

## **SURLENDEMAIN DE CENDRES**

Essai sur la nécessité et les limites de la représentation en art :  
bande dessinée, peinture et sculpture dans l'Histoire récente  
et tragique du Cambodge.



Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne  
UFR d'Arts Plastiques et des Sciences de l'Art  
THÈSE  
Laboratoire de rattachement : recherche Art & Flux

Phouséra ING

## **SURLENDEMAIN DE CENDRES**

**Essai sur la nécessité et les limites de la représentation en art :  
bande dessinée, peinture et sculpture dans l'histoire récente  
et tragique du Cambodge.**

Sous la direction de Yann TOMA  
Professeur des universités

Soutenue le 12 décembre 2019

### **JURY**

M. Michel Antelme, professeur des universités, HDR, Inalco  
M. Jacques Cohen, professeur émérite, HDR en art, Université de Paris 1  
M. Jean-François Klein, professeur des universités  
histoire contemporaine (maritime et coloniale) à l'Université du Havre-Normandie  
Mme Soko Phay, professeure des universités, HDR en histoire et théorie des arts  
à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et à l'EHESS  
Mme Marie-Noëlle Semet, professeure des universités, Université de Rennes

## REMERCIEMENTS

Je n'aurais jamais pu entreprendre ce parcours d'artiste sans le soutien de toutes celles et de tous ceux qui m'ont accompagné et nourri de leurs savoirs.

Je remercie en premier lieu mon directeur de thèse, Monsieur Yann Toma, pour m'avoir fait confiance durant toutes ces années de recherche. Grâce à lui, je me suis ouvert aux artistes contemporains qui se sont emparés de la question de la mémoire.

Je voudrais remercier mes amis qui m'ont accompagné sur ce long chemin :

Véronique Donnat, Éric Joly, Marie Delos, Marie-Noëlle Teynier, Pascal Auboin, Lucille Moreau, Rachel Hardouin, Inna et Margaret Millet.





## Résumé

L'objet de ma thèse est de dévoiler et d'analyser mon processus de création, aussi bien dans ma pratique plastique que dans celle des arts graphiques. Si mes peintures et mes bandes dessinées semblent avoir peu en commun, elles sont non seulement enchevêtrées, comme si de leur rencontre pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit ni dans les unes ni dans les autres, mais elles s'épanouissent d'autant dans leur métissage, dans leur complémentarité.

J'aborde la bande dessinée sous le prisme de ses fonctions mémorielles et documentaires. Ma recherche trouve son origine dans le questionnement de l'histoire contemporaine du Cambodge, et plus particulièrement de ce temps privé d'images, de cette déchirure que constitue le génocide perpétré par les Khmers rouges. Génocide effacé, dont les conséquences post-traumatiques perdurent jusqu'à aujourd'hui. Malgré le travail de la justice, et la reconnaissance partielle obtenue récemment, le déni de sa réalité et de sa signification se prolonge.

Ma démarche artistique et testimoniale traverse le champ et le hors-champ du traumatisme. Il est plus que jamais urgent de lutter contre l'abrasion de ce passé. J'ai engagé toute mon œuvre dans ce travail mémoriel, du fait de la relation intime que j'entretiens avec la tragédie cambodgienne. Si ma création s'inscrit dans les pratiques artistiques contemporaines de représentation, elle constitue également une contribution au livre ouvert de l'histoire du Cambodge. Pour l'Histoire, pour le peuple cambodgien, pour les générations futures. Elle est aussi un hommage à ceux qui ne sont plus là.

## Mots-clés

Cambodge - Guerre - Génocide - Khmers rouges - CETC - Arts graphiques - Arts plastiques - Dessinateur et peintre franco-cambodgien - Monuments - Mémoire historique - Peinture abstraite - Représentation artistique - Roman graphique  
Témoignage graphique - Violence extrême - Hybride - Tiers-Lieu

## Summary

My thesis aims at unveiling and analysing my creating process, whether it be in my visual artistic practice or in my graphic arts practice. Although my paintings and my graphic novels seem to have little in common, not only are they intertwined, as if from their encounter could be revealed what is never completely expressed neither in the former nor in the latter, but they are thriving all the more in their mixing and complementarity.

My approach to graphic novel is considered through the lens of its memory and documentary functions. My research finds its origins in the questioning as regards the modern history of Cambodia, and more specifically this time deprived from images, this wrench caused by the genocide perpetrated by the Khmer Rouge. This genocide has been erased, and its post-traumatic consequences have lingered to this day. Despite the work of justice, and the partial recognition obtained recently, the denial of its reality and meaning is persisting.

My artistic and memory approach reaches within and outside the scope of trauma. It is urgent, now more than ever, to combat this erasing from the past. Through my artwork, I have entered into this memory work, given the intimate relationship I have with the Cambodian tragedy. My creation is not only part of the modern artistic representation practices, but it is also contributing to the open book of the history of Cambodia. For the sake of History, for Cambodian people, for future generations. My creation is also a homage to those who are no longer here.

## Key words

Cambodia – War – Genocide – Khmer Rouge – ECCC – Visual arts – Fine arts –  
Cambodian-French graphic novel artist and painter – Monuments – Historical memory  
– Abstract painting – Artistic representation – Graphic novel – Visual arts testimony –  
Extreme violence – Hybrid – Third Place



**CAMBODGE**  
REPÈRES HISTORIQUES

**1336**

Intronisation du roi Ta Trasak Praem  
(grand-père aux concombres sucrés)

**1863 - 1953**

Régime du protectorat français

**1953 - 1970**

Indépendance et régime du Sangkum Reastr Niyum  
sous la persocratie du Prince Norodom Sihanouk

**1970 - 1975**

Déposition du Prince Sihanouk, République Khmère,  
invasion du pays par les forces vietnamiennes communistes, guerre civile

**1975 - 1979**

Chute de Phnom Penh aux mains des Khmers rouges,  
exode forcé des populations citadines, génocide

**1979**

Invasion par le Vietnam, effondrement du Kampuchéa Démocratique

**2001**

Création des Chambres Extraordinaires auprès des Tribunaux cambodgiens  
(CETC)

**2017**

Inauguration du mémorial *A ceux qui ne sont plus là* à Phnom Penh

## SOMMAIRE

### INTRODUCTION

Comment et pourquoi vouloir représenter l'irreprésentable ?.....13

### PREMIÈRE PARTIE

#### IMAGES, TRACES, TRAUMA : UNE ENFANCE CAMBODGIENNE

I. - Un récit fondateur : Moebius, *L'homme est-il bon ?*.....25

II. - L'expérience traumatique.....33

III. - Se construire dans le trauma.....47

### DEUXIÈME PARTIE

#### TERRES AVIDES : CRÉER DANS L'ŒIL DE L'HISTOIRE

I. - La peinture avant tout.....65

I.1. - Des Maîtres en ligne de mire.....66

I.2. - L'atelier : le lieu de toutes les batailles.....100

I.3.- L'espace salvateur de la peinture.....107

II. - La bande dessinée pour retrouver une voie.....170

II.1. - La Bande Dessinée : *Peindre sans raison suffisante* .....173

II.2. - Cambodge, guerre et génocide dans la bande dessinée .....195

III. - Passages par la fiction.....226

III.1. - *Impasse et Rouge*.....226

III.2. - *L'Eau et la Terre*.....243

III.3. - *Concombres Amers*.....255

### TROISIÈME PARTIE

#### A CEUX QUI NE SONT PLUS LÀ : LA NÉCESSITÉ DE L'ŒUVRE MÉMOIRE

I. - Une rencontre mémorable : Vann Nath, *L'homme solitaire*.....269

II. - Considérations sur le geste artistique face au devoir de mémoire.....281

III. - *A ceux qui ne sont plus là*.....297

III.1. - Un sculpture en *incipit*.....299

III.2. - La genèse du projet.....301

III.3. - *La sculpture pour incarnation*.....314

IV. - Une prise d'engagement.....327

## CONCLUSION

Incarner la limite.....	333
<b>Table des matières.....</b>	<b>337</b>
<b>Table des travaux personnels.....</b>	<b>344</b>
<b>Table des auteurs en illustrations.....</b>	<b>346</b>
<b>Table des documents en illustration.....</b>	<b>347</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>348</b>
<b>Index des noms.....</b>	<b>356</b>
<b>Index des notions.....</b>	<b>359</b>
<b>Glossaire.....</b>	<b>360</b>
<b>Annexe.....</b>	<b>364</b>





## INTRODUCTION

Comment et pourquoi vouloir représenter l'irreprésentable ?

*L'existence de toute une vie se résume à un bol de cendres  
(Koeut mouy cheat, yheat mouy chan).*

Proverbe cambodgien cité par Soth Polin<sup>1</sup>

Art et mémoire ont tout à faire ensemble depuis l'émergence de la conscience humaine. À une époque où l'abrasion de la mémoire collective ne cesse de croître, quand la profusion des images et leur perte de valeur ontologique annoncent des temps périlleux, il m'apparaît primordial d'interroger la capacité de la production artistique contemporaine à se saisir des empreintes de l'Histoire.

L'hypothèse que j'avance est que la fonction de l'artiste, plus que jamais, est de s'opposer aux mouvements dominants par une production singulière, de rendre visible et de participer à la préservation, voire à la réactivation de la mémoire : mémoire individuelle et mémoire collective enlacé, enchevêtré, dans les nœuds de l'histoire. L'artiste révèle, rend visible l'invisible, exhume tout ce qui est enfoui et échappe au regard du plus grand nombre.

Confronter l'œuvre contemporaine et l'Histoire fait pour moi nécessité.

Outre leur fonction esthétique, les expressions artistiques ont le pouvoir d'agir sur les jeunes générations afin qu'elles s'approprient le passé et qu'elles puissent le comprendre.

Le passé qui me hante et qui constitue le terreau de mon œuvre est l'un des quatre génocides du XX<sup>ème</sup> siècle : le génocide commis au Cambodge par les Khmers rouges à la tête du pays entre le 17 avril 1975 et le 11 janvier 1979.

---

<sup>1</sup> *L'Anarchiste*, Soth Polin, Paris, éditions La Table Ronde, 1980, p. 23. Préface d'Henri de La Bastide, président de l'Inalco. Réédition Poche, collection La petite Vermillon, 2011. A propos de Soth Polin, voir page 153.

Ma production artistique est ainsi traversée par les traumatismes et les séquelles de la violence extrême de l'Histoire récente et tragique du Cambodge. En tant qu'artiste franco-cambodgien, ayant subi cette page tourmentée de l'Histoire, ces traumatismes se sont imposés et continuent de s'imposer dans les formes plastiques que je développe : bande dessinée, peinture et sculpture. De fait, c'est la tension entre les limites de la représentation et leur représentabilité, qui structure l'essentiel de mon œuvre.

Toute œuvre d'art pose la question de la représentation et de sa représentabilité. Si, depuis Mantegna<sup>2</sup>, certains artistes se sont emparés de l'obscénité du réel au sens premier du terme, j'ai pris le parti, certes de l'investir et de m'y confronter de plain-pied, mais surtout, de l'explorer en déplaçant l'objet de la représentation à la périphérie, voire dans le hors-champ. Dans les pas des *Désastres de la guerre*<sup>3</sup> dénoncés par Goya, je me suis emparé de ce sujet, sans pour autant tomber dans l'excès de voyeurisme amplifié par la photographie contemporaine<sup>4</sup>.

Aussi, j'ai fait le choix de ne pas tout montrer, de contourner l'obscénité, et d'en jouer.

Régis Debray<sup>5</sup>, dans *Vie et mort de l'image*, pointe combien l'excès peut tout anéantir, y compris lui-même : « quand tout se voit, rien ne vaut<sup>6</sup> ». A trop vouloir exhiber, les arts contemporains se vident de sens et confine à la vanité.

Mes limites se définissent par rapport à ma capacité d'investir tout ce dont je n'ai pu être témoin. Ainsi l'exécution de mon père, la mort de mes amis d'enfance, la disparition de mes proches. Cela ne me dédouane en rien de l'obligation que je m'assigne

---

<sup>2</sup> Andrea Mantegna (1401-1506), *La lamentation sur le Christ mort*, 1480. Tableau réalisé en tempera à la colle sur toile de format 68 x 81cm. Le tableau qui se trouve à la Pinacothèque de Brera, à Milan, offre une vision en plan serré et raccourci du Christ descendu de la croix. Outre les stigmates dus aux clous de la crucifixion bien visibles, le tableau nous offre à contempler le corps d'un homme mort. Le travail sur la couleur de la chair fait écho au traitement du linceul qui le recouvre partiellement : froid et absolument dépourvu de toute vibration sensible et vivante. Pour une analyse poussée de la représentation des cadavres, lire Hicham-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Paris, éditions Dehors, 2018, p. 369-371.

<sup>3</sup> Francisco de Goya, 1746-1828, peintre et graveur espagnol, auteur entre autres des quatre-vingt gravures qui constituent *les Désastres de la guerre*. Ces gravures sont conservées aujourd'hui à l'Académie royale des beaux-arts Saint-Ferdinand, à Madrid.

<sup>4</sup> Lire Paul Ardenne (né en 1956), historien de l'art, commissaire d'exposition, maître de conférence à l'université Picardie Jules Vernes d'Amiens, et écrivain français. Il écrit, à propos de la série de photographies sur le *supplice du mandarin Wang Weigin exécuté par Lingchi à Pékin en octobre 1904* : « L'engouement enregistré au tournant du XX<sup>e</sup> siècle pour les vues de décapitations venues de Chine (une véritable mode, mixte de frisson et d'exotisme morbide) trouve en la photographie son meilleur allié. » in *Extrême, Esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, cahier d'illustrations photographiques.

<sup>5</sup> Régis Debray, né en 1940 est un écrivain philosophe et haut fonctionnaire français.

<sup>6</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 503.

à aller chercher les *images manquantes*<sup>7</sup>. Pour ce faire, j'emprunte tous les chemins qui puissent me permettre de traduire visuellement, symboliquement, ce que je suis à même de reconstituer, de retracer, d'imaginer. J'agis comme témoin direct et indirect. J'agis avec la conscience d'un artiste en quête d'une vérité. Pas pour en restituer l'horreur seule, mais pour transmettre et préserver, avec mes outils et mes moyens, les traces de *Ceux qui ne sont plus là*<sup>8</sup>.

Comment, jusqu'où, puis-je représenter la violence extrême ? Le philosophe Emmanuel Alloa<sup>9</sup> en parle en ces termes : « On commence par le questionnement, qu'est-ce que l'extrême ? Les extrêmes sont des événements traumatisants qui laissent des séquelles. Agissant dans le temps, certaines blessures peuvent durer très longtemps et la blessure est tellement profonde parfois que l'on ne peut l'affronter.<sup>10</sup> »

Autrement dit : comment moi, Séra, rescapé du Cambodge, je peux traduire en images, en peinture, en volume et par la bande, les traumatismes des histoires individuelles et de l'Histoire collective cambodgiennes ? Comment incarner la nécessité d'exprimer cette extrême violence et en poser les limites de sa réception ?

Emmanuel Alloa interroge la possibilité, pour les victimes de traumas, de les dépasser :

« Parler de l'art face à l'extrême, c'est chercher les possibilités créatives qui se soustraient de cette violence, exemple même d'un assujettissement car nous sommes devant un assujettissement à la violence et à la douleur. Quelles sont les possibilités pour le survivant, la victime, le blessé, le témoin ou la communauté de survivre à leurs blessures ? Il est question de restituer leurs souffrances afin de leur rendre hommage, leur rendre leur dignité. L'art intervient alors dans un moment

---

<sup>7</sup> J'emprunte à Rithy Panh cette notion qu'il a développée pour le livre et le film éponymes, *L'image manquante*, Paris, éditions Grasset, 2013. Film produit par Catherine Dussart et Bophana Production. Prix *Un certain Regard* au 66<sup>ème</sup> Festival de Cannes en 2013. Rithy Panh, né en 1964 à Phnom Penh, est réalisateur de documentaires et de fictions, docteur honoris causa de l'université Paris 8. Rescapé du génocide, il n'a cessé d'interroger la mémoire du Cambodge depuis 1989 (*Site 2 - Aux abords des frontières*) jusqu'à son dernier opus, *Les tombeaux sans noms* (2018). Il est à l'initiative des Ateliers Varan au Cambodge (1995) et de la création du Centre de ressources audiovisuelles Bophana à Phnom Penh (2006).

<sup>8</sup> Séra, *A ceux qui ne sont plus là*, mémorial érigé le 7 décembre 2017 sur la place face à l'entrée de l'ambassade de France à Phnom Penh et réinstallé depuis le 13 février 2018 dans l'enceinte du musée Tuol Sleng.

<sup>9</sup> Emmanuel Alloa, professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'université de Fribourg. Il travaille notamment sur les enjeux du témoignage et de la représentation visuelle de la violence extrême.

<sup>10</sup> Emmanuel Alloa, *La violence historique impose le devoir de mémoire*, entretien avec Fatma Baroudi paru dans le journal *Algérie News*, samedi 23 octobre 2010 à l'occasion d'une rencontre organisée par le Centre culturel d'Alger sur la thématique des « Enjeux de l'art face à la violence extrême », table ronde à laquelle j'ai participé.

tendu, qui rend compte à travers la sensibilisation mais pas la sublimation de la violence, car il ne s'agit pas de la mortifier, il ne s'agit pas non plus de tomber dans le piège de l'esthétisation au point de s'enfoncer dans la chaîne de la violence. La représentation est nécessaire, c'est une reprise de visibilité sans que l'art risque la confusion entre le représentable et l'esthétisation de l'extrême. Un témoignage par l'art, est de restituer à la vue ce qui n'est jamais considéré comme objet mémoriel mais une mémoire<sup>11</sup>. »

Au Cambodge, je fais le constat que le pouvoir politique n'assume qu'en une infime partie son rôle de passeur de mémoire.

En effet, après l'effondrement du Kampuchéa Démocratique en janvier 1979, les Vietnamiens qui avaient mis fin au régime génocidaire, ont transféré le pouvoir à d'anciens Khmers rouges. Ce qui, de fait, circonscrit et limite le travail de mémoire. Si les autorités ont instauré un *Jour de la colère*<sup>12</sup> depuis les années 80, commémorant la fin du régime de Pol Pot<sup>13</sup>, les anciens responsables locaux Khmers rouges bénéficient d'une impunité de fait. Au nom de l'unité nationale, le Premier Ministre Hun Sen<sup>14</sup>, lui-même ancien combattant Khmer rouge, est réfractaire depuis 33 ans au culte du souvenir.

A rebours des manquements assumés du pouvoir en place, l'artiste que je suis prend position et s'engage avec détermination dans l'exhumation de l'Histoire récente du Cambodge. Et même si je me défie de l'anamnèse, du rappel des souvenirs avec ce qu'il contient de subjectivité et d'émotion, j'accumule les traces, faits et preuves des crimes qui ont été commis, et des circonstances qui ont conduit le pays au bord de l'abîme. En quête d'une vérité qui demeure masquée et tronquée, je revendique la nécessité de ce *mal d'archive* définie par Jacques Derrida<sup>15</sup> dans son ouvrage éponyme : « (...) si ce mot ou cette figure se stabilise en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire :

---

<sup>11</sup> Emmanuel Alloa, *op.cit.*

<sup>12</sup> Appelé aussi Journée de la haine, *Day of Anger, Tivear chang kamhaeng*. C'est en 1984, le 20 mai, que pour la première fois, cette manifestation a été inaugurée. Le choix de cette date renvoie au 20 mai 1976, lorsque dans le pays a été mis en place les coopératives de niveau supérieur [*sahakâr thnat læu*] et cantines communes [*aharthan*].

<sup>13</sup> Pol Pot, alias Saloth Sar (1925-1998), chef du régime communistes Cambodgien et officiellement Premier ministre de 1976 à 1979. Ce criminel, responsable direct de la mort de plus d'un million de personnes, est décédé sans avoir été jugé.

<sup>14</sup> Hun Sen né en 1952, homme d'état cambodgien, Premier ministre en 1985 et 1993, puis depuis 1998. En 1970, il s'engage auprès des mouvements de guérilla contre la République Khmère. Il fait défection en 1977 et trouve refuge auprès des vietnamiens.

<sup>15</sup> Jacques Derrida (1930-2004), philosophe, professeur de philosophie à l'École Normale Supérieure, auteur d'une œuvre au centre de laquelle se trouve le concept de *déconstruction*.

l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire. Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors<sup>16</sup> ».

L'archive est bien consubstantielle à mon travail d'artiste. La collecte et l'accumulation documentaire participent de la mise à distance du regard et de la lecture politisée des événements. Je tends avec obstination à proposer une vision plus juste de l'Histoire.

