

Peindre l'extrême

Même plus de trente ans après, les rescapés et leurs descendants sont toujours confrontés à la blessure ouverte par les années khmères rouges. Le travail de deuil est difficile, voire impossible, et ce d'autant plus que le trauma est occulté. Sa répétition est le symptôme d'une mémoire amnésique, en particulier au Cambodge où les instances politiques et culturelles ont failli à leur fonction tierce de garant symbolique, en prônant un excès d'oubli au nom de la réconciliation nationale. Le passé inaudible se mue en hantise dès lors que la « parole silencieuse » – qu'on retrouve dans bon nombre de familles – ne peut être énoncée ou entendue.

La quête impossible de la vérité des faits doit alors se transformer en une obsession de la trace d'autant plus forte que les stratégies de dissimulation du passé ont été efficaces. Au Cambodge, le processus d'effacement est passé aussi bien par le meurtre de près de deux millions de personnes que par la manipulation de la mémoire visuelle. En effet, la destruction du patrimoine culturel comme l'interdiction de produire des écrits et des images ont participé à cette occultation, en asservissant l'imaginaire et le regard.

Face à la carence d'images du génocide perpétré, comment créer et transmettre lorsque le crime est trop grand, sans tomber dans une esthétisation de l'horreur ? J'entends par « esthétisation » une confusion entre la fiction et la réalité, entraînant une perte de sens du réel. Pour tenter d'y répondre, j'analyserai ici les relations entre le témoignage et la fiction chez deux grands artistes cambodgiens, Vann Nath et Séra, qui ont placé, de manière différente, la survivance et la brisure identitaire au cœur de leur création. Les représentations seront envisagées dans leur réalité sensible et dans leurs opérations fictionnelles pour montrer qu'à travers elles se joue la place accordée à l'Autre.

Un décret khmer rouge déclare : « Au Kampuchéa, il y a une seule nation et une seule langue, la langue khmère. Dorénavant, les diverses nationalités n'existent plus au Kampuchéa¹⁹⁴. » Le programme génocidaire vise donc à transformer des individus en une masse anonyme, privée d'histoire, de parole et de regard. L'abêtissement fait partie de la campagne d'extermination et de négation de l'Autre dans son humanité, dans son imaginaire. Or, une humanité réduite à une espèce animale ne peut plus attirer l'attention, laissant à loisir les bourreaux éradiquer les hommes comme des microbes.

De la même manière, pour mettre en place leur utopie meurtrière, les Khmers rouges ont renversé les valeurs morales et éthiques, notamment en manipulant les images. Les photos, si l'on excepte celles qui relatent la chute de Phnom Penh le 17 avril 1975 et celles des victimes de S-21, sont rares sur le génocide lui-même, sur la mise à mort d'une partie de la population considérée comme impure. Cette carence d'images de massacres participe du processus d'effacement des crimes. Rappelons que l'usage des appareils photographiques et des caméras – considérés comme des produits de la corruption bourgeoise – était interdit sous peine de mort.

Cette volonté de supprimer toute trace passe par la destruction de la culture mais aussi par l'assassinat des artistes et intellectuels, anéantissant ainsi les possibilités d'émancipation du regard et de la pensée. En témoigne le documentaire de Davy Chou, *Sommeil d'or*, qui traite de la destruction du patrimoine cinématographique cambodgien par les Khmers rouges et de ses conséquences sur la transmission. Il montre des rencontres avec d'anciens acteurs ou réalisateurs-producteurs qui évoquent leur travail, dont il ne subsiste parfois rien, et confronte les rares sources restantes, sonores essentiellement, à

¹⁹⁴ Cité par Elisabeth Becker, *Les Larmes du Cambodge*, Presses de la Cité, 1988, p. 242.

des bribes de témoignages. En effet, sur les six cents films tournés de 1960 à 1975, il n'en reste aujourd'hui qu'une trentaine, les Khmers rouges ayant interdit la production et la diffusion des films, et ayant fermé ou laissé à l'abandon les trente cinémas de Phnom Penh¹⁹⁵.

