémoire se sont confrontés au passé et soulignent combien leur subjectivité intervient, au gré des reprises des archives et des réemplois de matériaux existants. Face aux images manquantes du génocide, il y a nécessité d'inventer de nouvelles formes d'archives que j'ai nommées des «archives-œuvres». Celles-ci ne viennent pas remplacer les traces et objets disparus, mais «prendre à témoin» le spectateur des événements non inscrits par l'histoire officielle.

Les archives-œuvres s'énoncent d'emblée comme manque et comme écart. Elles nous rendent toujours plus présentes l'absence et l'altérité du passé. C'est pourtant cette absence qui constitue le travail de mémoire et de création. De même, elles se présentent et s'exposent comme fiction. Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur souligne la complémentarité des modes de représentation historique et fictif³. D'un côté, l'analyse historique permet de déchiffrer les



His screenshots from the propaganda films of the Khmer Rouge reveal hallucinatory visions. His series entitled *Wrapped Future* features corrugated metal fences. Strikingly beautiful in a formal and abstract way, the fences act as a screen. At times they bear witness to the vast construction works currently disfiguring the capital; at times they conceal the remnants of the past or hide the despoilment suffered by some Cambodians today. His photographs reveal a past and present that we are unable to see.

The works created during the 'memory workshops' demonstrate retrospectively how these youths from the postmemory generation have confronted the past and underlines just how much their subjectivity plays a part in their use of archives and reuse of existing materials. The lack of images of the genocide calls for the invention of new forms of archives, which I have called 'archive-artworks' (archives-œuvres). These archive-artworks do not replace the lost traces and objects but rather 'take the viewer as witness' to events that are missing from the official history.

Archive-artworks present themselves from the outset as absence and as distance. They make us feel ever more keenly the absence and alterity of the past. Yet it is this absence that constitutes the work of remembering and creating. Similarly, they present and exhibit themselves as fiction. In *Temps et récit*, Paul Ricœur underlines the complementary nature of historical and fictive modes of



Long Raksmei. Ghost city ("White building").
2012, photographie en noir et blanc, 40 x 60 cm.
Long Raksmei. Ghost city ("White building").
2012, black-and-white photograph, 40 x 60 cm.



faits dans la perspective d'une réflexion éthique ; de l'autre, l'appel à l'imaginaire, notamment par le biais de la fiction, permet d'appréhender l'horreur génocidaire.

Ces œuvres font advenir du sens, font surgir l'éclat d'une « vérité subjective » par rapport à l'événement, là où il y a eu anéantissement et effacement. Il ne s'agit donc pas de chercher la preuve – au sens juridique – du génocide perpétré par les Khmers rouges, 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.

1. Voir mon article « Vann Nath et Séra, la mémoire cambodgienne entre deuil et espérance », dans le hors-série *Cambodge, mémoire de l'extrême*, *Art Absolument*, 2010, p. 10-17.

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

3. Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Seuil, 1991, p. 345-347.

representation³. On the one hand, historical analysis enables events to be deciphered with a view to bringing about ethical reflection; on the other, the use of the imagination, in particular through fiction, makes it possible to comprehend the horror of genocide.

These artworks bring about meaning, reveal the sudden flash of a 'subjective truth' regarding the event, where previously there was destruction and obliteration. The aim is thus not to seek proof—in the legal sense—of the genocide perpetrated by the Khmer Rouge, but to consider creation as a means of feeling a kind of intelligibility of History and creating a symbolic place for the dead within the community of the living.

1. See my article "Vann Nath et Séra, la mémoire cambodgienne entre deuil et espérance" (Vann Nath and Séra: The Cambodian Memory, Between Grief and Hope), in the special edition *Cambodge, mémoire de l'extrême*, *Art Absolument*, 2010, pp. 10-17.

2. Michel Foucault, "Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie" (On the Archaeology of the Sciences: Response to the Epistemology Circle), in *Dits et Ecrits*, Gallimard, 2001, vol 1, p. 708. Translation taken from Thomas R. Flynn, Sartre, Foucault, and Historical Reason, Volume Two: A Poststructuralist Mapping of History, *University of Chicago Press*, 2005, p. 311.

3. Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le Temps raconté* (Time and Narrative, Volume 3), *Seuil*, 1991, pp. 345-347.

Les "ateliers de la mémoire" au Centre Bophana.

The "memory workshops" at the Bophana Centre.

Soko Phay-Vakalis est maîtresse de conférences en histoire et théorie des arts à l'Université Paris 8. Elle a écrit plusieurs articles et dirigé des ouvrages collectifs sur l'esthétique du miroir dans l'art contemporain et sur les relations entre arts et crimes de masse. Elle a été également responsable de plusieurs expositions dont *Beyond Narcissus* (USA, 2005) et *Les Ateliers de la mémoire* (Cambodge 2009-2010, France 2010-2011). Dernier ouvrage paru : *Cambodge, l'atelier de la mémoire* (dir.), Éditions Sonleuk Thmey, 2010.

Soko Phay-Vakalis is Associate Professor in Art History and Theory at Paris 8 University. She has written several papers and edited multi-author volumes on the mirror in contemporary art and the links between art and mass crimes. She has also curated several exhibitions, including Beyond Narcissus (USA, 2005) and The Memory Workshops (Cambodia 2009-2010 and France 2010-2011). Her most recently published work is Cambodia: The Memory Workshop (ed.) (Sonleuk Thmey Publishing, 2010).