En ce sens, je me situe aussi dans la continuité d'une quête obsessionnelle de l'archive ouverte par Christian Boltanski<sup>17</sup>. Si Christian Boltanski fait de cette quête obsessionnelle de l'archive le cœur même de son œuvre, j'apprends différemment cet engagement avec les archives. En effet, mon approche artistique relève de l'*archive-œuvre* tel que Soko Phay<sup>18</sup> l'élabore en 2010, en éclairant la genèse des Ateliers de la mémoire que le peintre Vann Nath et moi-même avons conduits au Centre Bophana<sup>19</sup> à Phnom Penh. « L'archive-œuvre (...), ne se renferme pas sur les documents anciens, mais s'ouvre au contraire, du fait de leur réarticulation. Elle leur rend leur puissance de témoignage à l'instar du palimpseste qui, entre inscription et ininscription, révèle les stratifications douloureuses du passé. L'archive-œuvre représente, me semble-t-il, une "fiction théorique" qui rend pensable l'Histoire, en participant à la mise en récit du passé.<sup>20</sup> »

J'ai, pour commencer, imaginé des fictions nourries par mon vécu pendant la première guerre du Cambodge de 1967 à 1975, pour ensuite mettre en œuvre des procédures de création qui mettent à distance mes émotions et mes souvenirs. Cette stratégie me permet de faire œuvre de mémoire en déployant une pratique multiple, qui emprunte à des champs aussi divers que ceux de la bande dessinée, de la peinture et de la

---

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995, p. 26.

<sup>17</sup> Voir Christian Boltanski, *Archives*, Le Méjan, Paris, éditions Actes Sud, 1989. Christian Boltanski, né en 1944, est un artiste photographe, cinéaste, sculpteur et peintre. Il est reconnu pour ses installations sur la mémoire.

<sup>18</sup> Soko Phay, professeure des universités au département d'Art plastiques de l'université Paris 8. Responsable de l'équipe « esthétique, pratique et Histoire des arts » (EPHA) depuis 2014, membre du bureau du Centre International de Recherches et d'Enseignement sur les Meurtres de Masses, (CIREMM).

<sup>19</sup> Le Centre de ressources audiovisuelles Bophana à Phnom Penh a été fondé par les cinéaste Ieu Pannakar (1931-2018) et Rithy Panh (né en 1964), avec le soutien de l'association AADAC (Association d'Aide au Développement de l'Audiovisuel au Cambodge) et notamment de ses initiateurs, Liane Willemont, Agnès Sénémaud, Pierre Wallon et Jean de Calan. Depuis son ouverture le 4 décembre 2006, le centre a pour mission de préserver et faire vivre la mémoire du Cambodge ainsi que de former des techniciens et des réalisateurs. Le centre collecte et conserve les archives cinématographiques relatives à l'histoire du Cambodge.

<sup>20</sup> *L'art face à la tragédie cambodgienne*, p. 53, in *Cambodge, l'atelier de la mémoire*, ouvrage sous la direction de Soko Phay-Vakalis, co-édition Centre de ressources audiovisuelles Bophana, Université Paris 8, éditions Sonleuk Thmey, Phnom Penh, 2010.

sculpture. L'investissement des sources m'a permis d'élaborer des récits crédibles parce que ces sources étaient ancrées dans le réel. Le document photographique représente ainsi plus qu'une source. Il constitue la base de mon travail graphique en bande dessinée. Cette preuve *de ce qui a été* contamine mes fictions narratives.

Mon approche picturale me permet d'accéder à un autre dialogue avec mon histoire. J'emprunte des chemins plus discontinus. Peintures et bandes dessinées sont cependant enchevêtrées, comme si de leur rencontre pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit ni dans l'un ni dans l'autre, mais dans leur croisement. A l'ellipse propre à la bande dessinée, j'oppose une pratique de la peinture qui tient du palimpseste. Je mers de procédés qui ont nourri la peinture moderne et contemporaine. C'est par accréation de couches successives, d'ajouts d'éléments puisés dans le réel ou de retrait de matière que je creuse l'espace de la toile à la recherche d'une mémoire enfouie, ou en passe de l'être. J'ai volontairement renoncé à une approche picturale frontale et littérale des événements qui m'ont marqué. Mes sujets ne relèvent en rien de genres tels que l'illustration, l'allégorie ou la peinture historique. Ce qui, au fil des ans et des tableaux s'est imposé et a émergé sous mes doigts, c'est une évocation de ma terre natale, de sa nature luxuriante, de sa culture ancestrale et des drames qui l'ont endeuillée. Le processus de création dans mon œuvre de peintre ou de narrateur visuel reste, depuis l'origine, intimement lié à mon identité et à mon histoire personnelle, mais aussi à la violence du génocide, comme à son déni.

En multipliant les modes d'expression, je construis un double regard qui correspond à ma double identité franco-cambodgienne, laquelle m'a successivement placé dans la position de victime puis de témoin de l'Histoire, et enfin d'artiste passeur de mémoire.

Depuis 1975, première année de mon exil, je suis *en quête*.

Cependant, pour faire face aux *extrêmes*, aux images *extrêmes*, aux cauchemars et au passé, ma stratégie consiste à creuser et à interroger les à-côtés, la périphérie pour donner corps à la représentation.

Vingt ans d'aller-retours à Phnom Penh, Siem Reap et Battambang, trois fois par an pour rencontrer et former de jeunes artistes cambodgiens, m'ont engagé à regarder en face la réalité du pays où je suis né, de ce qu'il fait, et surtout de ce qu'il ne fait pas, par

rapport à son passé traumatique. Aucun monument public ne commémore la date du 17 avril 1975. Depuis 2012, je me suis mis en tête de vouloir ériger un mémorial à Phnom Penh. Au bout de six ans de recherches plastiques, de négociations avec les autorités et de rencontres avec les victimes, j'installe enfin une sculpture en hommage *A ceux qui ne sont plus là*. Elle est inaugurée le 7 décembre 2017.

Plus que jamais, les enjeux de mon travail de mémoire m'apparaissent cruciaux, à l'instar du cinéaste Rithy Panh qui rappelle justement que, « paradoxalement, ceux qui veulent témoigner de ce qu'ils ont vécu doivent dépasser leur statut de témoin -par leur recherche des moyens d'expression. Ce n'est qu'ainsi que l'on revit vraiment, que l'on redevient capable - à force d'imaginer, de créer, de proposer, de faire des images<sup>21</sup>. » J'aspire à ce que les morts et les disparus retrouvent une place dans le présent.

J'aspire à la cicatrisation d'une blessure ouverte et paradoxalement intime, cachée au regard du monde. La question éternellement répétée, reposée, est la suivante : peut-on donner forme, figure et substance à l'irreprésentable ?

Que peut-on transcender ?

Que peut-on transmettre ?

Ces *Surlendemains de cendres* qui empruntent leurs titre à l'album *Lendemain de cendres*<sup>22</sup> et relèvent du travail de recherche, tout autant que d'une entreprise mémorielle et artistique, de plus de quarante ans<sup>23</sup>. Je veux pouvoir témoigner à tout prix, afin de me sentir appartenir au monde des vivants. Ces interrogations recourent à des notions aussi essentielles que l'éthique et la vérité historique.

Ma démarche constitue une forme de catharsis, une preuve de la persistance de mon existence.

Plus simplement, me voici toujours vivant et agissant.

---

<sup>21</sup> Entretien avec Rithy Panh par Frédéric Detue et Charlotte Lacoste : *L'art du survivant, une attitude*, in Revue Europe, n°1041-1042, janvier-février 2016, p.169.

<sup>22</sup> Séra, *Lendemain de cendres*, Cambodge 1979-1993, Paris, éditions Delcourt, 2007.

<sup>23</sup> 1 juillet 1979, première publication dans le numéro 18 de la revue Circus du récit 8, *Square de la Morgue*, avec la signature de mon patronyme, ING.







*A ceux qui ne sont plus là.* Encre sur papier, 2012, 30 x 21 cm. Coll. Particulière.



**PREMIÈRE PARTIE**  
**IMAGES, TRACES, TRAUMA : UNE ENFANCE CAMBODGIENNE**



## I. - UN RÉCIT FONDATEUR : MÖBIUS, *L'HOMME EST-IL BON ?*

Le 7 février 1974 paraissait le numéro 744 de la revue *Pilote*.

Je découvre ce journal à la fin de cette même année, dans un kiosque à Phnom Penh. A l'intérieur de ce numéro, un récit complet en couleur, aura sur moi une influence considérable : *L'homme est-il bon ?*



En page sommaire de la revue, le récit est présenté sous la plume de Giraud, mais c'est la signature de Moebius qui figure à la dernière planche.

*L'homme est-il bon ?* est un récit de genre, un récit de science-fiction, avec un court texte de présentation qui en définit le cadre narratif : « Dans la série “Science et Voyage” – De l'action, du mystère ! Un des hommes de l'expédition sur *Vunes* s'est égaré. Seul, dans la brume éternelle et traqué par des indigènes monstrueux de cette lointaine planète<sup>24</sup>. »

Moebius nous invite à une immersion visuelle graphique : en dix planches, les yeux du lecteur sont aspirés dans un récit muet où seule la puissance évocatrice des images tient lieu de discours. Ces images vont nous offrir une plongée dans la boue, l'humidité de l'air et la violence, comme jamais la bande dessinée franco-belge n'avait encore osé donner à voir et à lire jusqu'alors.

<sup>24</sup> Moebius, *L'homme est-il bon ?* in *Pilote* n°744, 07/02/1974, p. 32.

Mœbius a écrit à propos de ce récit ;

« *L'homme est-il bon ?* est ma première histoire de science-fiction. Je l'ai dessinée dans un style très rapide, spontané. Je souhaitais atteindre un haut niveau de qualité tout en produisant quelque chose de complètement nouveau, d'inédit à une époque où chaque dessinateur avait son style bien défini et s'y tenait rigoureusement pour des raisons professionnelles. Mon but était d'expérimenter mes capacités graphiques au maximum, et même un peu au-delà, comme dans les chefs-d'œuvre des artisans. Il n'y a que deux façons de se dépasser, l'une quantitativement, l'autre qualitativement.

Par la qualité, il suffit de faire proliférer le graphisme à un point tel qu'il impressionne le lecteur. Du genre petite image avec une ville entière avec toutes ses fenêtres. C'est une performance relativement facile. Je l'ai mise en œuvre dans *La déviation*<sup>25</sup>, par exemple, où j'ai multiplié les moments de bravoure fourmillant de détails très travaillés.

La performance qualitative est d'un autre ordre car là sont déterminantes la beauté, l'invention, la simplicité. C'est autrement plus difficile. La perfection n'est pas le fruit du nombre d'heures que vous avez consacrées à une planche mais votre maîtrise technique.

*L'homme est-il bon ?* a été pour moi une étape importante, comme si j'avais poussé une porte et découvert un nouveau champ d'expérimentation graphique. (...) En ce sens, quoique d'un graphisme plus libre, *L'homme est-il bon ?* préfigure *Arzach*<sup>26</sup>. »

Gérard Klein, écrivain, économiste spécialisé dans la prospective, a écrit un long article consacré à l'art de Mœbius dans la revue (A Suivre) intitulé : *L'Homme est-il bond ? Ou la révolution de l'Art Zack*<sup>27</sup>. Selon l'auteur, « Il est possible que Mœbius ne

---

<sup>25</sup> *La déviation*, est la première publication de Moebius dans le journal Pilote n°688, p. 2 à 8, 11 janvier 1973.

<sup>26</sup> Mœbius, préface à l'édition d'*Escalier sur Pharagonescia*, Genève, les Humanoïdes Associés, avril 1989. p. 5. *L'homme est-il bon ?* a été aussi le titre du premier recueil de récits courts de Mœbius publié par les Humanoïdes Associés en mai 1977. Suivront les rééditions de 1979 dans la collection *Eldorado*, puis en 1984 dans la collection *Jackpot*, en 2006, 2014 et enfin en 2016, au format 30x40 cm. Notons que ce récit a fait l'objet d'une adaptation pour un court métrage d'animation de Thierry Dejean & Yann Bonnin en 2005 (aaa -Animation Art Graphique Audiovisuel).

<sup>27</sup> In revue (A Suivre) n°10, p. 58-59, novembre 1978.

considère pas *Arzach*<sup>28</sup> comme le moment du bond, mais le situe antérieurement<sup>29</sup> ». Cette antériorité, c'est bien dans ce récit qu'elle trouve son origine. Ce "bond", me touchera aussi en me permettant d'accéder à une bande dessinée qui sort des normes et conventions de l'univers encadré du 9<sup>ème</sup> Art. Un art qui tend vers une expression plus adulte du média.

Pour le jeune lecteur que j'étais, aspirant dessinateur, ces pages ont été une révélation graphique et picturale, par l'utilisation et l'expression de la couleur, mais également par le mode d'expression narratif.

Pour la première fois, j'étais confronté à un récit qui se déployait sans la présence de textes et de bulles. Les "bulles" ou "phylactères" sont ces espaces où s'inscrivent des textes portant la narration, dans une approche conventionnelle de définition de la bande dessinée. L'absence de texte, réduit ici au titre, au court texte de présentation et aux seules onomatopées, permet un déploiement de la polysémie de l'image.

Alain Chante écrivait : « On reste dans le doute ressenti, le suggéré, on hésite, on interprète<sup>30</sup>. »

La place prépondérante des images comme véhicule narratif sera la dimension que je retiendrai. Elle me permis alors de faire passer la maîtrise du dessin avant celle du français et de la langue khmère, et de contourner à la préadolescence la relation conflictuelle que j'avais avec ces deux langues.

Revenons à la part inspirée du dessin de Mœbius. La dimension sensible du traitement des couleurs dans *L'Homme est-il bon ?* est particulièrement remarquable. Les images colorisées font davantage penser à des illustrations, des tableaux. Jusqu'alors, le traitement des couleurs en bande dessinée se réduisait à des aplats reposant sur une combinaison de couleurs primaires en imprimerie.

Le soin apporté dans la représentation du personnage principal est sidérant de réalisme. Son visage exprime une angoisse, un questionnement muet infini dès la première exposition de son visage en planche 2, que l'on perçoit de manière quasiment physique.

Cette représentation où le graphisme consiste à « expérimenter (mes) capacités graphiques au maximum », selon les termes de Mœbius, trouve son paroxysme dans la

---

<sup>28</sup>*Arzach*, album regroupant les récits intitulés *Arzach*, *Harzak*, *Arzak*, *Harzack*, Les Humanoïdes Associés, Paris, première édition, juin 1976.

<sup>29</sup> Gérard Klein, *op.cit.* p. 59.

<sup>30</sup>Alain Chante, *99 réponses sur... la bande dessinée*, CRDP/CDDP, Languedoc-Roussillon, 1996, non paginé, cité par Harry Morgan in *Principes des littératures dessinées*, éditions de l'An 2, Paris, 2003, p. 113.

planche 8. Le corps du soldat capturé a été présenté au monstre dominant et celui-ci se penche sur son oreille qu'une tentacule désigne. Il l'arrache. Toutes les expressions du visage du soldat sont d'un rendu naturaliste des plus fascinants. On passe d'une expression de la méfiance à celle de la souffrance, puis d'une expression où l'incrédulité se mêle au choc de la violence. Pour finir, le visage retourné du soldat fait face au lecteur, les pupilles de ses yeux en absence face à la violence de l'acte qu'il vient de subir.

Cette expression du corps convulsé, torturé par la souffrance, me hantera profondément : dès mes premières tentatives en bandes dessinées, j'allais représenter des visages fixant le lecteur afin de créer un lien entre celui-ci et le récit. C'était une façon d'interpeller le regard de l'autre, cet inconnu qui parcourt mes dessins et me dévore des yeux. En 1978, le rédacteur en chef de la revue (*A Suivre*), Jean-Paul Mougins me refusera une proposition de récit court, à cause de ce même procédé.

Pourtant, dès 1977, le fanzine *Le Crobard*<sup>31</sup>, présentait une suite de recherches graphiques de Jacques Tardi. Ces études graphiques préparatoires sont ces premières approches du récit qui allait avoir pour titre *C'était la guerre des tranchées*. Ces planches formaient une suite d'expressions de visages fixes, interrogeant du regard le lecteur. Tardi ne reprendra pas ce procédé visuel comme tel dans le récit qu'il développera par la suite<sup>32</sup>.

Cette façon de créer un lien entre le lecteur et le récit me paraît pourtant essentiel. Je vais systématiser cet emploi dès les premières pages d'*Impasse et Rouge*<sup>33</sup>.

Quarante ans plus tard, au moment où je travaille à l'expression d'une figure qui doit exprimer la souffrance de toute une population déportée le 17 avril 1975, c'est cette figure-là, cette tête retournée dessinée par Mœbius, qui ressurgira dans mon imaginaire.

Je reviendrai plus longuement sur cette dimension dans la dernière partie de la thèse, consacrée au travail de la place mémorielle *A ceux qui ne sont plus là*.

---

<sup>31</sup> *Le Crobard* n°1, éditions Du Genou, septembre 1977.

<sup>32</sup> Tardi, *C'était la guerre des tranchées*, première parution dans la revue (*A Suivre*) n°50, mars 1982.

<sup>33</sup> Séra, *Impasse et Rouge*, préface de Tardi, Montreuil, éditions Rackham, 1995.













Moebius – *L'homme est-il bon ? Séra*, dessin de recherche pour le mémorial *À ceux qui ne sont plus là*, 2013.



## II.- L'EXPÉRIENCE TRAUMATIQUE

24 juin 1961.

Je suis né au Cambodge au pays de mon père. Je suis le second d'une fratrie de trois enfants. Ma mère est française, originaire de la Haute-Marne. Elle a rencontré mon père en France, lorsqu'il était étudiant à l'École Supérieure de Commerce de Paris. C'était en 1957/1958, un an avant qu'ils ne reviennent, mariés, s'installer à Phnom Penh<sup>34</sup>.

J'ai grandi à Phnom Penh dans un cadre familial serein, rue Vithey Samdech Panh, derrière le Palais royal, dans un lotissement qui comprenait plusieurs maisons où vivaient les membres de notre famille. La maison était entourée d'un jardin qui sentait le jasmin. Nous étions choyés par Alenne, notre nounou d'origine chinoise, et j'allais passer un nombre d'heures incalculable à ses côtés, dans la cuisine. Je suis de culture mixte et plurielle, élevé dans la langue khmère et le français, partagé entre ma scolarité au lycée Descartes et la lecture avide et impénitente des illustrés que ma mère recevait au courrier.

### II.1. - L'odeur de la guerre

Dimanche 8 octobre 1972. J'ai onze ans.

Au lendemain de la destruction du pont de *Chruy Changvar* par un commando nord-vietnamien<sup>35</sup>, mon père nous emmène sur les lieux. Une fois arrivés sur place avec notre voiture américaine climatisée, je baisse la fenêtre. Nous approchons d'un rond-point que les gens fuient en se cachant le nez. Nous ne comprenons pas ce qui se passe. Les gens semblent tourner le dos à un « tas » que je n'arrive pas à définir. Un gros « tas » noirâtre. Empilés les uns sur les autres, il y a sous mes yeux, les corps carbonisés des sapeurs nord-vietnamiens. Je n'ai pas gardé une vision précise de ce « tas » de corps noircis.

Mais l'odeur ! Cette odeur, elle, me poursuit encore aujourd'hui. L'odeur de la mort constitue un véritable engramme, une empreinte mnésique, qui guide encore mon travail

---

<sup>34</sup> Phnom Penh, « la colline (de la dame) Penh », site fondé au XV<sup>e</sup> siècle. Phnom Penh devient la capitale du royaume du Cambodge en 1867, sous le règne du roi Norodom (1859-1904).

<sup>35</sup> Bernard Hamel, *op. cit.*, p. 268.

de représentation.

C'est à partir de ce souvenir partagé avec Jacques Tardi, que l'auteur de *La véritable Histoire du soldat inconnu*<sup>36</sup> écrit la préface à mon premier livre *Impasse et rouge*<sup>37</sup>.

« Il faut un temps, trop long, à mon goût, pour réaliser une image de bande dessinée. De l'attitude d'un personnage au pli d'un vêtement, ce sont des gestes (conviennent-ils à la situation ?) ou la matière d'une étoffe qui me préoccupe. Est-ce que les "acteurs" "jouent" correctement ? Comment est meublé la chambre d'une jeune fille paraplégique âgée de dix-neuf ans ? (L'action se déroule à Paris en 1957, milieu petit-bourgeois)... Voir documentation - revues d'époque - photos de films pour les costumes, objets, mobilier, automobiles, repérages photos dans la ville et... souvenirs.

Mais l'image de guerre ?