Si les Khmers rouges ont réduit la culture ancestrale à des vestiges, ils ont par ailleurs produit une fausse mémoire à partir de témoignages truqués et d'images de propagande vantant les mérites et les bienfaits du régime du Kampuchéa démocratique. Leurs films veulent « faire croire » que le pays s'est transformé en « paradis communiste » avec des travailleurs auto-rééduqués, heureux de leur condition grâce au travail collectif. Par un jeu de montage dans un dessein d'idéalisation qui échappe à toute temporalité, les ballets d'êtres humains travaillant sur les chantiers ne forment plus qu'une entité corporelle indistincte.

En revanche, les images officielles occultent le quotidien atroce du « peuple nouveau » (appelé également les « 75 », pour la plupart des citadins) qui est déplacé et réduit en esclavage. Pour asseoir la victoire mythique du régime khmer rouge, Pol Pot fait tourner en 1978 une fiction historique (sans montage) qui met en scène ses premiers exploits contre l'armée républicaine grâce au soutien des tribus des forêts. Les acteurs étaient des indigènes, les enfants et les jeunes femmes khmères rouges les plus méritants, incarnant l'idéal de pureté et de force du « peuple ancien ». La fiction est ici au service de l'idéologie génocidaire, qui incite à détruire une partie du peuple, considérée comme pervertie par le monde moderne et impérialiste.

Les Khmers rouges se sont donc servis de la fiction pour modeler concrètement le réel en fonction de leur utopie de puissance et de pureté. Cette esthétisation de la réalité relève d'un aveuglement volontaire qui tente de faire disparaître toute forme de réalité. Cette volonté d'occultation s'accompagne

¹⁹⁵ Trois décennies plus tard, un seul est réouvert, montrant l'ampleur de la dévastation et la difficulté d'une industrie cinématographique qui peine à se redéployer à partir des ruines.

toujours d'un discours idéologique interdisant de penser le réel, lequel est lui-même directement ou indirectement dénié : « Ne rien voir, ne rien entendre, ne rien savoir, ne rien comprendre, aimer et obéir à l'Angkar sans poser de question¹⁹⁶. » La visée des Khmers rouges était de produire une humanité dénaturée, totalement soumise à l'Angkar, entité suprême et infaillible. C'est dans cette injonction de l'obéissance totale que se logeait la perversion du regard. En effet, pour voir avec lucidité et conscience, il faut être en état de liberté de mouvement et de pensée. Or un corps qui crie famine et qui se plie à des travaux harassants peut difficilement maintenir l'écart nécessaire au discernement, la distance juste du jugement.

Les Khmers rouges n'ont cessé de mettre en place des stratégies d'asservissement qui maintenaient les êtres dans une inaptitude symbolique en leur enlevant leur place de sujets parlants¹⁹⁷. Dans les films de propagande aussi bien que de fiction, le réel est « fictionnalisé » au profit de son caractère virtuel, irréel, délivrant ainsi un message univoque, fusionnel et confusionnel. Plus la frontière s'efface entre le fictionnel et le réel, et plus l'horreur peut prendre racine dans la réalité. Les actes de meurtre et de destruction vont de pair avec l'irréalité des discours mortifères et dénégatoires, la perte du sens du réel entraînant une déréalisation du monde et de l'Histoire. L'esthétisation entraîne le déni du réel, dans un mouvement contraire à celui par lequel s'élabore le travail de mémoire et de deuil.

¹⁹⁶ Voir Henri Locard, *Le Petit livre de Pol Pot » ou les paroles de l'Angkar*, L'Harmattan, 1996, p. 88.

¹⁹⁷ Voir Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, 2002, p. 47.

Or, pour contrer la fiction totalitaire de l'idéologie khmère rouge désireuse de modeler la réalité, l'art oppose un imaginaire et un artifice qui prennent en compte le caractère lacunaire de l'image, en privilégiant les ressources vivantes de l'imaginaire. Cette fiction « positive » maintient, d'une part, la distinction essentielle entre la réalité et la fiction¹⁹⁸. Car si la fiction artistique n'est pas reconnue comme telle ou prétend se substituer au témoignage d'une réalité vécue, elle rejoint la volonté performative du discours idéologique : modeler le réel en fonction d'une fiction. Par ailleurs, ce qui distingue la fiction à l'épreuve de l'extrême de l'esthétisation des régimes totalitaires, c'est qu'elle prend en charge la défaillance intrinsèque de l'image ou du langage à rendre compte « totalement » de la réalité, et ce d'autant plus qu'elle dépasse l'entendement. En ce sens, les artistes usent de l'artifice pour transmettre de manière sensible et signifiante une parcelle de manque et de brisure, la création exigeant du recul, un certain écart par rapport à l'événement.