Je suis installé bien au chaud... Mes poilus pataugent dans la boue. Hiver 1916. Je perçois une très vague réalité de cette situation tracée sur le papier, bien que chaque trait me fasse "toucher du doigt" le sujet. La glaise, l'écorce des pieux soutenant les barbelés qui m'écorchent les mains, la lourdeur des capotes gorgées d'eau, la puanteur des tranchées. Ça devait être comme ça ! Mais était-ce comme ça ? Je n'y étais pas, c'est l'idée que je me fais de la situation... Une ambiance que je veux faire pénétrer dans la tête du lecteur. Mais il est évident que cette tentative est de pure imagination. La documentation, dans ce cas très abondante, n'a pour seule utilité que d'authentifier la chose représentée... Et puis il y a les limites à l'image. C'est à grand renforts d'identification aux hommes, avec des zones d'ombre, un manque de perception directe, que j'essaie de faire passer l'inimaginable : à travers une tentative de reconstitution qui n'a aucun rapport avec la chambre de la jeune fille paraplégique, car je ne perçois que de très loin ce dont je parle...

Je n'y étais pas...

SÉRA y était !

C'est là toute l'intensité de son récit. J'ai observé le léger tremblement de ses mains lorsqu'il m'a évoqué l'entrée des Khmers Rouges dans Phnom Penh. Séra a alors quatorze ans... La guerre, au début, c'est une sorte de "liberté" paradoxale, de

---

<sup>36</sup> Tardi, *La véritable Histoire du soldat inconnu*, Paris, éditions Futuropolis, collection 30/40, 1974.

<sup>37</sup> Séra, *Impasse et Rouge*, op.cit.

ballade dans la ville, la curiosité aidant. Sur les routes, on joue dans des carcasses calcinées de blindés éventrés dans les fossés. On joue aussi à prévoir le point de chute des roquettes, au bruit qu'elles produisent sur leur trajectoire. Et puis l'horreur... La réalité insoutenable, la vraie hideur de la guerre finit bien par surgir. Dénué d'esthétisme malsain, le dessin de Séra nous renvoie au plus noir de cette réalité sordidement désespérante... Inhumaine, bien que le résultat de ce que peut produire l'homme, lorsqu'en ses basses œuvres il se répète.

Lorsqu'il dessine, SÉRA a l'odeur de la chair humaine brûlée dans les narines... Il sait de quoi il parle. On a beaucoup débattu de la validité du témoignage, on peut très bien s'être trouvé sur les lieux et n'avoir rien vu... On peut très bien avoir tout vu, il n'en restera pas moins le problème de la narration, de la difficulté à transmettre un fait ou un sentiment, une sensation précise... L'indignation, la souffrance personnelle sont au cœur de cette volonté de représenter la guerre, cette guerre, ce génocide. Peut-être aussi le besoin d'évacuer une souffrance ?...

L'envie d'être utile, aussi<sup>38</sup>. »

Mieux que personne, Tardi a su traduire ce que fut mon expérience de la guerre.

## II.2.- 17 avril 1975, le récit d'une matinée gravée à jamais

L'identité testimoniale de mon œuvre prend sa source à la date du 17 avril 1975, jour où les Khmers rouges ont fait tomber Phnom Penh et où, à l'instar des 2,5 millions de Phnompenhois, ma famille et moi sommes contraints de quitter notre foyer.

J'ai treize ans.

Je suis réveillé ce matin-là par Alenne, en larmes. Elle me fait ses adieux. Elle m'annonce qu'elle est forcée de rejoindre sa famille au plus tôt. Je ne comprends pas son désespoir. C'est avec des yeux pleins de sommeil que je la vois partir. Je l'aperçois plus tard, dans la matinée, dans la file de tous ceux qui prennent la route pour un exil sans retour. Terrorisé moi-même, je n'ai pas osé la saluer une dernière fois.

Un attroupement a lieu près de notre maison ; les gens pillent la villa de l'ONG

---

<sup>38</sup> Jacques Tardi, préface à l'édition *Impasse et rouge*, op. cit., 1995, pp.3-4.

américaine US-AID, vidée de ses occupants depuis le 12 avril<sup>39</sup>. C'est une ruée sur tous les biens. Un groupe de Khmers rouges surgit. Ils tirent en l'air. J'assiste à la scène légèrement en retrait. Un jeune Khmer rouge vient vers moi et me demande ce que je fais là. Je lui décline mon identité. Il me répond en hurlant : « Tu n'es pas un pur Khmer (*Khmer Seut*) ! ». Il m'ordonne de rejoindre la colonne sur la route. Je cours me réfugier à la maison, auprès de mon père. Je lui répète les mots que je viens d'entendre. Je reçois une claque en retour. Cette claque, je mettrai trente ans à la digérer.

Le quartier se vide de ses habitants en un rien de temps.

Une jeep conduite par des Khmers rouges, vêtus d'uniformes militaires vert-kaki, s'arrête devant le portail de la maison. Ils s'entretiennent avec mon père. Suite à cet échange auquel j'assiste de loin, mon père m'intime l'ordre de monter chercher mes affaires. Je suis paniqué : quels albums emporter avec moi ? Ma bibliothèque est riche de plus de cent titres, je me sens perdu. Pour finir, j'emporte deux livres dans la précipitation, sauvés et salvateurs : *La mine de l'Allemand perdu* et sa suite, *Le spectre aux balles d'or*<sup>40</sup>. Fictions noires, mais si fascinantes graphiquement qu'elles prenaient le pas sur la noirceur du réel. Je voulais absolument avoir ces bandes-là sous les yeux, si je devais être amené à mourir. Je regarde pour la dernière fois les peintures que j'ai réalisées à même les murs de ma chambre. Je réalise que je ne les reverrai plus. Résignés, nous montons dans la voiture de fonction de mon père, une Coccinelle, et nous prenons la direction de l'ambassade de France<sup>41</sup>. Je tends par la vitre un bâton au bout duquel est fixé un drapeau blanc. En cette fin de journée, les rues et les quartiers que nous traversons sont vides. Aucune trace de vie. Personne ne parle dans la voiture. Nous rencontrons quelques barrages en chemin tenus par de jeunes soldats. Arrivés devant l'ambassade, mon père n'a pas l'autorisation d'y entrer. Moment de précipitation, de grande tension. Je suis littéralement projeté à l'intérieur de l'enceinte.

Peu après, dans l'allée principale, je me retrouve nez à nez avec le père Berger<sup>42</sup>, le curé de la cathédrale de Phnom Penh. Je suis assailli d'un sentiment de culpabilité :

---

<sup>39</sup> Date du départ des Américains du Cambodge.

<sup>40</sup> Jean Giraud, Jean-Michel Charlier, *Fort Navajo, Une aventure du lieutenant Blueberry, La mine de l'Allemand perdu*, Paris, éditions Dargaud, janvier 1972. *Le spectre aux balles d'or*, Paris, éditions Dargaud, juillet 1972. Jean Giraud signera aussi des récits sous le pseudonyme Mœbius à partir de 1974.

<sup>41</sup> Lire L'Express : *Le jour où la France céda aux Khmers rouges*, par Philippe Broussard, 22 mai 2009, [http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges\\_760065.html?p=2](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges_760065.html?p=2)

<sup>42</sup> Bernard-Jean Berger, ordonné prêtre en 1961, il est chargé de mission pour le Cambodge et curé de la cathédrale de Phnom Penh de 1972 au 17 avril 1975.



j'avais oublié de rendre au diocèse les trois exemplaires du journal Tintin empruntés quelques semaines auparavant. Je bredouilles des excuses, le père Berger éclate de rire. Je me sens tout à coup si stupide. En une fraction de seconde, au moment même de parler, je réalise que ce que j'allais dire était ridicule dans ce contexte précis.

Une fois le portail franchi, c'est donc la porte de mon adolescence qui se referme. Fin d'un monde. Dramatiquement, j'entrai dans le monde des adultes.

Mon père nous rejoint après avoir gravi le mur d'enceinte à l'arrière du domaine de l'ambassade. Nous sommes regroupés aux côtés des planteurs des Terres Rouges, amis de mes parents de longue date. Pas moins de 4000 personnes trouvent refuge dans l'ambassade, dont des familles Cambodgiennes qui avaient réussi à pénétrer dans l'enceinte, et qui tentaient d'obtenir le droit d'asile. L'atmosphère est des plus électriques. Mon père me paraît très calme. Il ne montre rien de ses états d'âme. Son comportement demeurera à jamais exemplaire à mes yeux. Nous sommes restés ensemble jusqu'au 20 avril. Son départ me laisse sans voix. Je me sens si désespérément impuissant.

Suivant le compte rendu des minutes tenu par l'ambassade de France à Phnom Penh, il est écrit au 20 avril :

7h. - M. NHEM<sup>43</sup> et quelques K.R<sup>44</sup>. pénètrent sans armes, dans notre cour.

- A l'aide d'un porte-voix, il souhaite la bienvenue aux réfugiés et leur conseille de sortir puis de rester groupés.

8h. - Près de 3000 réfugiés : cambodgiens, vietnamiens, chinois, nous quittent alors dans un silence poignant, bouleversant, entrecoupé de quelques cris de désespoir émis par deux de nos compatriotes dont les époux, Officiers de l'Armée Gouvernementale, sont contraints de les quitter.

- De nombreux ex-réfugiés dont les chefs FULRO<sup>45</sup> nous embrassent avant de franchir le portail.

9h. – Des coups de feu claquent à 1500 mètres de l'Ambassade.<sup>46</sup>

Après le départ de tous les natifs cambodgiens de l'enceinte de cette ambassade

---

<sup>43</sup> Identifié comme les responsable Khmer rouge en charge des négociations avec l'Ambassade.

<sup>44</sup> K.R. : Khmers rouges.

<sup>45</sup> FULRO : Acronyme pour Front Unifié de Lutte des Races Opprimées, organisation d'origine cambodgienne, dirigé par le colonel Lès Kosem, qui va fuir pour la France devant la progression des Khmers rouges. Un des anciens responsables du FULRO, Y Bham Enuôl, marié à une française, se rendra aux Khmers rouges avec ses troupes désarmées, réfugiées à l'ambassade.

<sup>46</sup> Document intitulé : *Évacuation de Phnom Penh, Reconstitution sommaire des événements dans l'ordre chronologique*. Document rédigé par Jean Dyrac, Vice Consul, et transmis à l'auteur en 2019 par l'ancien responsable de l'AFP, Jean-Jacques Cazaux.

réduite en un « centre de regroupement des étrangers » au mépris des conventions internationales<sup>47</sup>, les Khmers rouges ont exigé et obtenu de pouvoir examiner tous les passeports des enfants métis. Je me rappelle encore de cet après-midi interminable passé sous un soleil brûlant.

Compte rendu des minutes tenu par l'Ambassade de France à Phnom Penh, il est écrit au 20 avril :

(...)

10 h - La chaleur redevenue torride, l'absence d'eau se faisant sentir, le Médecin Colonel me conseille d'ordonner l'abattage de tous les chiens, de constituer des groupes chargés du nettoyage des latrines, d'aménager des feuillées dans le parc, de rationner les vivres...

Nous devions être un peu plus d'une trentaine d'enfants regroupés sous le regard inquisiteur de deux responsables Khmers rouges. Nos mères étaient terrorisées. Je ne me souviens pas avoir entendu un seul mot de soutien de la part des autorités françaises. Nous avons été livrés sans ménagement aux regards de *noirs* barbares<sup>48</sup>. Nous devons notre survie au fait que les Khmers rouges ne nous aient pas jugés suffisamment « purs » pour participer à la Révolution. C'est ce qui nous a été signifié à l'issue de cette inspection.

Personne, dans l'historiographie des événements, n'a rapporté cet épisode, qui s'est pourtant déroulé sous les yeux de nombreux témoins occidentaux<sup>49</sup>.

En 2009, je découvre sur le site de l'hebdomadaire l'Express une photographie de Claude Juvénal, reporter à l'Agence France Presse, des enfants réfugiés à l'Ambassade. La légende sous le cliché en noir et blanc indique que certains ont été adoptés (notamment par le confrère de Claude Juvénal, le photographe de l'agence Sygma, Sylvain Julienne), les autres ont dû être expulsés, et probablement exécutés avec leurs parents.<sup>50</sup>

Le comportement des autorités françaises dans ce drame reste encore aujourd'hui

---

<sup>47</sup> « Compte rendu des minutes tenu par l'ambassade de France à Phnom Penh au 18 avril :

19h. - Un officier K.R. (au physique chinois se présente à notre portail) avec un groupe armé de bazookas pour prendre livraison du Prince SRIK-MATAK et de sa suite, assurant que ces personnalités se cachent dans l'Ambassade.

- Discussions au cours desquelles je tente de faire respecter l'inviolabilité diplomatique. Je m'oppose à son intrusion dans les locaux mais il m'ordonne de faire sortir ces personnalités le lendemain matin 8 heures dernier délai sous peine d'intervenir lui-même avec un lance flamme. »

<sup>48</sup> Les Khmers rouges étaient vêtus d'uniformes noirs.

<sup>49</sup> Cet épisode ne figure pas dans le greffe du vice consul.

<sup>50</sup>[http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges\\_760065.html?p=3](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges_760065.html?p=3)

sujet à controverse. La femme du Président de l'Assemblée nationale de la République khmère, Ung Boun-Hor, madame Billon Ung Boun-Hor, a porté plainte contre la France le 3 novembre 1999 pour « crime contre l'humanité, séquestration, assassinat, meurtres, actes de torture et de barbarie ». Elle dénonce le sort réservé à son mari, forcé et contraint de quitter l'ambassade de France : « Ceux qui l'ont livré sont aussi coupables que ses assassins ».<sup>51</sup> Cette affaire, qui a connu de nombreux épisodes judiciaires, a fait l'objet d'un pourvoi en cassation suite à une première décision de la Chambre de l'instruction de la Cour d'appel de Paris du 24 octobre 2007 déclarant la justice française incompétente et refusant d'instruire. La Cour de cassation a cassé cet arrêt le 21 janvier 2009 et renvoyé l'affaire devant la Chambre de l'instruction de la Cour d'appel de Paris différemment composée. À la date du 26 janvier 2010, la Chambre de l'instruction de la Cour d'appel de Paris a rendu un arrêt favorable à la poursuite de l'instruction.<sup>52</sup>

La France, en ne reconnaissant pas le droit d'asile aux Cambodgiens qui avaient trouvé refuge dans l'Ambassade ce 17 avril 1975, a violé la convention de Genève de 1951 relative au statut des réfugiés.<sup>53</sup>

Le journaliste Claude Juvénal est revenu sur ce pan de l'histoire, ne cachant pas sa colère trente ans après les événements, scandalisé face au vice consul Jean Dyrac :

« Pour sauver une Cambodgienne que je ne connaissais pas, j'ai proposé de l'épouser en urgence. Mais le consul, très procédurier, a refusé car j'étais déjà marié. Il a quitté le pays avec deux cents passeports vierges ! Pourquoi ne pas en avoir fait profiter des Cambodgiens? Quant aux personnalités, il n'y avait peut-être pas le choix mais il est clair qu'on les a forcées - au moins moralement - à partir<sup>54</sup>».

Il ne se passe pas un jour sans que ces événements ne viennent frapper à la porte de ma conscience, et me rappellent à leur souvenir. Cette ambassade a été *une antichambre de la nuit* dans laquelle nous sommes entrés.

---

<sup>51</sup>[http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges\\_760065.html](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges_760065.html)

<sup>52</sup> Dossier N°2007/00562. Arrêt du 26 janvier 2010.

<sup>53</sup> Lire Billon Ung Boun-Hor, *Rouge barbare (Les Khmers rouges, Sihanouk, Paris : les liaisons dangereuses)*, Paris, éditions Res Publica/Jacques-Marie Laffont, 2009.

<sup>54</sup> Toujours dans l'article de l'Express, déjà cité : [http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges\\_760065.html?p=4](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/asia/le-jour-ou-la-france-ceda-aux-khmers-rouges_760065.html?p=4) Claude Juvenal, de l'Agence France-Presse, garde ainsi en mémoire une raideur administrative « honteuse ».

### II.3. - La perte du père



L'ambassade de France à Phnom Penh telle que je la retrouve lors de mon premier retour au Cambodge en 1993, en travaux, avant sa restitution aux autorités françaises. Photographie de Marc Damage.

20 avril 1975.

En cette date fatidique, je perds mon père.

Il avait pris la décision de rester au pays malgré la tournure des événements. Par recoupements d'informations, nous savons qu'il a été assassiné trois ans plus tard. Nous ignorons jusqu'à ce jour le destin de mon père entre 1975 et 1977. Il arrive cette année-là dans le village de Sok Nikum, dans la province de Siem Reap où il s'installe et donne des cours d'économie, d'anglais et de balistique aux Khmers rouges. La date probable de son assassinat se situe à la fin du mois de décembre 1978, pratiquement une semaine avant l'arrivée des troupes vietnamiennes.

Le trauma de la séparation d'avec mon père et de sa disparition a eu plusieurs impacts sur le préadolescent que j'étais. Comme toute ma famille, et à l'instar de tous les réfugiés que nous avons croisés, je suis devenu mutique. Plus mutique que de nature. La perte physique de mon père a ouvert en moi une faille symbolique et généré cette privation et incapacité de parole.

Éprouvé par l'absence du père et l'absence de mots pour en parler, je m'impose la loi du silence. Et cette loi s'impose à nous quatre, dans l'intimité de la fratrie et de la famille en exil. Douleur muette, dit-on communément en français, pour dire la douleur qui ne s'exprime pas, immesurée.

Pour échapper à la progression de cette dépression qui ne dit pas son nom, il me faut retrouver la voix, ma voie. Celle des images, qui parlent en silence. Celle de l'expression plastique, qui m'offre, dans un même temps et dans un même mouvement salvateurs, l'invention d'un métalangage intime, crypté et implicite.

Depuis, je n'ai jamais cessé de ressentir le besoin impérieux de cerner et de comprendre ce que nous venions de traverser, ce à quoi mon pays et les Cambodgiens, les miens, avaient été confrontés. Plus précisément, la vie de l'adolescent que j'étais, nourri d'une double culture, de dessins, de langues et de champs référentiels riches et multiples, a été bouleversée à jamais. Dès lors, il m'a fallu affronter l'incompréhensible.

Passé le choc des événements, de l'arrachement à mon père, jusqu'à notre arrivée en France le 6 mai 1975, en passant par l'évacuation en camion à travers un Cambodge dévasté, la souffrance ne faisait que commencer. Mais je ne le réalisais par encore. Le plus dur était ce chemin de reconstruction qui nous attendait. Ce travail de réparation et de dépassement des traumatismes subis. Comment ne pas me reconnaître dans l'expression du désespoir formulé par l'écrivain japonais Mishima l'auteur de la tétralogie, *La mer de fertilité*, que je découvre en classe de Première.

Yukio Mishima :

« Mais, (...) ma souffrance n'a pas encore commencé. Pourquoi donc ? Je ne souffre pas encore réellement. La souffrance devrait me glacer le cœur, faire trembler mes mains, enchaîner mes pieds. Est-ce bien moi qui suis ici en train de préparer un repas ? Et pourquoi le fais-je ?

Un jugement froid, précis, teinté de sentiment... Je ne peux en faire usage pour longtemps encore (...). Mais il doit y manquer quelque chose, quelque chose de terrible y doit être ajouté pour la rendre plus complète. En attendant, il me faut suivre le plan que j'ai si minutieusement préparé (...) ma souffrance sera une chose parfaite, parachevée. Peut-être en tirerai-je quelque apaisement<sup>55</sup>. »

---

<sup>55</sup> Yukio Mishima, *L'Ange en décomposition : la mer de Fertilité IV*, Paris, éditions Gallimard, 1992, p. 162-163.

## II.4 - *Cambodge, année zéro*

Je ne peux me départir de mon rôle de passeur de mémoire lié à l'obligation d'attester de ce passé, sans le trahir, le romancer.

Aussi, je me suis engagé dans une recherche éperdue de traces, d'archives journalistiques et documentaires sur l'histoire récente et tragique du Cambodge.

Ma collecte d'études sur l'histoire du Cambodge a commencé en 1976. Sans penser en terme de collection, dans les pas de mon frère, j'ai acheté et accumulé tout ce que je pouvais trouver et débusquer en librairie. J'ai été pris d'une frénésie compulsive qui perdure encore aujourd'hui. Je veux pouvoir comprendre et saisir tous les aspects de ce passé. Pour ce faire, j'ai écumé les librairies de Paris, Phnom Penh, Bangkok, Hong Kong, Tokyo, New York. J'ai accumulé un grand nombre de titres qui touchent à l'histoire de toute la région du Sud-Est Asiatique : la guerre du Viet Nam, et celle du Laos où la République khmère y prit part dans une certaine mesure. Ce faisant, je me constituais une bibliothèque de spécialiste sur cette mémoire<sup>56</sup>.