L'art n'a pas de visée directe de transformation du réel, ne vise pas à résoudre l'énigme du passé ou à combler la douleur de la perte. Il n'est pas davantage un espace de « justice » (les torts subis sont incommensurables), mais plutôt celui d'une « justesse » par rapport à la césure du trauma. En effet, par sa nature lacunaire (excès ou insuffisance), l'image montre combien elle échoue à rendre compte ou à réparer l'injustice. C'est pourtant à partir de cet écart différentiel avec la réalité que s'élaborent les processus de symbolisation et de subjectivation. Par leur charge créatrice, les œuvres mémorielles produisent du sens là où précisément il y a eu acte d'extermination. Inscire les morts dans un

¹⁹⁸ Voir Jacinto Lageira, *La Déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit*, Éditions Jacqueline Chambon, 2010, p. 10.

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 passé¹⁹⁹ », c'est-à-dire pour reprendre Paul Ricœur, « une libération des possibles enfouis dans le passé ».

S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé, c'est à la faveur d'une réflexion sur l'Histoire. Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur souligne la complémentarité des modes de représentation historique et fictif²⁰⁰. D'un côté, l'analyse historique permet de déchiffrer les 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 : « L'Histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible²⁰¹ », ajoute le philosophe. Si elle est maintenue dans une distance critique, la fiction aurait alors le pouvoir de susciter une « illusion de présence » en mettant sous les yeux ce qu'on ne saurait voir et entendre.

Car l'un des enjeux de la représentation face à la violence extrême est la transmission, c'est-à-dire le passage à témoin. Dans le mot « re-présentation », le préfixe « re » renvoie moins à la répétition (au sens de la « copie » ou du simulacre) qu'à la ré-affirmation (avec sa valeur soutenue, intensive) d'une présence. Représenter rend possible une reprise sensible de l'absent, afin de le faire exister autrement dans la communauté des vivants. Créer des images qui énoncent la perte tout en manifestant une forme de survivance parmi les ruines permet de s'approprier à rebours un passé hanté par la destruction.

C'est dans cette foi en la création comme « survivance », comme acte de résistance contre le déni et l'effacement des morts sans sépulture, que des artistes se sont engagés pour faire « œuvre de mémoire », à l'instar de Vann Nath et de Séra. Bien que leurs approches esthétiques diffèrent selon des sensibilités propres

¹⁹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Seuil, 1991, p. 390.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 345-347.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 345.

à l'Orient et à l'Occident, ils montrent que la transmission est possible entre deux générations : la première qui a traversé le monde concentrationnaire et la seconde qui a hérité de cette béance. Cependant l'élaboration du passé n'est pas la même dans les deux cas.

La condition de survivant de Vann Nath l'engage à faire « œuvre de témoignage ». La restitution d'une dignité humaine tant pour la communauté que pour lui-même²⁰² passe par le rendu attentif et minutieux des faits. Séra, lui, privilégie l'invention fictionnelle tout en ayant le souci de ne pas usurper le droit à la parole des témoins directs et de ne pas outrager la mémoire des événements. Cependant, l'un comme l'autre inventent leurs propres modalités de regard comme une échappatoire au silence et à l'oubli.

Vann Nath, une peinture de l'effroi

On peut repérer deux modes de regards dans les peintures et dessins de Vann Nath. L'un d'eux, le plus récent, use des métaphores et des allégories pour exprimer son ressenti personnel face à l'épreuve de l'extrême. Le peintre cherche par là à montrer comment, en tant que sujet, il a traversé et perçu la période khmère rouge. Les allégories, qui ouvrent sur l'imagination et l'interprétation, représentent les transformations de sa propre expérience des limites en propositions signifiantes pour le spectateur. Cette peinture de la survivance diffère de son travail de témoin, plus ancien, un autre mode de regard qui s'attache à la transcription picturale des faits tels qu'ils se sont déroulés à S-21 : il s'agit pour Vann Nath de « peindre ce que les Khmers rouges ont commis durant leur régime ».