Le premier ouvrage qui m'ait marqué est, comme de juste, *Cambodge année zéro*<sup>57</sup> du père François Ponchaud. Publié en 1977, cet ouvrage exposant publiquement l'évidence d'un génocide en cours, a eu une portée tellurique sur la façon dont les intellectuels français pouvaient parler des Khmers rouges. Il y a un avant et un après *Cambodge année zéro*<sup>58</sup>.

Dans les pas du *Cambodge année zéro*, j'engage un devoir de mémoire.

Je suis humblement la voix et le relais des fantômes de l'Histoire.

Aujourd'hui encore, je suis incrédule et perplexe face à la disparition des membres de ma famille, de mes amis d'enfance.

Par définition, des innocents.

---

<sup>56</sup> Voir la bibliographie figurant dans le Dossier Artistique de cette thèse.

<sup>57</sup> François Ponchaud, *Cambodge, année zéro*, Paris, éditions Juillard, 1977. François Ponchaud né en 1939, est un ancien parachutiste, ordonné prêtre en 1965. Il s'installe au Cambodge la même année et il vit au plus près les événements de 1975. Retourné au Cambodge dans les années 1990, il y vit sa retraite aujourd'hui.

<sup>58</sup> Ibid.

## II.5. - Khmers rouges, l'évidence du génocide

Au bout de deux ans d'une guerre sans merci, assiégeant les enclaves et les villes tenues par la République, et profitant du retrait des Américains, les Khmers rouges prennent le pouvoir. Ils mettent en place dans les heures qui suivent la chute de Phnom Penh un régime politique d'inspiration maoïste qu'ils baptisent « Kampuchéa Démocratique ». Entre 1975 et 1979, période durant laquelle ils dirigèrent le Cambodge, ils instituent une dictature d'une extrême violence dans un cadre autarcique, fermée au monde. Les Khmers rouges établissent une société sans classe, structurée en deux groupes sociaux : d'une part, le peuple de *base* ou *moulethan* qui appartient à la population d'anciens (*pratcheatchun tchas*), cette population regroupant le peuple khmer des zones rurales, jugé ethniquement « pur » ; d'autre part, « les gens du 17 avril » (*pratcheat -chun dâp prampi mesa*), ou peuple *nouveau* (*pratcheatchun thmei*<sup>59</sup>), c'est-à-dire une population urbaine, « au contact des idées étrangères ».

Ben Kiernan<sup>60</sup>, fondateur du Programme sur le génocide au Cambodge (Cambodian Genocide Program)<sup>61</sup> précise :

« (...) sur cette distinction, en revanche, vient se greffer une hiérarchie à la fois raciale et idéologique. Celle-ci distingue trois groupes :

- les “déchus”, à savoir les citadins et les minorités nationales ;
- les “candidats”, à savoir “le peuple nouveau” pris dans les rets du régime après la chute de Phnom Penh en 1975 et qui doit se racheter en prouvant qu'il se lave de toute influence extérieure ;
- les “pleins droits”, à savoir le « peuple de base » des zones rurales, peuple “libéré” à partir de 1970, à l'exclusion, bien évidemment, des minorités nationales vivant en milieu rural et qui seront les victimes désignées d'un processus d'éradication<sup>62</sup>. »

Les Khmers rouges visaient l'établissement d'une nation purgée de l'influence capitaliste et coloniale occidentale, également purgée de la royauté et de la religion.

---

<sup>59</sup> Voir Salomon Kane, *Dictionnaire des Khmers rouges*, Paris, éditions Irasec/Les Indes savantes, 2011, p. 329, 330.

<sup>60</sup> Ben Kiernan né en 1953, historien australien, fondateur et directeur du programme sur le Génocide Cambodgien dépendant de l'Université de Yale.

<sup>61</sup> PGC, Programme sur le Génocide Cambodgien, université de Yale initié en 1994.  
<https://gsp.yale.edu/case-studies/cambodian-genocide-program>

<sup>62</sup> Ben Kiernan, *Sur la notion de génocide*, *Le Débat*, Paris, mars-avril 1999, p. 2.

L'organe moteur du nouveau système, qui se dénomme *Angkar padevat* (Organisation (révolutionnaire)<sup>63</sup> décrète notamment l'évacuation de toutes les villes du pays, contraignant les populations citadines à travailler dans les campagnes, dans des conditions relevant de l'esclavage.

Le régime Khmer rouge se rend coupable de nombreux crimes de masse, en particulier l'assassinat de plusieurs centaines de milliers de Cambodgiens selon les estimations minimales. Le Programme d'Étude sur le génocide cambodgien évalue le nombre de victimes à environ 1,7 million, soit plus de 20% de la population de l'époque<sup>64</sup>. Chassés du pouvoir au début de l'année 1979 par les vietnamiens en réponse aux agressions des Khmers rouges sur leurs frontières, les Khmers rouges menèrent ensuite une guérilla, soutenue par la Chine et le monde occidental, jusqu'à leur disparition à la fin des années 1990.

1700000 victimes sur une population de 7900000 habitants. Comment ne pas qualifier le Kampuchéa Démocratique de régime génocidaire ? Purges, assassinats individuels ou de masse, déportations, marches exténuantes, travail forcé harassant, sous-nutrition intentionnelle. L'évidence du génocide s'impose. Depuis 1979, et en dépit des preuves, le génocide peine toujours à être qualifié comme tel<sup>65</sup>. Comme le rappelle Maître Pascal Auboin, co-avocat des Parties Civiles et membre du Comité des Victimes des Khmers Rouges (CVKR), il a fallu attendre trente-cinq ans pour que tombe une première condamnation des responsables de ce qui ne se nomme toujours pas génocide : « Le 7 août 2014, après trois années de longs débats procéduraux, la Chambre de première instance des CETC a condamné les anciens hauts dirigeants Khmers rouges encore en vie, Khieu Samphan et Nuon Chea, à la réclusion criminelle à perpétuité pour crimes contre l'humanité. Décision confirmée en appel le 23 novembre 2016.<sup>66</sup> »

---

<sup>63</sup> Lire Solomon Kane, Dictionnaire des Khmers rouges, op. cit. p. 305.

<sup>64</sup> Ben Kiernan : « Le bilan du génocide, rien qu'entre 1975 et 1979, est impressionnant : sur une population estimée à 7900000 habitants, le régime de Pol Pot causa la mort de quelque 1700000 personnes, soit plus de 20 % de la population nationale. L'unicité du génocide au Cambodge ne tient cependant pas seulement à ce bilan, sans égal en ce siècle -sauf peut-être au Rwanda-, de la liquidation de presque un quart de la population d'un pays, mais également à la mobilisation totale des formes raciales et sociales du crime : purges, assassinats individuels ou de masse, déportations, marches exténuantes, travail forcé harassant, sous-nutrition intentionnelle. » *Sur la notion de génocide, op.cit.* p. 1.

<sup>65</sup> Le 16 novembre 2018, les Chambres extraordinaires au sein des tribunaux cambodgiens (CETC), avec le parrainage de l'ONU, ont reconnu responsables de crimes qualifiés de « génocide » les deux derniers dignitaires du régime du *Kampuchéa Démocratique*, Nuon Chéa et Khieu Samphan. Cette reconnaissance tardive n'est portée que par rapport à la destruction des minorités Chams et vietnamienne au Cambodge.

<sup>66</sup> Pascal Auboin, in catalogue *A ceux qui ne sont plus là*, Phnom Penh, Anou' Savry Thom, 2017, p. 4.



## II.6 - Cambodge, mémoire de l'extrême

J'entends pour la première fois, dans la bouche d'un jeune soldat Khmer rouge, ces mots qui me sont jetés à la figure : « Heing mœn Khmer Seut, (Toi, tu n'es pas un pur Khmer !). L'extrême violence du langage employé, traduisant un racisme radical, témoigne en peu de mots d'une idéologie totalement déshumanisée et menaçante. J'ai ressenti là, sur le champ, une haine viscérale, le rejet de l'autre, l'impossibilité de toute communication. Cette confrontation au réel, bien qu'anodine, me marque à jamais.

La violence extrême est aussi un viol du langage. J'en fais l'expérience.

Ben Kiernan, a étudié la similarité entre l'idéologie nazie et celle des Khmers rouges :

« Au Cambodge, le racisme Khmer rouge (...) ne s'embarrassait pas d'une précision prétendument "scientifique". Mais les similarités de vocabulaire sont frappantes. Toute différence idéologique entre nazisme et communisme mise à part, les Khmers rouges tenaient, quant à eux, leur population urbaine captive pour des "sous-hommes" (*anoupracheachun*), le même terme que les nazis utilisaient pour désigner les Slaves, les *Untermenschen*.

Le Kampuchea démocratique traitait ses ennemis de "microbes", là où les Allemands parlaient de "vermine" et de "lie". Pol Pot considérait que sa révolution était la seule dans l'histoire à être "propre", à la manière dont les nazis "purifiaient" de leurs juifs les territoires occupés (déclarés alors *Judenrein*). Les deux régimes avaient l'obsession de la pureté raciale. Pol Pot lui-même s'appelait le "Khmer originel" lorsqu'à Paris, dans les années cinquante, il signait d'un pseudonyme ses articles dans la presse communiste de l'émigration, là où d'autres préféraient des appellations plus classiquement marxistes-léninistes, tel "le travailleur khmer". Mais ses préoccupations, elles, n'avaient rien d'original, elles avaient de sinistres précédents<sup>67</sup>. »

Le génocide commis par les Khmers rouges a non seulement torturé et violenté la langue khmère, mais détruit en grande partie des pans entiers de la société, de la culture

---

<sup>67</sup> Ben Kiernan, *ibid.* p. 13-14.

et de l'identité cambodgienne au point de meurtrir la mémoire collective ainsi que la mémoire auditive, visuelle, sensorielle, de chacun.

J'ai conscience que quarante-quatre ans après, le Cambodge n'en a pas fini avec la mémoire de l'extrême.



*L'Eau et la Terre*, page 103 :

Un vrai/faux prisonnier de S-21. Le texte a été écrit à partir de plusieurs confessions de prisonniers.

### III. - SE CONSTRUIRE DANS LE TRAUMA

Vivre en France, ce pays qu'à Phnom Penh j'assimilais à la bande dessinée, était une perspective qui m'aurait comblé, si ce ne sont les circonstances dans lesquelles ma famille et moi-même arrivions avec le statut de réfugiés, meurtris, déchirés, sonnés par la violence des événements.

Nous n'avions plus rien. Nous étions délestés de tout ce qui nous constituait.

Nous repartions de zéro.

Le lendemain de mon arrivée, la première chose à laquelle je pense est de pouvoir acheter Tintin et Spirou chez le marchand de journaux après avoir obtenu 5 francs de ma mère. En sus de ces hebdomadaires, j'achète le numéro 23 du trimestriel Tintin Super Pocket. En dépit de notre situation de complet dénuement et d'abattement, ma mère contribua avec cet argent à perpétuer une complicité qui s'était établie entre nous depuis la rue *Vithey Samdech Pan*. Ce geste d'amour était le meilleur des pansements jamais reçus. Il me permettait de renouer avec le fil de la vie. De ce qui fait sens dans mon rapport au réel et de ce qui nourrit mes pensées et mes rêves.

Par la bande, la vie reprenait son cours, suspendu mais pas rompu. La bande dessinée, plus que tout autre chose devint un espace pour m'identifier à un nouvel espace-temps que rythmaient les quatre saisons, ces saisons que je ne connaissais qu'à travers la fiction et la narration.

Dans le cercle de la diaspora du 17 avril, certains se tournés vers la religion, chrétienne, bouddhiste, musulmane, animiste, mais pour ma part, la rupture avec le sacré était consommée avec les événements traumatiques que nous avons traversés. Je me reconstruis, en privilégiant les êtres de papier. Et ce, sans retour possible.

Paradoxalement, c'est donc bien par le monde virtuel des images que je m'immergeais dans une rude réalité : celle d'un nouveau monde et de ses lois, de ses codes, et de ses mœurs.

### III.1. - Une éducation par l'image

En ces début des années soixante, ma mère recevait de ses parents les journaux Spirou et Tintin au Cambodge, envoyés depuis la Haute Marne.

Avant même de parler la langue khmère ou celle de ma mère, j'avais fait le choix d'une immersion dans le langage des petits « Mickeys ». Les personnages de papiers sont devenus des figures familières avant même l'heure des copains. Les images vont m'habiter tout au long de ma vie. Immergé au sein d'un monde où la syntaxe de la langue était façonnée par un vocabulaire usuel où se mêlaient le khmer, le pâli et le sanskrit, j'ai construit mon identité avec la langue khmère, le français et les images de bandes dessinées.

Comme l'a souligné Jean-Christophe Menu, dans sa thèse *La bande dessinée et son double* :

« Il s'agit d'un trait commun à la majorité des auteurs de bande dessinée, auquel je n'échappe pas et sur lequel je ne puis faire l'impasse : très souvent, cette pratique particulière remonte à l'enfance. En ce qui me concerne, faire des bandes dessinées est aussi ancien que dessiner (d'une part) ou écrire (d'autre part) : il est probable que j'ai fait des bandes dessinées avant de savoir correctement lire et écrire<sup>68</sup>. »

Un autre auteur de bande dessinée, Blutch, s'exprime en ces termes : « On est dessinateur de bande dessinée, mais on pourrait dire pour beaucoup d'entre nous, qu'on naît dessinateur de bande dessinée. Il y a des ombres derrière nous<sup>69</sup>. »

Aussi loin que je puisse remonter dans les embruns de ma mémoire vive, je me vois immergé au milieu de journaux, d'illustrés que je déchirais et découpais à volonté avec frénésie et fascination.

Mon rapport aux images tient, paradoxalement, plus de mon éducation orientale qu'occidentale. Pour les non Occidentaux, comme l'énonce le professeur des Universités Alain Forest, « les images deviennent réellement habitées par la présence et par la

---

<sup>68</sup> Jean-Christophe Menu, « La bande dessinée et son double, langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théories et éditoriales », Paris, éditions L'Association, 2011, p. 15.

<sup>69</sup> Blutch in « Jeux d'influences (30 auteurs de bande dessinée parlent de leurs livres fétiches) », P.L.G., Montrouge, 2000, p. 30.

puissance de ce qu'elles représentent ; elles font réellement "naître" cette présence et en même temps qu'elles en sont les supports<sup>70</sup> ».

Avec une fascination extrême des images, l'adolescent que j'étais s'empara du « monde des Mickeys » avec boulimie, réfractaire alors à toute autre forme de lecture.

Ce rapport à la bande dessinée est devenu viscéral. A l'école même, je ne m'en détachais pas : il y avait toujours des livres de bandes dessinées dans mon cartable. Grâce au monde de la bande dessinée, l'enseignement que je recevais à l'école française, au lycée Descartes, prenait forme et sens. Les livres consignaient la véracité des dires des enseignants : au Cambodge, nous vivions dans un pays qui ne connaissait que deux saisons : la saison des pluies et la saison sèche. Aussi, l'apprentissage des saisons enseignées (automne, hiver, printemps, été) ne devenait des notions concrètes qu'au travers les cases des illustrés. Cette dimension pédagogique que délivraient ces pages au fil des lectures, le système de « l'éducation nationale » la combattait. A cette époque, les bandes dessinées étaient perçues comme une sous-littérature indigne dans l'ordre des valeurs culturelles.

J'ai très rapidement décidé de combattre un tel préjugé en affichant mes bandes dessinées sur ma table d'écolier.



<sup>70</sup> Alain Forest, « Le culte des génies protecteurs au Cambodge (Analyse et traduction d'un corpus de textes sur les Neak ta) », Paris, éditions L'Harmattan, 1992, p. 18.

Ce document photographique est un instantané de la vie quotidienne : ma mère, entourée de mon grand frère à sa droite, ma petite sœur et moi, à l'heure du déjeuner.

Cette photo a été prise lorsque nous habitions à la limite de Phnom Penh, au lieu-dit du « kilomètre 6 ». Je garde encore des souvenirs précis de cette maison et de ce lieu. La maison existe toujours. Elle se dresse au sein d'un complexe d'usine, avec les jardins intacts. Lors de chacun de mes voyages au Cambodge, je m'assure de la survivance de cette maison.

En y regardant de près, la photographie est moins banale qu'elle n'y paraît. À côté des assiettes, on peut en effet observer des illustrés ouverts. Il s'agit de petits fascicules de bandes dessinées en noir et blanc : de la *littérature de gare* éditée par les éditions *Impéria*. Allons plus loin, cette photographie révèle le rôle absolu que ma mère aura sur ma destinée : comme mère nourricière, elle aura créé les conditions de lieux familiaux très forts, elle m'aura nourri et de victuailles et de bandes dessinées. Table, tablée, table à dessiner, en cet instantané saisi par l'œil du père, mon destin se dessine.

Très rapidement, une compétition entre nous, frères et sœur s'était instaurée. Mon grand-frère décalquait et coloriait aux crayons de couleur les dessins de façon aléatoire et jubilatoire dans des cahiers d'écolier. Ma sœur était admirée par mes parents pour ses dessins de composition florale qu'elle réalisait à nos côtés. Pour ma part, je me suis lancé dans un travail du regard, je copiais sans décalquer par le carbone les images et les réaménageais afin de recréer mes propres récits.

Cet attachement viscéral à l'image, au visuel, tient avant tout à mon rapport au monde environnant et à sa culture.

Dès notre plus jeune âge, nos parents nous ont emmenés nous immerger dans les temples d'Angkor. Très tôt, le monde mystérieux des bas-reliefs des temples angkoriens, des Apsaras<sup>71</sup>, étaient des figures familières et insaisissables de mon imaginaire d'enfant. Je trouvais plaisir et sens à les contempler sans pour autant chercher à en comprendre

---

<sup>71</sup>Les *Apsaras*, sont littéralement, celles « qui glissent (ou marchent) sur les eaux. Ce nom désigne les nymphes célestes apparus lors du barattage de l'Océan de lait. Voir *Angkor et dix siècles d'art khmer*, catalogue sous la direction d'Helen I. Jessup et de Thierry Zéphyr, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 31 janvier-26 mai 1997. Catalogue RMN, 1997, p. 363.

Dans le temple d'Angkor Vat, elles sont plus de deux mille à y avoir été représentée, toutes différentes les unes des autres. Elles apparaissent sous formes de bas-reliefs ou en haut-reliefs. Chacun des visages des Apsaras a sa beauté et sa propre expression. Claude Jacques et Michael Freeman dans leur ouvrage *Angkor, Résidence des dieux*, (Genève, éditions Olizane, 2001) écrivent que « les inscriptions disent qu'elles étaient la récompense des guerriers morts héroïquement ». (in Glossaire, page 310).



l'ordre et le sens des choses. Les informations nous étaient données de façon parcimonieuses. Mais l'essentiel ne se jouait pas là. L'essentiel était le plaisir que nous tirions à passer des heures en déambulation et rêverie devant les bas-reliefs des temples d'Angkor. Nous faisons face à des séquences narratives qui semblaient n'avoir ni commencement ni fin, ni texte pour venir *encadrer* notre regard.



Sur cette photographie, notre père nous a saisis tous les trois, frère et sœur, sur les marches du temple d'Angkor Vat<sup>72</sup>.

Au dos de cette photo, figure une date écrite par la main de ma mère : juillet 1967. Cette année-là, parce que mon père était le gestionnaire du parc hôtelier du site d'Angkor, nous visitons très souvent les temples, en famille. Je me rappelle ma fascination pour les murs de pierres : ces blocs de grès que les gouttes de pluies marquent de leur passages comme les mains des hommes sur les seins des Apsaras au fil du temps. La beauté jaillissait de ce contraste des surfaces : entre la pierre restée à

---

<sup>72</sup> Angkor Vat, écrit *vat*, mais prononcé *wat*. Lire Jean Boulbet, *De palmes et d'épines*, tome 2, *Vers le paradis d'Indra, Cambodge, 1963-1975*, Paris, éditions Seven Orient, 2003, p. 11.

l'état brut et les surfaces polies par la main des hommes. Entre les blocs de pierres sèches, et celles exposées aux intempéries.

Première révélation à l'érotisme. J'ai six ans.

Au sein d'Angkor, fatalement je me suis égaré dans les dédales du temple. Seul, dans ces couloirs qui me semblaient ne pas avoir de fin. J'ai couru à en perdre haleine. J'étais en eau, dans cet espace à la lumière crépusculaire. Au bout de la galerie, le paysage de pierre a laissé place à la vision de cimes d'arbres majestueux qui se faisaient absorbés par le rouge écarlate du couchant. La nuit tombe de façon très abrupte. Après la contemplation des pierres, l'exaltation de la nature rayonnant. J'avance dans la vie en portant en mon sein toutes ces impressions premières nourricières.

### III.2. - Rencontre avec l'art Khmer

Le prince Norodom Sihanouk écrivait, en parlant de son royaume : « Le Cambodge actuel compte 6 896 100 habitants sur un territoire de 181 000 kilomètres carrés. C'est tout ce qu'il reste d'un vaste empire, des frontières de Birmanie à la mer de Chine, administré à partir d'Angkor par les rois qui comptent parmi les plus grands bâtisseurs de l'Histoire<sup>73</sup>. »

L'art khmer est intimement lié à la naissance de l'identité khmère et de l'expansion de l'Empire d'Angkor. Notre propos ne reviendra pas sur tous les siècles pendant lesquels les Khmers se sont employés à bâtir des monuments exceptionnels dans une grande partie du sud-est asiatique. Je voudrais cependant souligner quelques traits caractéristiques et fondateurs de l'Art khmer à travers les propos d'une figure éminente des études sur la Cambodge, Bruno Dagens : « Comme les autres pays indianisés de l'Asie du Sud-Est, le Cambodge a développé un art qui est à la fois très fidèle à l'indianité et parfaitement, "rigoureusement" original<sup>74</sup> ».

L'art khmer prend essor dès le VI<sup>e</sup> siècle avec des premières réalisations qui aboutiront au style du *Phnom Da* (540-600). De nombreux autres styles vont éclore et

---

<sup>73</sup> Sihanouk, in la revue *Kambudja*, 15 août 1965. Voir Séra, *Concombres amers*, *op.cit.* p. 17.

<sup>74</sup> Bruno Dagens, *Les Khmers*, Paris, collection Guide Belles Lettres des civilisations, éditions Les belles lettres, 2003, p. 227.



constituer l'esthétique des représentations de l'art khmer du VIIe au XVe siècle. L'art des Khmers se manifeste de façon éclatante dans la maîtrise de la taille des pierres : sculpture, architecture sculptée, rond de bosse, bas-relief. Les Khmers vont faire de la dentelle à partir du grès.

En ce qui me concerne, je suis fasciné par le style de *Sambor Prei Kuk* (600-650). À cette époque, l'art khmer propose une statuaire souvent travaillée sur brique, avec une sensibilité moins hiératique que l'art de l'Empire qui se développera par la suite. Il existe une spécificité de l'art khmer qui ne se démentira jamais à travers les âges, un art d'une extrême pudeur dans la représentation du corps humain.

Bruno Dagens écrit :

« Les Khmers ont traduit à travers elle (la statuaire) leur extrême pudeur des parties génitales (...). De cette pudeur résulte que le vêtement féminin n'a jamais connu dans la sculpture khmère la transparence qui le caractérise le plus souvent en Inde (...) De la même manière le traitement du vêtement masculin ne suggère jamais la présence du sexe, même lorsqu'il est très ajusté comme au XI<sup>e</sup> siècle. (...). Les choix iconographiques des Khmers sont aussi marqués par le rejet systématique de l'horrible, du violent, et d'une façon plus générale des mouvements excessifs<sup>75</sup>. »



Séra, planche extraite de *Lendemain de cendres*, 2007.

<sup>75</sup> Bruno Dagens, *Les Khmers*, op. cit., p. 240.

Je relève néanmoins dans l'enceinte d'Angkor, dans la galerie des bas-reliefs, aile sud, partie est, des figures décharnés, en souffrance sont bel et bien présentées. Ici, en cette partie, il est question de la représentation de l'enfer *Avici* « auquel sont condamnés ceux qui, “étant dans l'abondance, ont pratiqué néanmoins les œuvres du péchés”. Les condamnés sont précipités dans l'enfer où des génies infernaux les supplient<sup>76</sup> ».

Les bas-reliefs de cette galerie sont peu reproduites dans les ouvrages consacrés à l'art angkorien. Pourtant, ils figurent parmi les représentations les plus singulières que l'on puissent rencontrer. Bernard-Philippe Groslier écrit encore :

« Le panneau consacré aux cieux et aux enfers décrit sur près de 100 mètres le jugement des mortels, puis de leur supplice en enfers ou leurs béatitudes aux cieux. Sur le registre supérieur : les élus en marche vers les cieux. Sur le registre inférieur : les condamnés aux enfers entraînés par les génies infernaux qui les tirent avec des cordes passés dans les narines (comme des buffles)<sup>77</sup>. »



Détail de la galerie des bas-reliefs, aile sud, partie Est, temple d'Angkor Vat.  
Photographie de Jacques Arthaud in *Angkor, Hommes et Pierres*.

<sup>76</sup> Bernard-Philippe Groslier, *Angkor, Hommes et Pierres*, Paris, éditions Arthaud, 1965, p. 239.

<sup>77</sup> Bernard-Philippe Groslier, *Angkor, Hommes et Pierres*, *op.cit.* p. 239.

### III.3. - La collection des traces

*Tout l'atelier travaille cette blessure. La signature est une blessure et il n'est pas d'autre origine à l'œuvre d'art. Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde.*

Jacques Derrida, *Glas*<sup>78</sup>

J'ai entrepris de raviver au plus juste et au plus près du réel les événements qui ont façonnés l'Histoire du Cambodge. C'est-à-dire, entreprendre une relecture des faits qui aillent au-delà des idées reçues véhiculées encore aujourd'hui par le plus grand nombre.

Faute d'un travail global sur sa mémoire qui reste parcellaire et chaotique, je ne cesse de faire le constat que la société khmère d'aujourd'hui développe une perception approximative de ce passé récent. Approximative car lacunaire et entravée par une volonté politique des dirigeants actuels qui vise à ne pas remuer les cendres du passé. Cette situation hérite de la destruction massive perpétrée par le régime génocidaire des Khmers rouges et de la destruction d'une société, de ses archives aussi. Du passé, ils ont voulu et sont parvenus à en faire table rase.

C'est pour ne pas passer l'Histoire sous silence que je crée et mets au jour sans relâche, sans repos, les formes de mon histoire. Au Cambodge, comme l'énonce l'ethnologue Marie Alexandrine Martin, dans *Le Mal cambodgien*, « la première règle sociale peut s'énoncer ainsi : être discret, effacé, rester à sa place, c'est-à-dire être un *néak cuo*, "quelqu'un qui reste dans le rang"<sup>79</sup> ».

Dès les premiers mois en France, je me suis retrouvé à être collecteur de l'Histoire du Cambodge, archivant tout type de documents d'époque, enregistrements du réel : photographies, cartographies, films, articles de presse, livres. Je façonne, écris, dessine et

---

<sup>78</sup> Jacques Derrida, *Glas*, Paris, éditions Gallilée, 1971, p. 206-207.

<sup>79</sup> Marie Alexandrine Martin, *Le mal cambodgien. Histoire d'une société traditionnelle face à ses leaders politiques 1946-87*, Paris, éditions Hachette (Histoire des gens), 1989, p. 27.

compose, à partir de ce substrat documentaire qui me donne toute possibilité de creuser, préciser, énoncer une vérité d'un conflit et d'un cauchemar génocidaire.

Les fictions documentées ou documents-fiction que je vais entreprendre à partir de 1987 et publiée à partir de 1995 avec les récit *Impasse et Rouge*<sup>80</sup>, *L'Eau et la Terre*<sup>81</sup>, *Lendemain de cendres*<sup>82</sup>, et enfin *Concombres Amers*<sup>83</sup>, vont me permettre de faire mon deuil intime, sans jamais me démettre de ma responsabilité en tant que témoin de la chute de Phnom Penh. Tout mon travail sur l'image représente une tentative d'incarnation et de réification d'une réalité vécue. Je ne cherche pas à me substituer aux spécialistes, mais à offrir un lieu de consignation par lequel je tente, avec le souci de l'exactitude, de faire œuvre de mémoire pour tous ceux qui ne sont plus et pour tous ceux qui n'ont pas connu cette période de l'Histoire. Je partage l'analyse de l'historien Pierre Nora, lorsqu'il énonce l'évolution de sa pratique comme suit. Je suis à la fois ce témoin *consignateur* de l'histoire du Cambodge et ma démarche que j'ai entreprise de consignation maniaque qui perdure depuis plus de 40 ans :

« Les historiens travaillaient jadis sur les morts. Ils opèrent désormais sur le vivant, sous l'œil des vivants, c'est-à-dire des témoins et des acteurs de l'histoire, parmi lesquels se trouvent des victimes et des vaincus. Ce basculement a pour conséquence que les historiens ont perdu le monopole de l'histoire. Ils œuvrent dans une société où les témoins sont là, et possèdent, à tort ou à raison, le sentiment de détenir une vérité sur l'histoire que les historiens ne peuvent pas atteindre à travers des documents froids, alors que eux, les témoins, ont une expérience réelle de cette histoire qu'ils ont faite. (...)»<sup>84</sup>. »

La notion de reprise, de remise en question, est constamment présente dans ma démarche. Reprise de mon champ d'expérience mnésique, reprise de document comme ancre ontologique à mon travail graphique, reprise de motifs qui témoignent de la culture cambodgienne traditionnelle. Mon travail tend à investir tous les champs de références qui touchent à ma double culture.

---

<sup>80</sup> *Impasse et Rouge*, op.cit.

<sup>81</sup> *L'Eau et la Terre*, Paris, éditions Delcourt, 2005.

<sup>82</sup> *Lendemain de cendres*, op.cit.

<sup>83</sup> *Concombres Amers*, op.cit.

<sup>84</sup> Pierre Nora, propos recueillis par Jean Sévilla, in *Le Figaro Magazine* n° 20908 du 21 octobre 2011, p. 106.

### III.5. - Le choix de *Séra*

Le jour de ma naissance, mes parents ne sachant toujours pas comment m'appeler, en ont confié la responsabilité à un vénérable, un bonze. Il a donc choisi un prénom pour moi : Phouséra. Cela signifie en sanskrit longévité. Au Cambodge, la coutume veut que l'on s'interpelle par les dernières syllabes de son prénom précédées du préfixe a. Ainsi, un prénom comme le mien m'aurait valu d'être appelé au quotidien "a Ra". Mais, du fait de mon origine française, il a été convenu que l'on m'interpellerait "a Séra".

Ce diminutif, division de moitié de mon prénom, est devenu mon nom usuel, mais aussi, s'est imposé comme mon nom d'artiste, auteur de bande dessinée, dès ma deuxième publication. C'est en quelque sorte un "demi" et un faux pseudonyme.

Du fait de l'ancrage dans la culture khmère si attachée à la discrétion, ce pseudonyme quasiment intime, exporté, évadé de l'histoire familiale, comme une moitié de moi, descellé du sol cambodgien, envolé, libre, me convient.

Qui est Phou ? Qui est Séra ? *Mon frère le fou* ? Séra, c'est moi hier déjà, aujourd'hui encore, moi demain, mon frère présent et projeté. Séra c'est aussi l'artiste et l'enfant confondus en moi, l'insatiable collectionneur d'images devenu créateur d'images.

Depuis que je m'entête à dessiner, Séra serait ainsi une autre manière (divisée) de prononcer et de porter l'unité restaurée de mon identité.

J'ai aussi adopté Séra parce que je ne supportais pas que mon patronyme soit sans cesse mal prononcé et, par conséquent, déformé par les Occidentaux. En classe, lorsque mes professeurs écorchaient mon nom, mon prénom même, je faisais la sourde oreille.



### III.6. - Les images dévorantes



Le 24 avril 1976, je découvrais la Une de la revue *Paris Match*<sup>85</sup>, où, pour la première fois depuis que j'avais quitté le Cambodge, des photos récentes étaient publiées.

Ces photos ont été un choc pour ma famille et moi, comme elles l'ont été pour l'opinion internationale. Pour la première fois, l'horreur décrite par les réfugiés prenait corps à travers des images rapportés par un témoin oculaire. Il n'y avait plus seulement des mots, mais désormais des images pour témoigner. Ces images, par leurs forces ontologiques, attestaient d'une réalité à laquelle mes contemporains et moi-même ne pouvions plus désormais nous soustraire : la tragédie cambodgienne et son cortège d'horreur. J'étais en exil coupé de toutes informations objectives sur mon pays de naissance. L'Angkar et Pol Pot mettaient en exergue dans leur propagande les « réussites » de la révolution agraire en cours au Cambodge. La réalité crue de la situation

<sup>85</sup> Paris Match numéro 1404 du 24 avril 1976, reportage de Colette Porlier, « Terreur au Cambodge, un reportage exclusif au Cambodge dans les villages de la nouvelle société sous les Khmers rouges », p. 58 à 64.

nous était révélé. Ce fut un choc visuel salutaire et fondateur. Une année avant le livre de François Ponchaud, *Cambodge année zéro*<sup>86</sup>.

J'allais devoir me dégager de la torpeur dans laquelle le trauma m'avait plongé pour retrouver un lien avec le monde, remettre en tension dans mes propres œuvres graphique le rapport au texte et à l'image, ciment l'un de l'autre, qui permet de fonder une interprétation crédible et décente de la réalité, quelle qu'elle fût. Ces premières images ont déclenché un besoin impératif d'images. Non seulement ces photos enclenchent un processus de recherches obsessionnelles de documents, mais elles me poussent à créer les *images manquantes*<sup>87</sup>.

Comme le signifie le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, il me faut dans un premier temps accepter de me défaire des clichés, c'est-à-dire être capable de penser le pire. C'est une condition préalable essentielle pour éviter la dérive de la fiction vers une traduction par trop approximative et considérer à sa juste valeur le document photographique témoin, fragile et muet, de l'insoutenable et banal cruelle réalité. Mais il ne faut surtout pas, lorsque l'on est un créateur, se cantonner à restituer littéralement. Georges Didi-Huberman, donne dans la suite de sa citation une des clés de compréhension de mon travail : « les idées préconçues - *les représentations* - nous empêchent tout simplement de regarder ce qui se présente sous nos yeux (...) Mais il faut, deuxièmement, *réarmer* les yeux. (...) Réarmer les yeux pour voir, pour s'essayer à voir, pour réapprendre à voir<sup>88</sup> ».

Réapprendre à voir, c'est à dire percevoir au-delà de l'immédiate apparence, et armer mon regard, pour développer mon acuité et mon sens critique vis-à-vis de l'image. Ces opérations me seront nécessaires pour pouvoir ensuite travailler par recoupements d'images, c'est-à-dire, œuvrer au-delà du champ de l'image seule. Ne plus rester passif face à l'image, mais avoir un regard actif.

Il me fallait aussi armer mes yeux pour être capable de restituer cette réalité impensable, inconcevable. Cette entreprise allait me demander plus de dix années de travail. Comme l'a dit Jacques Lacan, « le réel, c'est quand on se cogne ».

Dès lors, la question qui s'impose à moi n'est plus seulement de savoir si les photographies restituent une réalité, mais de pouvoir reconstituer le hors champs. La

---

<sup>86</sup> François Ponchaud, *Cambodge, année zéro*, op.cit.

<sup>87</sup> *L'Image manquante*, un film de Rithy Panh, Bophana/Catherine Dussart production, mai 2013.

<sup>88</sup> Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 107.

réalité lacunaire des images allait désormais façonner mon processus de création. Pour tout homme d'image, plasticien, graphiste, documentariste ou cinéaste, lorsqu'il traite de l'histoire contemporaine de façon conséquente et éthique, il doit se poser celle-ci : « Comment ouvrir nos yeux, comment réapprendre les images ? On pourrait esquisser une double hypothèse. Premièrement, il faut désarmer les yeux : faire tomber les remparts que l'idée au préalable -le préjugé- interpose entre l'œil et la chose. Mettre en pièce le sentiment de familiarité avec toute image, l'impression que "c'est tout vu" et que, par conséquent, ce n'est même pas la peine de regarder<sup>89</sup>. »

Comme Roland Barthes, écrivait : « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là<sup>90</sup>. »

« Apprendre à voir », « réarmer les yeux », allait être l'objectif que je vais m'assigner durant toutes ces années à travers la pratique de la bande dessinée. Avec ce langage, je retrouvais un terrain où j'allais pouvoir consigner mes obsessions et dépasser mes traumatismes. Me révéler à moi-même, en d'autres termes.



Photographies extraites de la revue Paris Match n°1404 du 24 avril 1976. Auteur(s) inconnu(s).

<sup>89</sup>Georges Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire, Tome 2, Remontages du temps subi*, Paris, éditions de Minuit, p. 107.

<sup>90</sup>Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 120.





La forêt défrichée, un attelage humain de six hommes tire la charrue dans la région de Battambang.



La forêt défrichée, un attelage humain de six hommes tire la charrue dans la région de Battambang.



Chez les khmers rouges, qui encadrent la population, fusil en main : pour économiser les cartouches, les vainqueurs exécutent des villageois à la pioche et à la bêche.

Photographies extraites de la revue Paris Match n°1404 du 24 avril 1976. Auteur(s) inconnu(s).



**DEUXIÈME PARTIE**  
**TERRES AVIDES : CRÉER DANS L'ŒIL DE L'HISTOIRE**



## I.- LA PEINTURE AVANT TOUT

*Comment peut-on pénétrer dans mes rêves, mes instincts,  
dans mes désirs, dans mes pensées qui ont mis si longtemps à s'élaborer et  
à se produire au jour, surtout pour y saisir  
ce que j'ai mis, peut-être malgré ma volonté ?*

Pablo Picasso<sup>91</sup>

Je suis arrivé à la peinture par accident.

Cet accident est survenu avec la lecture, à dix-huit ans, du livre de Pierre Cabanne *Le siècle de Picasso*<sup>92</sup>. Ce roman-fleuve, portrait du peintre traversant le XX<sup>ème</sup> siècle, doublé de l'actualité de Picasso en 1979, m'a fait entrevoir toute la richesse qu'une plongée dans le monde de la peinture peut procurer et nous révéler à nous-mêmes.

Dans cette phase de reconstruction que je connaissais, la rencontre avec le maître de Mougins devint déterminante : le dialogue avec lui entraîna une quête insatiable de connaissances et d'expériences.

J'embrassai toute l'histoire de la peinture : voir, faire face aux œuvres, découvrir, analyser s'installèrent dans ma vie et devinrent des postures permanentes. Depuis, ce chemin ne s'est jamais arrêté.

Avec la découverte de l'œuvre de Picasso, j'aurai en ligne de mire tous les artistes et peintres fous de peinture et je ferai mienne cette affirmation de Jean-Pierre Pincemin (1944-2005) : « le dernier grand peintre classique est Picasso, c'est-à-dire un peintre à partir de quoi tout commence<sup>93</sup> ».

---

<sup>91</sup> Pablo Picasso, propos rapportés par Christian Zervos en 1935, in *Picasso et ses maîtres*, hors-série Télérama, sous la direction d'Olivier Cena, 2008, p. 46.

<sup>92</sup> Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, Paris, éditions Denoël, 1975.

<sup>93</sup> Jean-Pierre Pincemin, entretien avec Michel Enricci, in *Jean-Pierre Pincemin*, Aubusson, collection Etat des Lieux, éditions Centre culturel et artistique d'Aubusson/La Différence, 1986, p. 52.

## I.1.- DES MAÎTRES EN LIGNE DE MIRE

### I.1.1.-Pablo Picasso : une confrontation convulsive

Je découvre l'œuvre de Pablo Picasso au Grand Palais, lors de l'exposition de ses œuvres reçues en paiement des droits de succession<sup>94</sup>. Rien ne m'y avait préparé. Ce fut une expérience qui transforma mon regard sur la pratique picturale. Un moment tellurique, un séisme ravageur, une marque au fer rouge.

Je me suis retrouvé sans voix face à des œuvres qui empruntaient des voies si radicalement différentes, si multiples. Picasso dépassait mon entendement quant à la notion de style, de ce qui se joue en art.

Avec Picasso, l'art ne relève plus d'un exercice appliqué, mais d'une inspiration contrainte, sans cesse remise en question, remise en jeu. Picasso, par-delà la maîtrise technique, de toutes les techniques, ne s'enferme jamais dans une pratique ou dans une façon de concevoir une forme. Il a été le premier à démontrer qu'en matière d'expression picturale, ce n'est pas la question de la belle représentation, de la belle peinture qui importe. Mais celui de l'engagement de l'artiste. Celui d'une création en mouvement perpétuel. À l'image de ce qu'est la vie. En résonance aussi avec ce que je découvrais dans le domaine musical : l'œuvre de David Bowie.