Dans cette optique, les tableaux et les dessins de S-21 proposent une vue d'ensemble de la terreur khmère rouge, à l'instar de *La mère et l'enfant* (2008), qui

²⁰² Voir Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, Genève, Droz, 2004, pp. 8-10.

ne fait pas que rendre visible l'indicible, mais questionne le potentiel de l'inhumanité de l'être humain face à son semblable. Agenouillée près de son bébé, une femme tend ses deux poignets amaigris au gardien représenté de dos. La vue légèrement en plongée renforce la posture de puissance et d'inaccessibilité du bourreau, dont le visage reste invisible. En revanche, comme le souligne Pierre Bayard, « le visage de la mère, levé vers le haut, semble porteur de l'interrogation sur le mal²⁰³ ». Par empathie, le spectateur est confronté à cette asymétrie du regard et à l'impossibilité de comprendre la barbarie des Khmers rouges.

Par leur réalisme brut et minutieux, les toiles et dessins de S-21 semblent hypnotiques et produisent des visions d'horreur et de cauchemar. L'attachement de Vann Nath au réalisme vient d'une part du goût esthétique cambodgien, qui privilégie la narration linéaire, à l'exemple des bas-reliefs des temples angkoriens ou des scènes peintes de la vie de Bouddha décorant de nombreuses pagodes. D'autre part, l'effet de « sur-réel²⁰⁴ » (comme un au-delà du réel) est un mode visuel qui met en évidence le délire idéologique et les crimes des Khmers rouges, qui dépassent l'entendement.

En effet, ces effets de « sur-réel » témoignent de la présence insistante des morts, même trente ans après le génocide. En ce sens, Vann Nath crée une « sur-présence » des compagnons assassinés, soulignant leur revenance dans sa vie d'aujourd'hui. Il confie que lorsqu'il évoque les épisodes de S-21, il fait des cauchemars. Il est renvoyé au temps figé du crime. Depuis Freud, on sait que ce qui est refoulé ou ne peut être élaboré ne cesse de hanter. Les fantômes de Vann Nath trouvent asile dans ses toiles. Par la représentation picturale, il donne « corps » aux disparus, rend sensible leur absence afin qu'ils ne meurent pas une seconde fois par l'oubli. Son œuvre testimoniale dépeint autant la part inhumaine dans l'humain que l'abîme qui s'est ouvert et qui ne peut se refermer.

²⁰³ Pierre Bayard, « Comment représenter le mal ? », in *Cambodge, l'atelier de la mémoire*, Soko Phay-Vakalis (dir.), Battambang, Sonleuk Thmey Editions, 2010, p. 120.

²⁰⁴ Il ne faut pas confondre avec le Surréalisme, mouvement de l'art occidental, ce qui serait un contresens.

Se définissant lui-même parfois comme un fantôme, il est écartelé entre le passé détruit et le présent vivant. Revenu d'entre les morts, il est ce rescapé qui peut rendre la part d'humanité à une traversée inhumaine.

Au regard des tableaux de S-21, qui sont avant tout des témoignages picturaux, *L'Homme solitaire* et les *Deux lotus* sont des œuvres allégoriques qui montrent chez Vann Nath un processus de subjectivation et de réappropriation de la blessure toujours ouverte des années khmères rouges. Créées dans le cadre des « ateliers de la mémoire²⁰⁵ » au Centre Bophana, elles mettent l'accent sur la transmission des événements indicibles, sur le « passage à témoin » d'une génération à une autre. Elles expriment une expérience personnelle de la survivance, à l'instar de *L'Homme solitaire*, nous invitent à la vigilance face à toute idéologie, à nous défaire des lieux communs et des habitudes confortables. Bien qu'il puisse s'abriter à l'ombre d'un grand arbre robuste, le personnage représenté préfère s'asseoir sur un tas de pierres malgré un soleil écrasant. Pour Vann Nath, l'être humain ne doit compter que sur lui-même pour construire son propre regard, son propre point de vue. Choisir l'ombre de l'arbre, qui est ici symbole de l'Angkar ou de tout pouvoir totalitaire, c'est s'aventurer dans un terrain dangereux.