Pablo Picasso :

« Que croyez-vous que soit un artiste ? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre, des oreilles s'il est musicien, ou une lyre à tous les étages du cœur s'il est poète, ou même, s'il est boxeur, seulement des muscles ? Bien au contraire, il est en même temps un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes et, en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent si

---

<sup>94</sup> Picasso, *Œuvres reçues en paiement des droits de succession*, Grand Palais, Paris, 11 octobre 1979 - 7 janvier 1980.

copieusement ? Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi<sup>95</sup>. »

Après avoir été confronté à son œuvre, je n'ai plus jamais vu la peinture autrement. De cette exposition, je ressortis transporté. Comme révélé à moi-même. Ivre de peintures, de sculptures, de gravures. Ce jour-là, je fis l'expérience d'une révélation, d'une *confrontation convulsive*.

Chaque pièce exposée recelait son lot de fascination, de réussite et d'interrogations.

J'ai été fortement impressionné par les constructions des années 1912 à 1915, notamment par *Construction : violon*<sup>96</sup>. Il s'agit d'une composition de morceaux de tôles peintes de motifs.



Picasso, *Construction: violon. Tôle peinte*, 945 x 650 x 190 cm, 1915, musée Picasso, Paris.

<sup>95</sup> Picasso, propos de mars 1945, in catalogue *Picasso, Œuvres reçues en paiement des droits de succession*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 192.

<sup>96</sup> Référencée ainsi : *Construction : violon*, 1915, Z. (pour catalogue Zervos) II2, 580 ; S. (pour Werner Spies, *Les sculptures de Picasso*, Lausanne, Clairefontaine, 1971) 055 ; D.R. (Pierre Daix et Joan Rosselet, *Le cubisme de Picasso*, catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907-1916, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979) 835 ; M.P. (Musée Picasso) 255. Œuvre reproduite dans le catalogue de l'exposition, *op. cit.* p. 93. L'œuvre fait partie de la dation, musée Picasso, Paris.

Voir plus loin 1.3. *L'espace salvateur de la peinture, 1983-2019, Les Contre-reliefs*, 1983, p.106.

Cependant, quelque chose dans l'organisation des masses me faisait penser à tout sauf à un violon comme indiqué par le titre. Je percevais plutôt une allégorie de la figure humaine aux jambes repliées. Étais-je le seul parmi la foule des visiteurs à en faire cette lecture interprétative ?

Ce qui m'importe alors, n'est pas la lecture que j'en tire. L'important, c'est que, face à ce chef d'œuvre fait de tout et de rien, j'entrevois la façon dont je pourrai creuser mon propre sillon, et entreprendre par là même un apprentissage des formes, de façon ludique et par une manipulation intuitive et jubilatoire.

Picasso a peint des œuvres fantômes qui me poursuivront des années durant, avant que je ne finisse par les rencontrer : *Les Demoiselles d'Avignon* (New York, The Museum of Modern Art, 1907), pierre angulaire à la source de tant de convulsions, ainsi que *Guernica* (Madrid, Musée Reina Sofia, 1937), toile monumentale, la plus expressionniste de toute l'œuvre de Picasso, si engagée qu'aujourd'hui encore, comme le sourire de Mona Lisa, son rayonnement demeure, universel.

Picasso a construit son art de la représentation par un jeu de syntaxe formelle fondée sur la déformation expressive : de la ligne ingresque du *Bain turc* (Paris, Musée du Louvre, 1862), aux *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix, (Paris, Musée du Louvre, 1833) en passant par *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (Paris, Musée d'Orsay, 1863) Cézanne, Le Greco et l'art nègre, toutes les influences sont convoquées, conjuguées pour donner naissance à une nouvelle grammaire picturale.

Si Picasso m'apprend que peindre est un acte politique et un combat, il m'enseigne aussi qu'aucune création ne surgit par la simple bonne volonté ou l'inspiration.

En art, tout est affaire de dialogue entre ce qui a été et ce que nous pouvons en faire et traduire, afin d'en régénérer les formes. En tant qu'artistes, nous sommes traversés et nourris par la réalité de notre présent.



### I.1.2.- Paul Klee : face au chaos de la création

Si Picasso fut ma porte d'entrée pour investir le champ de l'art, c'est la découverte des écrits sur l'art de Paul Klee qui structurera ma pensée créatrice. En 1980, les éditions Dessain et Tolra publient le premier tome : *La pensée créatrice*<sup>97</sup>.

Dans *Confession créatrice*, Paul Klee affirme : « L'art ne donne pas une reproduction du visible, mais il rend visible<sup>98</sup>. »

Cet ouvrage sera ma bible en matière de réflexion et de champ d'expérimentations. Il m'aidera à parvenir à un état plus conscient de mes pratiques artistiques.

Paul Klee, encore :

« Au commencement qu'existait-il ? Les choses se mouvaient pour ainsi dire en toute liberté, ni ligne droite, ni une ligne courbe. (...) Chaos et anarchie, bouillonnement confus. Rien de définissable, ni lourd, ni léger (léger-lourd) ; ni blanc, ni noir, ni rouge, ni bleu, ni jaune, rien qu'un gris quelconque<sup>99</sup>. »

J'accepte de composer sans harmonies chromatiques ni rythmiques convenues. J'accepte de partir du magma de nos peurs les plus profondes et les plus anciennes pour créer. Je me lance en peinture, tel un soldat face au gouffre qui s'offre devant lui, le néant du champ de bataille à perte de vue et la glue de la terre collée à ses chaussures. La création est un terrain où tous les coups sont permis, mais où tous les coups peuvent aussi se retourner contre soi. Je pense à ce majestueux et éphémère grand peintre, Nicolas de Staël<sup>100</sup>, qui écrit :

« Ma peinture, je sais ce qu'elle est sous ses apparences, sa violence, ses perpétuels jeux de forces ; c'est une chose fragile dans le sens du bon, c'est fragile comme l'amour. Je crois, pour autant que je puisse me contrôler, je cherche toujours à faire plus ou moins une action décisive de mes possibilités de peintre et lorsque je me rue sur une

---

<sup>97</sup> Paul Klee, *Écrits sur l'art, tome I : La Pensée créatrice*, Paris, éditions Dessain et Tolra, 1980.

<sup>98</sup> Paul Klee, *ibid*, p. 76.

<sup>99</sup> Paul Klee, *Écrits sur l'art II, Histoire naturelle infinie*, Paris, éditions Dessain et Tolra, 1977.

<sup>100</sup> Nicolas de Staël, 1913-1955, peintre français d'origine russe. Sa carrière s'étale sur quinze ans. Il a poursuivi une quête de la forme dans la matière picturale en dialogue avec l'œuvre de Georges Braques qu'il admirait. Il était considéré comme un peintre de l'École de Paris. Il disait lui-même de son œuvre qu'elle était en « évolution continue ». Sa dernière peinture *Le Concert (Le Grand Concert : L'Orchestre)* est la dernière toile, la plus monumentale, qu'il ait exécutée avant qu'il se soit donné la mort.

grande toile de format, lorsqu'elle devient bonne je sens toujours atrocement une trop grande part de hasard, comme un vertige, une chance dans la force qui garde malgré tout son visage de chance, son côté virtuosité à rebours, et cela me met toujours dans des états lamentables de découragement<sup>101</sup>. »

Bram Van Velde<sup>102</sup> :

« Je ne fais pas de la peinture. Je tâche de rendre visibles les phénomènes de notre époque (...) La peinture, c'est l'homme devant sa débâcle.<sup>103</sup> »

Je m'approprie la part de hasard dans la création, et jamais je ne me laisserai gagner par les difficultés ni le découragement. Le renoncement n'est pas une valeur que j'accepte dans ce monde où, toujours à partir de zéro, il nous faut nous reconstruire, nous, les survivants d'une déchirure survenue dans le cours de nos vies, au 17 avril 1975.

### I.1.3.- Un sourcier de l'iconographie : Francis Bacon

Si « l'importance d'un peintre se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduits dans le langage plastique<sup>104</sup> », les apports dans ce domaine par des artistes tels qu'Henri Matisse, Paul Klee, ou Pablo Picasso sont évidents. Ces peintres ont su développer un système de représentations ouvert et le renouveler, tout au long de leur parcours artistique.

Pendant des années, le travail de Francis Bacon<sup>105</sup> m'indifférait.

Cette indifférence était due à la médiocrité des reproductions auxquelles j'avais accès. J'ai fini par rencontrer son œuvre et en prendre la pleine mesure, lors de la

---

<sup>101</sup> Nicolas de Staël, lettre à Jacques Dubourg, décembre 1954, in *Peinture Contemporaine*, Tournai, éditions Casterman, 1974, p. 191.

<sup>102</sup> Bram Van Velde (1895-1981), peintre et lithographe hollandais. A fait l'objet d'une rétrospective mémorable au Centre Pompidou, du 19 octobre 1989 - 7 janvier 1990.

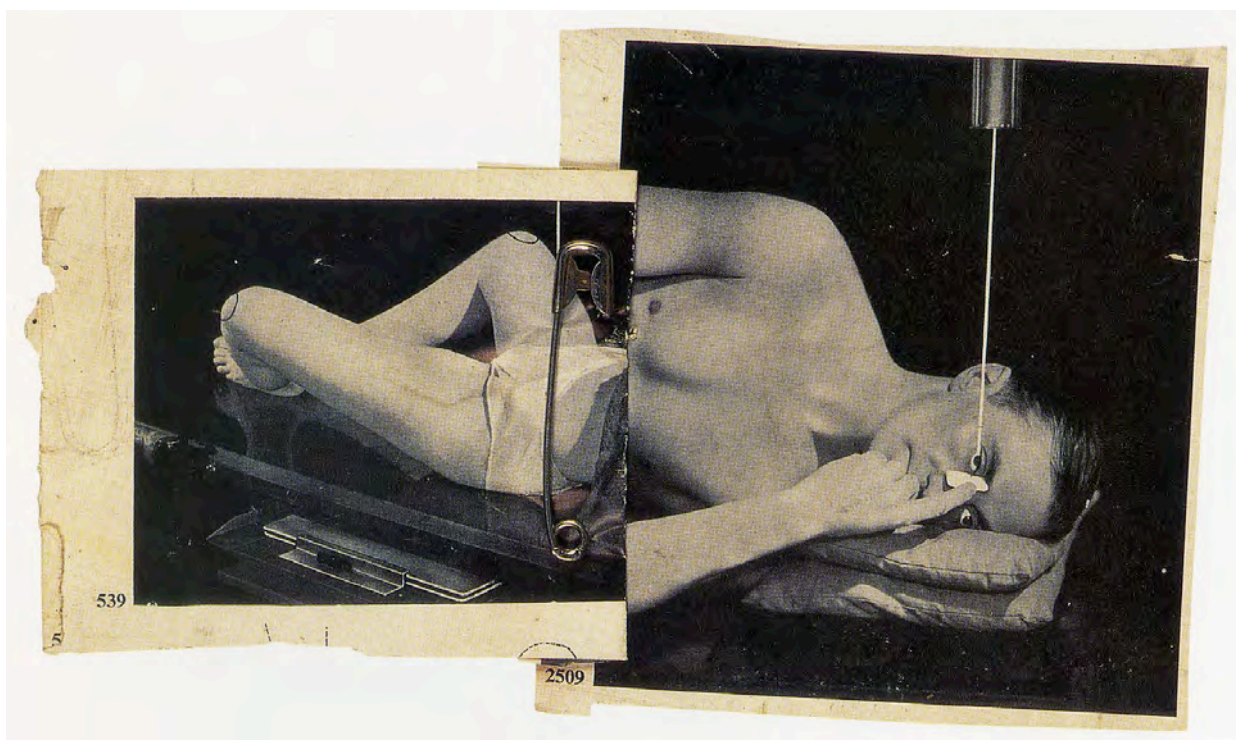
<sup>103</sup> Bram Van Velde, *Paroles*, publiées dans la revue *Derrière le miroir*, galerie Maeght, n°11-12, juin 1948, p.13, repris et cité dans le catalogue de l'exposition *Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, 1945-1949*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 24 octobre 2008 – 8 février 2009, Paris, éditions Hazan, 2008, p. 155.

<sup>104</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, (1972), 2e éd. 2014, Paris, Herman éditeur, collection Savoir Arts, p. 138.

<sup>105</sup> Francis Bacon (1909-1992), peintre anglais influencé par le Surréalisme et l'œuvre de Picasso. Il s'en émancipe après-guerre pour une peinture de l'extrême.

rétrospective que le Centre Pompidou lui consacra en 1996 : face aux toiles de Bacon, j'ai éprouvé leur matérialité, doublée d'une aura immatérielle, voire mystique.

Bacon embrasse l'histoire de la peinture avec passion, et propose une hybridation singulière, entre la figure et l'espace pictural dans lequel il plonge ses sujets. Sa peinture se fait chair colorée, alors que les anamorphoses monstrueuses et transgressives des corps difformes s'imposent dans une mise en scène assumée. Ce peintre a su incarner et porter l'horreur du cauchemar atomique. Toute sa peinture évoque la violence du vingtième siècle sans jamais l'illustrer. Cette brutalité contemporaine est inscrite dans la matière et renforcée par la facture qu'il donne à son art.



Deux fragments provenant de l'ouvrage de K.K. Clark, *Positioning in Radiography* (Londres, 1939), réunis avec une épingle de sûreté en métal.

Date inconnue. Environ, 11 x 18,8 cm. In Margarita Cappock, *Francis Bacon : L'atelier*, p.102.

Le critique d'art Jean-Louis Schefer décrit ainsi « le propos (jamais programmatique) de Bacon : comment dire la *brutalité du fait* mais, précisément, du *fait de peinture*, restitué, décrit exactement et fidèlement l'état de ses figures. Ce qu'il nomme globalement ou synthétiquement l'*image*<sup>106</sup> ».

<sup>106</sup> Jean-Louis Schefer, *Chair de peinture*, in *Francis Bacon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 35. Parties en italiques dans le texte original.

Quant à la photographie, elle a été pour Bacon une source d'inspiration sous-jacente. Une source de manipulation et de combinaison à loisir, afin d'amplifier la puissance de sa peinture.

La photographie, affirmait Francis Bacon, d'après les propos rapportés par Margarita Cappock, « avait contribué plus que tout autre [médium] à changer le cours de la peinture elle-même (...) elle avait privé les artistes du rôle d'archivistes de l'apparence dans lequel on les confinait jadis et, selon lui, ce n'était pas entièrement un mal. Rivaliser avec l'apparence était une entreprise vouée à l'échec ; l'artiste ingénieux devait essayer de faire quelque chose de tout à fait différent : exploiter le potentiel non illustratif de la peinture, se placer sous le signe de l'irrationnel et ouvrir, comme il le disait, "les valves de la sensation"<sup>107</sup> ».

Dans l'atelier de Bacon, 570 livres, 1 300 feuilles volantes arrachées à des ouvrages, 200 magazines et pages de magazines, ainsi que 246 journaux et fragments de journaux, ont été retrouvés après sa mort. Cette masse d'images de référence et de travail montre son attachement viscéral aux sources iconographiques pour son œuvre.

Margarita Cappock poursuit : « Bacon recherchait des documents visuels en permanence, accumulant un tel nombre de matériaux qu'il aurait été impossible de tous les utiliser. Il était si fasciné par les publications illustrées qu'il ne désirait pas les traiter comme un domaine à part quand la discussion venait sur la photographie au sens large. (...) Les publications illustrées, sans leur attribuer pour autant une place spécifique dans son imagination, élargissaient immensément le cadre de ses références visuelles<sup>108</sup>. »

Si le cinéma a également influencé son regard, les films muets, ont eu sa préférence, dont *Le Cuirassé Potemkine* (1925)<sup>109</sup>, cette influence s'arrêtait au seuil des recherches de recomposition formelle.

C'est en partie pour cette posture et pour son utilisation qu'il fait de la photographie, en tant que matière première, que Francis Bacon est un peintre majeur dans mon rapport à la création. Avec Francis Bacon, la brutalité du fait, du sujet, comme la matérialité de la peinture, ne sont pas feintes. Avec un tel Maître pour exemple, j'allais penser mon rapport à la création sans fausse pudeur, sans craindre la trivialité ni la cruauté des images.

---

<sup>107</sup> Margarita Cappock, *Francis Bacon : l'atelier*, Paris, éditions La Bibliothèque des Arts, 2005, p. 29.

<sup>108</sup> Margarita Cappock, *op. cit.*, p. 87.

<sup>109</sup> Lire David Sylvester, *Un parcours*, in *Francis Bacon*, Francis Bacon, Paris, Centre Georges Pompidou, *op.cit.* p. 17.

#### I.1.4.- Les francs-tireurs : Gérard Gasiorowski, Jean-Pierre Pincemin

L'artiste peintre Gérard Gasiorowski (1930-1986), contrairement à ses illustres prédécesseurs, n'est pas un peintre qui a bouleversé le regard de la société, le regard de son époque. Comme Jean-Pierre Pincemin (1944-2005), il n'a pas eu la reconnaissance qu'il mérite dans l'histoire récente de la peinture. Pour l'un et l'autre, la faute n'en revient pas à la qualité des œuvres, mais à la difficulté, pour la société qui a vu éclore leur talent de reconnaître leur singularité. Ils ont été cependant les plus ardents défenseurs d'une praxis, méprisée de nos jours par le monde de l'art : la peinture.

Gérard Gasiorowski disait :

« Pour parler franchement, je vomis l'art moderne, plus exactement l'art "meûderen" (...) C'est mon double que j'envoie à la FIAC. Ma présence n'y est pas nécessaire. C'est la peinture, seule, qui compte, et si je dérange, ce sera en tant que

pitre.



Gérard Gasiorowski, *La naissance*, 1983, acrylique toile, 220 x 220 cm. Fondation Maeght.



Certains peintres savent très bien parler de leur travail, moi pas : c'est ma peinture qui parle seule (...) <sup>110</sup>. »

En cela je me reconnais, quand mon propre geste pictural se substitue au cri, si l'on considère qu'un cri pourrait être lyrique.

Jean-Pierre Pincemin et Gérard Gasiorowski ont embrassé l'espace pictural par leur amour de la peinture et leurs refus de s'enfermer dans des systèmes d'expression fermés. Ils partagent avec Picasso la passion du questionnement de la composition et de la forme dans l'espace singulier de la toile. Ils ont chacun repris à leur compte les règles du métier, soit pour en faire un outil d'analyse critique, soit pour se libérer des modes qui s'imposaient à leur époque.



Gérard Gasiorowski, *Fertilité*, ensemble de 12 toiles de 200 x 200 cm, 1986, acrylique toile. Fondation Maeght.

---

<sup>110</sup> Gérard Gasiorowski, in *Libération*, 22 août 1986.

Gérard Gasiorowski : « J'adresse la PEINTURE : elle recouvre tout : les maisons, les villages, les arbres, les couchers de soleil, la mer, la montagne, le ciel, les gens. Tout quoi ! Tout ce monde mis en carte, en format, en règle. La PEINTURE recouvre et dérègle. C'est tout ce que Gasiorowski peut faire<sup>111</sup>. »

Il semble qu'à travers ces propos, Gérard Gasiorowski, en transe, souligne que l'acte de peindre dépasse toute posture entendue. Les crises et la rage qui le traversent marquent son rapport à la réalité<sup>112</sup>.

Les avant-gardes se sont effondrées en cette fin du vingtième siècle. L'artiste prend en autodidacte, à l'aveugle, funambule et solitaire, le chemin de la création. Tel va être le lot des peintres créateurs à partir de ce moment-là.

Le critique Hervé Gauville écrit dans le quotidien Libération, à l'occasion de la rétrospective que le Centre Pompidou consacre à Gérard Gasiorowski :

« Ni artiste maudit, ni chef de file (...) cet individu entraînait avec la peinture une relation dont le moins qu'on en puisse dire est qu'elle était conflictuelle. (...) Il a tout fait, des tableaux qui ressemblaient aux photographies qui leur servaient de motifs et qui ont, à tort, été pris pour des démonstrations d'hyperréalisme, des Croûtes, des crottes, des toiles merdiques, des Impuissances, des pastiches, des citations, des fables, de faux paysages et de vrais portraits, des Symptômes, des pots de fleurs, des Guerres avec des avions et des chars calcinés, des potiches, des Bâtons, des certificats, des diplômes, des chapeaux, des Amalgames, des Catastrophes, des déraillements, et bien sûr, il n'a rien fait pendant la période au cours de laquelle il s'est considéré lui-même comme picturalement mort tandis que certains l'imaginaient déjà mort tout court.

Gasiorowski est le pire des meilleurs peintres. (...) Lui pensait sans doute qu'il est impossible de peindre et qu'il n'y a donc aucun moyen d'échapper à la peinture. On n'échappe pas, en effet, à l'impossible<sup>113</sup>. »

Jean-Pierre Pincemin, à l'instar de Gérard Gasiorowski, est habité par la peinture, le dessin, la sculpture, l'installation, *avant tout*.