Ashley Thompson souligne la « nature hybride » du monde de Vann Nath. D'une part, l'homme qui refuse de s'abriter sous un arbre renvoie à la « conception de la responsabilité individuelle » ; de l'autre, la toile évoque un « célèbre principe bouddhique selon lequel on est *une île pour soi*²⁰⁶ ». En effet, selon l'idéal du bouddhisme theravadin (Petit Véhicule), la liberté ne correspond pas à l'affirmation de sa subjectivité par l'attachement au monde, mais à son abandon complet, en tant qu'ultime expression du détachement.

²⁰⁵ Ateliers que j'ai organisés au Centre Bophana de Phnom Penh dirigé par Rithy Panh (en juin 2008 et en janvier 2009), ces ateliers ont permis à de jeunes artistes cambodgiens de créer des œuvres consacrées au génocide – un événement qu'ils n'avaient pas connu – sous la direction de Vann Nath et de Séra. Voir *Cambodge, l'atelier de la mémoire, op. cit.*

²⁰⁶ Ashley Thompson, « Postface » in *Cambodge, l'atelier de la mémoire, ibid.*, p. 177.

La toile *Deux Lotus* (2009) est également empreinte de croyances bouddhiques, symbolisant la pureté et l'innocence. Elle montre qu'en dépit d'un univers hostile et sec, les lotus, qui symbolisent selon les Bouddhistes l'innocence et la pureté, continueront à résister, à survivre. Tant qu'il y aura un souffle de vie, chacun aura envie de vivre et désirera transmettre, quelle que soit la voie emprunté. La petite fleur qui grandit, dans l'ombre protectrice de son aînée, porte l'espoir d'un avenir plus serein. Aussi fragile soit-elle, elle incarne déjà une force vitale, une promesse de liberté.

Séra, une peinture endeuillée

Les toiles de Vann Nath vont au-delà de la simple valeur documentaire. En montrant que l'homme-sujet est irréductible malgré l'épreuve de l'extrême, elles introduisent un nouveau statut, celui du « revenant », dans le champ cambodgien de l'esthétique. C'est pourquoi l'influence de Vann Nath n'est pas immédiate ni sans détour, mais devient perceptible auprès de la deuxième génération ou auprès des artistes cambodgiens de la diaspora, en l'occurrence Séra. En effet, le témoignage de l'aîné qui garantit la réalité événementielle rend possible la fiction chez ceux qui en héritent. Séra n'a pas traversé l'horreur des années khmères rouges, mais en a subi les conséquences dramatiques, dont la disparition de ses proches. Témoin indirect, il invente des témoignages de fiction tout en interrogeant le pouvoir qu'a l'image de lutter contre l'effacement et le déni.

Comme chez Vann Nath, on peut également repérer chez Séra deux modes de regard : l'un qui privilégie les témoignages fictionnels, à travers sa pratique d'auteur de bande dessinée, et l'autre qui montre l'impossibilité du deuil à travers une peinture métaphorique. La figure de la discontinuité (écart,

suspension, inachèvement, ellipse), qui est le fil rouge de son travail, traduit la rupture événementielle et le refus d'une représentation linéaire de l'Histoire.

Dans sa trilogie consacrée au génocide cambodgien, *Impasse et rouge* (Albin Michel, 2003), *L'Eau et la terre* (Delcourt, 2005) et *Lendemain de cendres* (Delcourt, 2007), il relate différents récits fictionnels ou authentiques, comme autant de destins brisés que la machine totalitaire khmère rouge a broyés. À partir de bribes de souvenirs individuels empruntés aux uns et aux autres et de son vécu personnel, il montre tour à tour la perte des repères et l'échec d'une mémoire commune. Par ailleurs, l'insertion de documents (photographies, coupures de presse, cartes) vient ancrer le réel historique au cœur de la narration. Enfin, Séra opte pour une forme de plasticité picturale tout en imprégnant ses images d'une charge réaliste.

C'est de l'interpénétration de la fiction et de la réalité que Séra tire sa force esthétique et morale. En mettant à jour les différentes strates de sens, ses récits fictionnels montrent également la traversée qu'il a fallu accomplir pour que chaque témoignage, chaque archive puissent révéler un fragment de réalité, une parcelle de vérité historique. Certes, le réemploi et la réarticulation d'images et de documents nous confrontent aux silences, aux manques, mais ils révèlent aussi ce qui résiste *malgré tout* à l'effacement.

Autant sa bande dessinée privilégie l'actualisation des faits et des gestes inscrits dans une capture de l'instant où se concentre une charge émotionnelle ou une tension dramatique, autant ses peintures et ses dessins restent toujours dans la distance de l'effectivité historique. De sa peinture transparaît une poésie née de l'exil et de l'absence. En ce sens, ses étendues abstraites, à l'instar de *Paysage*, sont comme recouvertes d'un voile de deuil ; des étendues de couleurs cendrées évoquent autant des plaques de terre torturée, brûlée, que des stratifications douloureuses de l'Histoire. Cet espace nomade n'est ni diaphane, ni léger, il possède au contraire une épaisseur, une densité particulières : un

corps à corps avec la matière et le support qui, malgré le chaos, trouve un équilibre précaire.

Ses peintures renvoient à la « désolation », dans son sens étymologique latin, évoquée par Hannah Arendt : la désolation est la solitude des hommes que le système totalitaire déracine, « prive de sol » physiquement et psychologiquement²⁰⁷. Dans cette perspective, les fonds de tableau de Séra, qui n'offrent aucun point de fuite, sont traversés par des figures à peine esquissées dans lesquelles on peut reconnaître un orant, une apsara spectrale ou le buste de Jayavarman VII, roi bâtisseur du Bayon : ces effigies fantomales semblent errer dans un espace-temps inaccessible ; elles sont comme des âmes errantes qui continuent à hanter un territoire infini.

À la différence de Vann Nath, qui peint l'envahissement des fantômes au premier degré de la réalité picturale – comme s'il n'existait pas de frontière entre les vivants et les morts –, Séra donne à voir des figures spectrales (qu'on ne peut confondre avec le réel) à travers ses effigies et ses paysages abstraits. Or, le fantomatique ne relève pas du symbole mais, au contraire, du non symbolisable, de ce qui n'a pu être élaboré psychiquement. Les peintures de Séra « traduisent » en image (embrouillée et incertaine) un passé qui ne passe pas. Entre ombre et lumière, en un entre-deux qui renvoie au temps posthume, son œuvre est empreinte d'une désespérance lumineuse en ce qu'elle fait appel – en dépit de tout – à l'espoir.

Ainsi, peindre l'extrême, c'est retrouver un lieu de subjectivation, un espace de représentation où les souvenirs des événements traumatiques peuvent s'inscrire dans une temporalité afin de permettre au sujet de « s'absenter » dans

²⁰⁷ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Quarto Gallimard, 2002, p. 834.

un « oubli apaisé », un mécanisme contraire au déni ou à la forclusion²⁰⁸.

L'art, lorsqu'il est en partage, permet aux survivants de se réapproprier un passé hanté par la destruction, mais également aux observateurs, depuis l'après-coup, d'imaginer le drame qu'a vécu le peuple cambodgien à l'épreuve du génocide. Que Vann Nath choisisse le trop-plein et le surréel pour marquer la présence insistante des morts ou que Séra joue de la discontinuité pour souligner le deuil impossible, tous deux montrent non pas que la création permet de vaincre la catastrophe, mais qu'elle offre la possibilité d'une « prise sur » l'incommensurable.

Grâce au travail d'anamnèse, ils témoignent que non seulement la représentation du génocide est licite mais qu'elle est indispensable, évitant l'un et l'autre de tomber dans les injonctions de l'interdit de la représentation, sous prétexte que l'horreur serait indicible ou irréprésentable. Certes, l'art n'est pas une opération de « résurrection » des morts, lesquels ont perdu à jamais la capacité de parler pour eux-mêmes, mais il est peut-être le seul espace qui puisse leur faire une place dans le présent. Les œuvres mémorielles ouvrent à la pensée un nouveau champ d'expérience et de partage.

Soko Phay-Vakalis

²⁰⁸ « La construction du souvenir marque la capacité de refoulement, et la réinscription dans une temporalité et une histoire » (Alice Cherki, « Ni honte, ni gloire », in *Actualité du trauma*, sous la direction de Patrick Chemla, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2002, p. 105).