---

<sup>111</sup> Gérard Gasiorowski, in catalogue *Gasiorowski XXe peintre « Vous êtes fou Gasiorowski, il faut vous ressaisir... »*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, exposition du 30 juin au 26 septembre 2012, p. 80.

<sup>112</sup> Olivier Kaepelin, in *Gasiorowski XXe peintre, op.cit.* p. 65.

<sup>113</sup> Hervé Gauville, Gasiorowski, *Le pire des meilleurs peintres*, in Libération Next, 14 mars 1995.

Membre du groupe Supports/Surfaces, apportant une réponse française au débat sur la peinture à la fin des années soixante, il « fit toujours figure de peintre absolu. D'emblée, il fut placé sous la double invocation de la tradition et du bouleversement de la peinture. La radicalité de ses propositions sur toile libre, conçues comme des assemblages puis des volumes à plat, des architectures hermétiques, lui conféra une place de premier rang dans la perspective d'un renouveau (...)»<sup>114</sup> ».

Jean-Pierre Pincemin échappait à toute réduction stylistique.

Il se refusait « aussi bien, à reproduire les codes en vigueur dans les circuits habituels du marché de l'art, ne se souciant en aucune façon de fournir au public les repères rassurants de "périodes" s'enchaînant logiquement les unes aux autres dans la déclinaison satisfaisante d'un "style Pincemin". Aucune progression dans son œuvre, nulle cohérence - du moins visible - à espérer»<sup>115</sup> ».



Jean-Pierre Pincemin, Peinture, 1982, 193 x 185 cm. Galerie de France.

---

<sup>114</sup> *L'explorateur de la peinture*, Christine Besson, Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros, in *Jean-Pierre Pincemin 1944-2005*, Paris, éditions Gallimard, mai 2010, p. 8.

<sup>115</sup> *L'iconoclaste vertueux*, Gérard Sourd in *Jean-Pierre Pincemin, Gravures 1971-1997*, musée de la Cohue, éditions d'art Somogy, 1998, p. 12.



La critique Barbara Rose écrit de Jean-Pierre Pincemin qu'il « fut parmi les premiers artistes européens à saisir le message essentiel de l'art américain de l'après-guerre : monumentalité de l'échelle, picturalité de la surface, touche humaine, rayonnement symbolique, globalité de la composition, et les traces de lutte avec les procédés techniques et les problèmes de structure de l'image<sup>116</sup> ».

Jean-Pierre Pincemin se posait quotidiennement la question de savoir « comment, *malgré tout*, exister en tant qu'artiste, comment dégager matière à travailler et à produire des formes ?<sup>117</sup> ». *Malgré tout*, c'est-à-dire malgré tout ce qui viendrait s'opposer à la production d'un art pictural, dans un contexte sociétal qui dénigre ce médium, sauf dans ses œuvres du passé, historiques, reconnues et validées par les esthètes et les marchands. La pratique de la peinture n'est pas un *coda* dans le continuum de l'expression artistique.

C'est aussi, sans doute, parce que je partage ces mêmes questionnements – monumentalité, picturalité, humanité – et cette même passion dévorante de la peinture pour ce qu'elle est, et non pour ce qu'elle reproduit, que je me sens proche de ces deux francs-tireurs de génie. Comme je cherche à préserver ma singularité, plutôt que de rejoindre une école ou une chapelle.



Jean-Pierre Pincemin, *Sans titre* [« L'Année de l'Inde »], 1986, techniques mixtes sur toile, 166 x 155 cm. Collection particulière.

<sup>116</sup> Barbara Rose, préface au catalogue *Jean-Pierre Pincemin*, *op.cit.*, p. 7.

<sup>117</sup> *Op.cit.*, p. 12.

### I.1.5.- *Le goût du gouffre* : Pierre Alechinsky

*L'équilibre, ce n'est pas toujours une symétrie d'actions répétées, distribuées de manière équitable, avec la conscience aveugle du travail bien fait. Le non-savoir, le voir, a autant d'importance que le faire. S'arrêter à temps, laisser ce qui est négatif, pas comme un fond qui isole l'objet, mais comme l'ombre... une réserve d'espace. Le présent continu.*

Pierre Alechinsky<sup>118</sup>

Quand je ne peins pas, je reviens sans cesse à l'œuvre du peintre belge Pierre Alechinsky.

Au sortir de la Seconde guerre mondiale, Pierre Alechinsky (né en 1927) s'inscrit dans la mouvance du surréalisme et intègre le groupe Cobra créé par les poètes Christian Dotremont et Joseph Noiret<sup>119</sup> à Paris le 8 novembre 1948. « Cobra » est un acronyme composé du nom des villes d'où sont issus les artistes fondateurs du groupe, (COpenhague, BRuxelles, AmsterdAM) : Copenhague (un artiste danois en provenance du groupe Høst), Bruxelles (artistes en provenance du groupe Surréalistes-Révolutionnaires), Amsterdam (trois artistes hollandais en provenance du groupe Reflex)<sup>120</sup>. Ce groupe se forme « contre le verbiage et le formalisme. Pour la spontanéité et l'expérimentation »<sup>121</sup>.

Christian Dotremont écrira sur un tableau d'Asger Jorn les mots suivants :

« il y a plus de choses dans la terre d'un tableau  
Que dans le ciel de la théorie esthétique<sup>122</sup>. »

<sup>118</sup> Pierre Alechinsky, « Conversation dans l'atelier », in *Conversations*, Gerpennes, Tandem, 1993, p. 9.

<sup>119</sup> Christian Dotremont (1922-1979) rejoint le mouvement surréaliste pendant la guerre, y retrouve Eluard, Ubac et Picasso. Après la dissolution de CoBra en 1951, atteint de la tuberculose et malgré sa maladie, il rapporte de voyages en Laponie l'invention des « logogrammes » tracés dans la glace ou la neige qu'il expose en 1969 à Bruxelles. Joseph Noiret (1927-2012) participe au mouvement surréaliste avant de cofonder le groupe Cobra. Il dirigera de 1980 à 1992 l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (Bruxelles), fondée par Henry van de Velde.

<sup>120</sup> Le mouvement Cobra est également animé par les peintres Karel Appel, Constant Corneille et Asger Jorn. Il est déclaré dissous en 1951. Lire *Cobra 1948-1951*, Paris, éditions Jean-Michel Place, coll. « réimpressions des revues d'avant-garde », 8 novembre 1980.

<sup>121</sup> Lire *Alechinsky, de A à Z, catalogue « raisonnable » d'une rétrospective*, essai de Michel Draguet, in catalogue de l'exposition présentée au Musée royal des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Catalogue édité par les éditions Gallimard, Paris, 2007, p. 17.

<sup>122</sup> Alechinsky, de A à Z, op.cit., p. 17.

Pierre Alechinsky bâtit une œuvre où l'expressionnisme et le surréalisme, la bande dessinée et l'image, l'Orient et l'Occident, vont se croiser. Il est à mes yeux un peintre du métissage par excellence.

« Cobra c'est mon école » aime à rappeler Alechinsky<sup>123</sup>.

Je ne saurais dire le nombre de fois où je me suis rendu au musée national d'art moderne du centre Pompidou pour confronter mon regard à sa toile intitulée *Sous le feu*, une de ses rares toiles qui figurent dans les collections publiques française.



Pierre Alechinsky, *Sous le feu*, 1967, acrylique sur papier marouflé sur toile, prédelle à l'encre, 214 x 199 cm.  
Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, Paris.

<sup>123</sup> Cité par Véronique Prat in Le Figaro Magazine du 11 septembre 2010.

Cette composition propose une vision où la couleur rouge sang domine les éléments fragmentaires et éclatés des formes. Il n'y a rien d'arrêté, ni de défini. Nous sommes face au magma de l'informe, en plongée dans le feu. Dans le deuxième tiers de cette surface, des bandes de dessins à l'encre de chine noire ont été marouflées sur la surface de la toile. Des formes ludiques surgissent de cet enchevêtrement graphique, enchâssées dans ce qui apparaît comme des cases de bandes dessinées. Des bribes de narration visuelle émergent sans connaître sans fin. Il n'y a ni commencement ni amorce narrative, voire de conclusion aux séquences visuelles. Comme le souligne Dominique Radrizzani<sup>124</sup>, Alechinsky a fait sienne ce que Rodolphe Töpffer décrivait de la spécificité de l'écriture en bande dessinée, à savoir une « série de croquis où la correction ne compte pour rien et où, au contraire, la clarté de l'idée, cursivement, élémentairement exprimée, compte pour tout<sup>125</sup> ».

Pierre Alechinsky confesse sa fascination du découpage en bandes dessinées des œuvres d'Hergé : « Les images de ses bandes dessinées se succèdent à la manière d'un découpage cinématographique.<sup>126</sup> »

Pour Michel Draguet, « L'image constitue un point d'ancrage. Événement plastique déterminant à partir duquel tout se met en place selon un processus qui prendra son temps : désir de rééquilibrer l'image jugée insatisfaisante ; besoin de revenir sur ce qui a été dit pour en réorienter le propos ; nécessité de démultiplier le détail donné dans l'instantanéité du tout ; exigence appuyée d'accompagner l'œuvre de la lecture qu'elle a suscitée... Ramené à sa fonction marginale, le croquis ne compte pour rien. Il ne se donne que dans une succession fragmentée dont la durée seule importe (...) L'enchaînement des "remarques marginales" et des prédelles induit un processus temporel au terme duquel le tableau vibrera de rythmes multiples. Par cette tentation de faire de la peinture, après la bande dessinée, un cinéma de papier. A la réalité traditionnelle de l'art du dessin en répond une nouvelle, centrée sur le découpage narratif et le montage suggestif.<sup>127</sup> »

Cette façon, développée en système, d'organiser des tableaux où, au centre d'une composition picturale se déploient des bandes de dessins en parallèle, en marge, ou en

---

<sup>124</sup> Dominique Radrizzani, *Pierre Alechinsky, de la bande mouchetée à la bande dessinée*, in la revue 9<sup>e</sup> Art, Les cahiers du Musée de la bande dessinée n°6, janvier 2001.

<sup>125</sup> Rodolphe Töpffer (1799-1846), *Essai de physiognomonie* (1845), citation d'après l'édition *L'invention de la bande dessinée*, Th. Groensteen et B. Peters, Paris, Hermann, coll. Savoir sur l'art, 1994, p. 190.

<sup>126</sup> Pierre Alechinsky, *Far Rockaway*, Montpellier, Fata Morgana, 1977, p. 122.

<sup>127</sup> Michel Draguet, in *Alechinsky de A à Z*, *op.cit.*, p. 196.



périphérie, Pierre Alechinsky l'a instaurée deux ans auparavant, en 1965, lors d'un voyage à New York : c'est dans l'atelier du peintre chinois Walasse Ting qui l'initie à la peinture acrylique, qu'il réalise le tableau intitulé *Central Park* (1965, collection particulière). Ce tableau organise pour la première fois une composition où le centre de la toile est occupé par un espace pictural peint à l'acrylique, et cerné de dessins à l'encre de chine considérés comme des « remarques marginales ». Alechinsky renonce dès lors à la pratique de la peinture à l'huile.

*Central Park* sera choisi par André Breton et José Pierre pour la dernière exposition internationale du Surréalisme *L'Écart absolu XI* qui s'est tenue en décembre 1965 à la galerie de l'Œil à Paris.

Ces marges et « remarques marginales » sont tout autant des fragments poétiques et d'odes au dessin, à l'image. A partir d'un motif, Pierre Alechinsky le fait évoluer en *roue libre*.

Les *strips* d'Alechinsky relèvent du cinéma de papier sans pour autant être de l'écriture de bande dessinée. Ils s'en approchent et s'en éloignent : un dialogue constant et tenu. Michel Draguet écrit encore : « le récit n'en sera jamais univoque. Il visera au contraire à suggérer d'infinis enchaînements opérant par affinités ou par connivences.<sup>128</sup> »

A mes yeux, ces espaces sont avant tout des espaces de dérivation visuelle et graphique : aucune logique n'ordonne ces séquences autre que le plaisir de l'œil et de l'esprit.



Pierre Alechinsky, détail, remarques marginales de la composition *Venu de loin*, 1975, acrylique sur papier maroufflé sur toile, 300 cm de large. Saarland Museum Saarbrücken, Sarrebruck, prêt de la Landesbanck, Saarbrücken, Allemagne.

De tous les écrivains qui ont abondamment commentés l'œuvre d'Alechinsky parmi lesquels Ionesco, Jean Tardieu, Michel Butor, Roger Gallois, Octavio Paz, Georges Duby<sup>129</sup>... un seul m'a particulièrement touché lorsque je troquai mes pinceaux pour le

<sup>128</sup> Michel Draguet, in *Alechinsky de A à Z, op. cit.*, p. 197.

<sup>129</sup> La liste des écrivains serait trop longue à énumérer. Voir :

[http://www.fatamorgana.fr/noms/pierre-alechinsky?utm\\_source=%C3%89ditions+Fata+Morgana](http://www.fatamorgana.fr/noms/pierre-alechinsky?utm_source=%C3%89ditions+Fata+Morgana)

burin dans l'atelier de taille-douce de Yves-Marie Heude<sup>130</sup> : le philosophe Michel Sicard<sup>131</sup>.

Michel Sicard :

« Modifier, créer, ne serait-ce pas plutôt supprimer ? Peindre ne consiste pas tant à ajouter qu'à retirer, gommer sur l'ensemble de formes foisonnantes les signes excédents. (...) Ainsi l'art d'Alechinsky est-il *incisif* (entendez : pratiquant l'incision, l'incise) : il interrompt, il biffe, il rejette. Mais c'est pour sauver, pour que l'enfoui puisse relever la tête, avoir sa chance, accéder au lisible.<sup>132</sup> »

De ce processus - privilégier l'acte qui consiste à retirer pour révéler ce qui se joue dans une composition-, l'approche ludique de l'acte créateur se trouve renforcée.

Pierre Alechinsky :

« Le tableau est un terrain d'expérience, ce n'est pas un écran derrière lequel on peut se cacher. L'important est de découvrir en nous, qui faisons partie de la réalité -du moins au même titre que n'importe quel sujet -objet- une écriture intérieure allant à la découverte organique de nous-mêmes ; sans avoir peur de plonger en pleine terre, en pleine eau, en plein feu, en plein air<sup>133</sup>. »

Si Alechinsky est un artiste peintre prolifique qui m'a toujours fasciné, je n'ai pas pour autant adopté son écriture. J'opère consciemment et j'assume une parfaite dichotomie entre peindre et dessiner, entre la représentation graphique du drame cambodgien et l'évocation picturale de mon paradis perdu.

Quand Alechinsky n'hésite pas à se servir de supports récupérés, tels que des cartes géographiques, mémoires raisonnées de l'histoire du monde et de sa représentation, elles ne constituent qu'un fond déjà investis des lignes de mots et de couleur.

Ce sont généralement des cartes d'état-major ou d'IGN<sup>134</sup>. Elles se veulent une invitation à la rêverie et aux voyages.

---

<sup>130</sup> Yves-Marie Heude né en 1931, professeur de gravure à l'ENSAD, chargé de cours à l'UFR d'Arts Plastiques de Paris 1, centre St Charles.

<sup>131</sup> Né en 1950, Michel Sicard est un écrivain, philosophe et artiste enseignant à l'École d'art de la Sorbonne de 1998 à 2019.

<sup>132</sup> Michel Sicard et Michel Butor, *Frontières et bordures*, Paris, éditions Galilée, Collection Renault Artet Industrie, préface de Michel Sicard, 1984, p. 16.

<sup>133</sup> Pierre Alechinsky, *Abstraction faites*, in *Cobra* n°10, 1951, p. 5.

<sup>134</sup> IGN : Fond cartographique proposé par l'Institut national de l'information géographique et forestière

Comme l'énonce Michel Butor : « Alechinsky a surtout été attiré par les cartes de navigation aérienne sur le centre de l'Asie, car l'intéressent particulièrement des régions encore inconnues ou peu connues. L'Asie centrale sera donc privilégiée<sup>135</sup>. »

Les cartes investies n'ont que peu de rapport ou d'incidences avec les motifs que peint Alechinsky. L'histoire en est absente, Alechinsky invite au survol d'une terre étrange et étrangère.

Peintre de l'après-guerre, Pierre Alechinsky n'aura réalisé qu'une seule composition traversée par le trauma de la guerre.

Il s'agit d'une grande encre datant de 1964 avec un titre très évocateur : *Noir de fumée, d'ombre et d'os*. A grand renfort de seaux d'eau et d'encre de chine noire, Alechinsky, en dialogue avec l'œuvre tardive du peintre Jackson Pollock, exprime les tourments d'un passé récent et convulsif que le monde vient de connaître. Ce magma de formes enchevêtrées décrit l'horreur sans jamais pour autant l'illustrer.

Pour ma part, lorsque j'évoque le territoire du Cambodge de façon fragmentaire par la ligne et des morceaux de liège, et que j'utilise la cartographie comme un espace de référence visuel singulier, c'est une terre que j'ai arpenté, une terre de conflit réel et plutôt une invitation à la méditation sur le cauchemar dont j'essaie de me défaire et auquel je donne pour la première fois une expression plastique et allégorique.



Pierre Alechinsky, *Noir de fumée, d'ombre et d'os*, 1964, encre sur papier marouflé sur toile, 280 x 492 cm, coll. particulière.

<sup>135</sup> Michel Sicard et Michel Butor, *Encrier de voyage*, in *Frontières et bordures*, op.cit., p. 74.



Je me sens en accord avec l'enseignante chercheuse à Paris 3 Éléonore Reverzy dans la définition qu'elle donne de l'allégorie : « L'allégorie convoque aussi une mémoire commune, elle inscrit ainsi un lien entre passé et présent et par là restitue un sens, vertical et diachronique. Elle maintient une transcendance culturelle, là où la transcendance religieuse n'est plus. Ce sens, marqué au sceau de la mélancolie, dit un monde disparu mais que l'art et la littérature maintiennent en quelque sorte comme les ruines supportent l'édifice qui s'est construit sur elles. Ce monde, sa structure, son langage continuent d'exister, à l'état de traces, comme un substrat : une civilisation.<sup>136</sup> »

De fait ma peinture est un langage fait de réminiscence et non de représentation.



*Exil I*, 1989, huile et liège sur bois, 180 x 155 cm.

<sup>136</sup> Reverzy Éléonore, « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », *Romantisme*, 2011/2, (n°152), p. 3-12. DOI : 10.3917/rom.152.0003.  
URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-2-page-3.htm>



### I.1.6.-Repartir à zéro : Jackson Pollock

Jackson Pollock, élève du peintre américain Benton, empruntera à Picasso et au mouvement surréaliste des éléments de langage qui donneront de somptueux tableaux dont *Man, Bull, Bird* (1938-1941, collection privée), et *The Blue Unconscious*<sup>137</sup> (1946, collection privée) pour ensuite trouver sa voie. La peinture de Pollock, suivant les mots de Daniel Abadie, « est la fille de celle qui la précède, et chacun d'insister sur ses liens, avant 1947, tant avec le cubisme ou le surréalisme qu'avec l'expressionnisme du Picasso de Guernica<sup>138</sup> ».

Jackson Pollock fera partie des artistes qui me montreront le chemin à suivre : en élèves et aspirants peintres, nous pouvons nous dégager de nos maîtres et nous révéler à nous-mêmes par la recherche et le travail.

Plus encore, il m'ouvrira à d'autres perspectives en peinture : la peinture peut ainsi devenir le champ de labour et de projection de tout ce qui est en nous et que nous ne maîtrisons en aucune façon. Nos pulsions de vie, notre animalité et notre ivresse peuvent se donner à voir face à l'infinie surface de la toile, sans que notre intellect ne domine nos actes.

Jackson Pollock, à propos de sa pratique picturale, écrit :

« Ma peinture ne vient pas du chevalet. Je ne tends presque jamais ma toile avant de peindre. Je préfère clouer la toile non tendue au mur ou au sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Sur le sol je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche de la peinture, j'en fais davantage partie, étant donné que de cette façon, je peux marcher autour d'elle, travailler à partir des quatre côtés et être littéralement *dans* la peinture. Cela s'apparente à la méthode des Indiens de l'ouest lorsqu'ils font des peintures de sable. (...) Quand je suis dans ma peinture, je ne me rends pas compte de ce que je fais. C'est seulement après une espèce de temps de "prise de connaissance" que je vois ce qui m'a occupé. Je n'ai pas peur de faire des changements, de détruire l'image, parce que la peinture a sa vie à elle. J'essaie de le laisser émerger. C'est seulement quand je perds le

---

<sup>137</sup> Ces deux tableaux ont été exposés à la rétrospective Jackson Pollock, centre Georges Pompidou, Paris, 21 janvier-19 avril 1982. Catalogue *Jackson Pollock*, Centre Pompidou, Paris, éditions du musée d'art national d'art moderne, 1982, p.108 et p. 135.

<sup>138</sup> Daniel Abadie, *Pollock, de la figuration à la figure* in catalogue *Jackson Pollock*, *op.cit.* p. 49.

contact avec le tableau que le résultat est une pagaille. Autrement, il y a harmonie totale, un échange facile, et le tableau est réussi<sup>139</sup>. »

Une de ses toiles qui m'aura le plus marqué remonte à ces années où l'influence du surréalisme et l'héritage de Picasso étaient encore sensiblement présents : *The She-Wolf* (1943, The Museum of Modern Art, New York). Cette peinture préfigure tout ce que Pollock développera par la suite.



Jackson Pollock, *The She-Wolf*, 1943. Huile, gouache et plâtre sur toile, 106,4 x 170,2 cm.  
The Museum of Modern Art, New York.

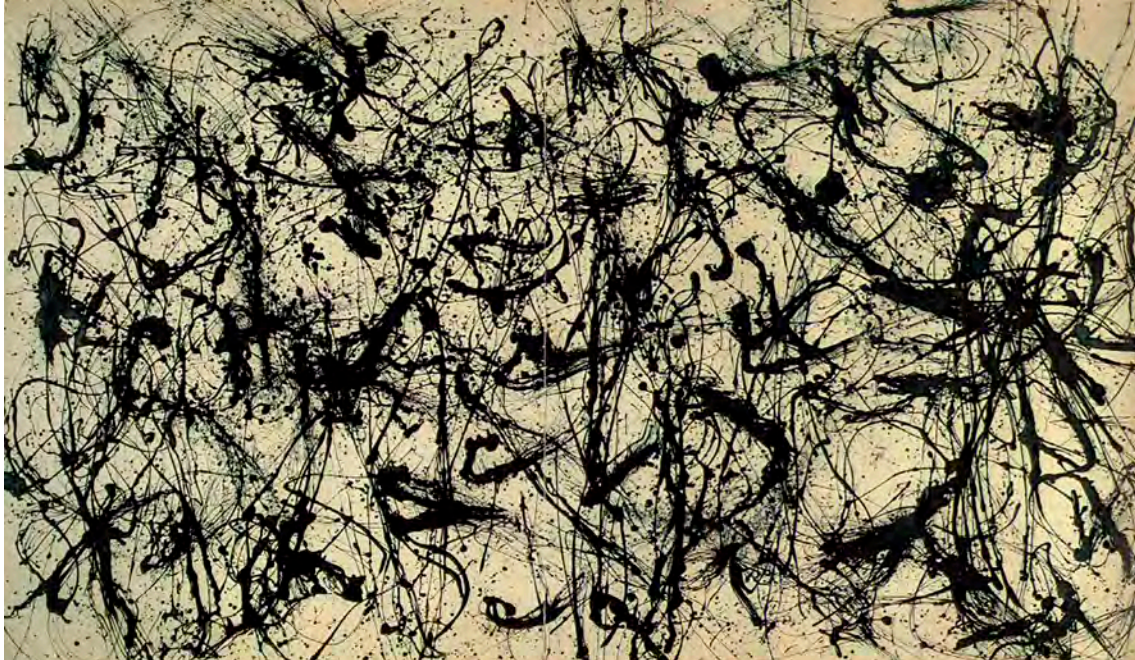
Ce n'est pas la représentation de la figure animale qui m'importe. Ce qui me fascine dans cette toile, c'est l'émergence de la forme, née par soustraction de l'espace en arrière-plan où l'expression de la peinture est totale : la picturalité surpasse ici la représentation du motif. Le gris plombé par le bleu de la mer fait surgir une forme qui peine à s'affirmer dans le magma et l'explosion des couleurs. Des lignes noires massives dessinent le contour de la forme, surlignée par une alternance de lignes blanches, le tableau n'est que convulsions contenues. Une myriade de signes parasite notre regard et traverse la forme mère.

Pollock ne danse pas encore sur la toile. C'est elle qui impose ses lois.

---

<sup>139</sup> Jackson Pollock, *Ma Peinture, My painting*, déclaration parue dans la revue *Possibilities*, New York, n°1, hiver 1947-1948, texte traduit de l'anglais par Éric de Chassey. Cité dans le catalogue *Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, 1945-1949*, exposition sous la direction de Éric de Chassey et Sylvie Ramond, musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris, éditions Hazan, 2008, p. 144.

Après les années 1950, Pollock sera libéré de l'héritage post-cubiste et surréaliste de la peinture européenne, à l'instar de toute la peinture américaine, à propos de laquelle le critique Pierre Restany écrira qu'elle « a dépassé le problème de la relation forme-fond au profit de la synthèse visuelle *all over*<sup>140</sup> ».



Jackson Pollock, *Number 32*, 1950. Duco sur toile, 269 x 457,5 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein, Düsseldorf, Allemagne.

Comment ne pas être saisi par une composition comme celle de *Number 32* ?

Sur une surface monumentale, de l'encre noire industrielle se déploie sans retenue. Les motifs résultent de la gestuelle du peintre dans sa transe d'expression picturale. L'économie des moyens, la simplicité du geste procurent une sensation d'absolu. Comme spectateur, je suis tétanisé par la force irrationnelle de la composition. Cette réalisation me paraît être un sommet dans l'art de Jackson Pollock.

Avec *Number 7* (1952, The Met, Metropolitan Museum of Art, New York) Jackson Pollock revient à l'expression de la figure dans sa pratique picturale, avec une telle grâce, une telle justesse dans le geste que je reste, encore aujourd'hui, en absolue vénération devant cette toile.

---

<sup>140</sup> Pierre Restany, *Pollock ou la peinture en tant qu'objet*, in *Jackson Pollock*, Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 79.



Une autre toile maitresse de Pollock figure dans mon panthéon : *The Deep*, (1953, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris), parce que tout simplement, cette toile fait partie des collections parisiennes, et que c'est la peinture de Pollock avec laquelle j'ai le plus dialogué du fait de sa proximité. Cette composition a quelque chose d'une plaie, d'une déchirure, voire d'une vulve exposée aux yeux de tous. Pollock semble avoir épuisé les possibilités du *dripping* et revient à la matière picturale.

C'est la dernière composition picturale inspirée qu'il ait réalisée avant de renoncer, malgré lui, à la création.



Jackson Pollock, *The Deep*, 1953. Huile et émail sur toile, 220 x 150,1 cm.  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

L'œuvre peint de Jackson Pollock m'a tellement fasciné que j'ai commis en 1985, avec la complicité de François Borderie<sup>141</sup> un récit intitulé *Le Deep* en référence à la toile *The Deep*. Cette fiction narrative qui met en scène un vrai-faux Pollock se voulait être un hommage au peintre créateur du *dripping* avec une approche iconoclaste et décalée. Pour réaliser ce récit visuel, j'associerai, pour la première fois à mon dessin, des fragments et traces photographiques récupérés et réappropriés par un jeu sur l'image, avec l'aide de la photocopie. Cette approche esthétique de l'image préfigure tout ce que j'entreprendrai par la suite avec mes bandes dessinées sur l'Histoire du récente et tragique du Cambodge.

L'espace de l'atelier de Pollock mis en abîme dans *Le Deep*, ouvre ainsi l'espace de mon atelier au réel.



Séra-Borderie, *Le Deep*, projet pour les éditions Futuropolis, 1985.  
En arrière-plan, une inclusion tramée de la toile de Pollock, *Number 7*, 1952.

<sup>141</sup> François Borderie, coauteur de l'album *Lady Mage Kane*, collection X n°24, Paris, éditions Futuropolis, 1986. *Le Deep* est un livre qui aurait dû être publié par cet éditeur avant son rachat par les éditions Gallimard.

### I.1.7.- David Bowie : *Planned Accidents*<sup>142</sup> ou les chemins de la création

1974. J'ai 13 ans et j'écoute les Beatles, les Stones, Crosby, Stills, Nash and Young, King Krimson, Georges Harrison, les Bee Gees... Et David Bowie<sup>143</sup>. J'entends pour la première fois un hurlement en introduction au titre *Diamond Dogs* : « This ain't rock'n'roll. This is genocide! » (Ce n'est pas du rock'n'roll. C'est un génocide !)

Avec David Bowie, j'entre dans une autre dimension : il ne s'agit plus d'une musique estampillée *rock*, mais d'un véritable univers de création musicale, d'une myriade d'expériences esthétiques et sonores, d'une ouverture à l'altérité. *Diamond Dogs* passe du rock « pur » avec la chanson qui donne son titre à l'album, pour proposer ensuite d'autres formes musicales à l'expression plus hybride, entre plastic soul, jazz et rock progressiste.

David Buckley écrit :

« Sur *Diamond Dogs*, Bowie (...) mélange la ballade et le jazz de *Sweet Thing*, le pop-rock style Stones de *Diamond Dogs* et *Rebel Rebel*, le riff inspiré de Issak Hayes, sur 1984, les influences de la soul de *Rock and roll with me* et l'expérimentation sur *Big Brother*, autant de preuves de son ouverture à de possibles avenir musicaux<sup>144</sup>.»

A l'origine du projet, David Bowie voulait adapter le roman *1984* de George Orwell. Il envisageait la création d'une comédie musicale. Face au refus de la veuve de l'écrivain, il transforma son désir initial en un chant apocalyptique, post-nucléaire, peuplé de zombies, préfigurant le mouvement punk qui émergera en 1977.

Quand je découvre cette musique en France, elle me ramène aussi au chaos de la guerre du Cambodge. *This ain't rock'n'roll. This is genocide !* Comment *Diamond Dogs* ne peut-il faire écho, rétrospectivement, à mon histoire ?

---

<sup>142</sup> *Planned Accidents* est le titre de travail sur l'album *Lodger* de David Bowie proposé par Brian Eno. *Planned Accidents* est une référence « à la nouvelle approche créative selon laquelle plusieurs erreurs peuvent receler une bonne idée. » Lire Loïc Picaud, *David Bowie & le rock dandy*, Paris, Hors collection éditions, 2007, p. 104. *Lodger* (1979) conclut la « trilogie berlinoise » composé des albums précédents *Low* (janvier 1977) et *Heroes* (octobre 1977).

<sup>143</sup> David Bowie (1947-2016) de son vrai nom David Jones est un auteur-compositeur-interprète et acteur anglais, révélé à la fin des années 60 avec *Space Oddity*, il est devenu une figure majeure de la scène musicale internationale post-Beatles.

<sup>144</sup> David Buckley, *David Bowie, Une étrange fascination*, Paris, éditions Flammarion, 2015, p. 164.

Plus encore, je n'entends pas que de la musique... J'entrevois la fin des frontières arbitraires entre le monde des arts, de la musique, de la culture, de la mode, du cinéma et du théâtre. Cette approche radicale, Bowie la transformera avec ce qu'il est convenu de nommer la « trilogie berlinoise » entreprise avec l'enregistrement de l'album *Low*, en septembre-octobre 1976.

Le rock-critique Matthieu Thibault :

« Le dispositif expérimental à l'origine des chansons de la face A de *Low* influence leur architecture en forme de vignettes aux trames narratives inhabituelles. L'alternance entre couplets et refrains s'efface au profit de structures aux introductions et conclusions ouvertes. La majorité des pièces se termine ainsi par un fondu et, comme celles d'*Another Green World*, cherche à suggérer davantage par une radicale concision<sup>145</sup>. »

Auteur, compositeur, chanteur et interprète expérimental starisé, David Bowie prône la disparition de la structure musicale classique refrain/couplet pour une structure plus libre. Au-delà de la scène musicale anglaise, il devient un créateur d'avant-garde. « Au début des années 70, David Bowie transforme le rock en appliquant des concepts d'art contemporain à un mode d'expression qui vit encore à l'ombre du romantisme du XIXe siècle<sup>146</sup>. », écrivent les journalistes Marc Paytress et Steve Pafford en 2000.

Élève du mime Lindsay Kemp, le jeune David Jones se nourrit des écrits de Aleister Crowley, un poète, occultiste, tarologue et astrologue britannique. Il dévore aussi l'œuvre du philosophe Friedrich Nietzsche. Dans une de ses compositions, *The Width Of A Circle*, David Bowie chante « J'ai couru vers un monstre qui dormait sous un arbre, j'ai regardé et j'ai froncé les sourcils parce que le monstre c'était moi<sup>147</sup>. » Plus tard, en 1973, Bowie appliquera la technique du cut-up de William Burroughs<sup>148</sup>, l'auteur du *Festin nu*, à son écriture. Les mots, les compositions musicales de Bowie transcendent les genres et brisent les frontières. Cette attitude face à la création me poursuit depuis mon adolescence.

---

<sup>145</sup> Thibault Matthieu, David Bowie, *L'avant-garde Pop*, Géménos Les Mots et le reste, 2013, p. 187.

<sup>146</sup> Marc Paytress et Steve Pafford, *David Style*, Londres, Omnibus Press, 2000, p. 28.

<sup>147</sup> Dans l'album *The Man Who Sold The World*, EMI, 1971.

<sup>148</sup> William Burroughs décrit la technique avec ces mots : « Coupez les pages de n'importe quel livre ou magazine dans le sens de la longueur, par exemple, et mélangez les colonnes du texte. Rassemblez-les au hasard et lisez. » cité par David Buckley, *David Bowie, Une étrange fascination*, Paris, éditions Flammarion, 1999, p. 226.

David Bowie :

« Le plus important pour un artiste est de trier les débris d'une culture, de regarder ce qui a été oublié ou ce qui n'a pas été pris au sérieux. Chaque fois qu'une tendance est catégorisée et acceptée, elle devient partie intégrante de la tyrannie du *mainstream*, et perd de sa force. Il en a toujours été ainsi pour moi : il n'y a rien de plus étouffant que de se sentir catalogué<sup>149</sup>. »

David Bowie a l'énergie créatrice d'un Picasso. Il se sert de tout ce qui le touche et le traverse pour le réinvestir et le transformer dans son art, ses créations.

En 1976, David Bowie invite Brian Eno<sup>150</sup>, le compositeur et membre fondateur du groupe *Roxy Music*, à le rejoindre pour collaborer au projet d'un nouvel album.

Révéleé comme étant l'inventeur de la musique d'ambiance (*ambient music*). Eno a composé en 1975, avec la complicité de l'artiste allemand Peter Schmidt, ce que l'on pourrait désigner par l'expression de « tarot musical » et qu'il intitule *Oblique Strategies* (Les Stratégies Obliques). C'est ce jeu de 113 cartes au dos noir, portant chacune des aphorismes, mots, ou questions que Brian Eno apporte en studio, pour l'enregistrement de l'album *Lodger*. Les musiciens allaient devoir prendre des rôles et postures nouvelles pour briser les routines et « provoquer la nouveauté singulière potentielle due à l'inexpérience ou l'inconscience technique du novice » comme l'a écrit le critique Howard Goodball<sup>151</sup>. Il ajoute : « Brian Eno initia Bowie aux jeux pratiqués par les compositeurs classiques d'avant-garde des années cinquante, où le hasard -un coup de dés, le tirage de cartes numérotées, etc.- déterminait la teneur de ce que jouaient les instrumentistes et la manière de jouer, une technique officiellement connue sous le nom de « composition aléatoire<sup>152</sup> ».

---

<sup>149</sup> David Bowie, cité par David Buckley, *ibid.* p. 415.

<sup>150</sup> Brian Eno (né en 1948) est un musicien, arrangeur et producteur britannique. Il a été l'un des membres de Roxy Music. Après avoir été évincé du groupe, il poursuit sa carrière en collaborant avec nombre d'artistes, dont David Bowie.

<sup>151</sup> Howard Goodball, Bowie : *Musique Lucky Old Sun is in my Sky...* in *David Is*, Paris, éditions Michel Lafon, p. 178.

<sup>152</sup> *Ibid.* p. 178.



Extrait des *Stratégies Obliques* dans leur traduction française :

À quoi penses-tu vraiment en ce moment?

A-t-on besoin de trous?

Abandonne les instruments normaux

Abats ton jeu

Accentue les défauts

Accentue les différences

Accentue les répétitions

Accepte les conseils

Analyse des amas

Arrête-toi un moment

Assemble certains éléments en un groupe et traite le groupe

Auto-indulgence disciplinée

C'est tout à fait possible (après tout)

Ce n'est qu'une question de travail

Change le rôle des instruments

Comment l'aurais-tu fait ?

Considère des transitions

Considère plusieurs façons d'enchaîner

Consulte d'autres sources - prometteuses - non prometteuses

Continue

Coupe une connexion vitale

Courage !

Court-circuit (prends le chemin le plus court)

Dans l'obscurité totale, ou dans une très grande chambre très doucement

De quoi les sections sont-elles des sections?

Découvre les recettes dont tu te sers et abandonne-les

Définis un territoire comme «sûr» et sers-t-en comme d'une ancre

Demande aux gens de travailler à l'encontre de leur meilleur jugement

Dès que la recherche progressera, quelque chose sera trouvée

Détruis - rien- la chose la plus importante

Diminue, continue

Distorsion temporelle

Donne de la valeur à un espace vierge en le plaçant dans un cadre exquis  
Donne libre cours à ton impulsion la plus mauvaise  
Écarte un axiome  
Échos fantomatiques - fantômes «écho tiques»  
Écoute la douce voix  
Éloigne-toi du désir  
Emploie une couleur inacceptable  
En arrière  
Enlève les éléments par ordre d'importance apparente  
Entre dans le domaine de l'impossible  
Entre rien et un tout petit peu plus  
Équilibre les principes de consistance et d'inconsistance  
Essaie d'énoncer le problème aussi clairement que possible  
Est-ce fini ?  
Examine avec attention les détails les plus embarrassants et amplifie-les  
Existe-t-il des sections ?  
Fais confiance à ton moi présent

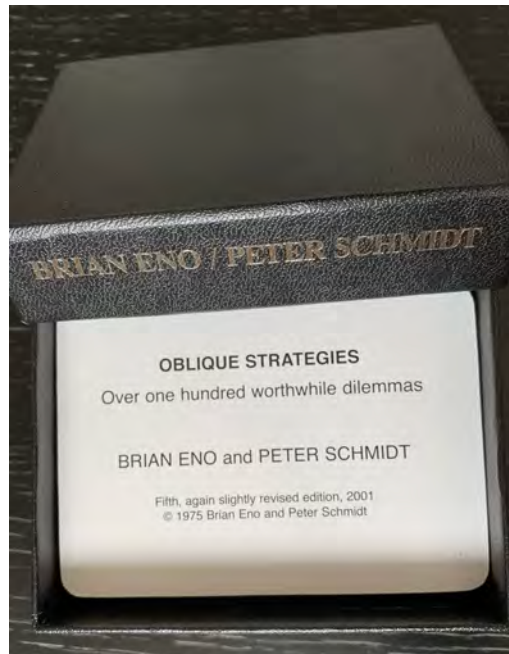


Brian Eno-Peter Schmidt, *Oblique Strategies*, 1975, 5<sup>ème</sup> édition 2001. Coll. De l'auteur.

Fais quelque chose d'ennuyeux  
Fais un acte soudain, destructif et imprévisible, incorpore  
Fais une liste exhaustive de tout ce que tu pourrais faire et fais la dernière chose  
qui s'y trouve

Faut-il changer les mots ?  
Gradations infinitésimales  
Honore ton erreur comme une intention cachée  
Humanise quelque chose dénué d'erreur  
Il ne s'agit pas de construire un mur, mais de faire une brique  
Imagine ce que tu fais comme une série d'événements sans rapport les uns avec les autres  
Imagine une chenille en mouvement  
Intentions – noblesse ? – humilité ? – crédibilité ?  
Jouissance idiote  
L'intonation est-elle correcte?  
La bande est la musique  
La chose la plus importante est la chose la plus aisément oubliée  
La répétition est une forme de changement  
Le principe d'inconsistance  
Les bords - fais-en lentement le tour  
Machinerie (organique)  
Manque-t-il quelque chose ?  
«Mécanicalise» quelque chose d'idiosyncratique  
Mets de l'ordre  
Mets-le la tête en bas  
N'accentue pas une chose plus qu'une autre  
N'aie pas peur d'afficher tes talents  
Ne brise pas le silence  
Ne change rien et continue avec une consistance immaculée  
Ne fais rien le plus longtemps possible  
Ne sois pas effrayé par les choses parce qu'elles sont faciles à faire  
Ne sois pas effrayé par les clichés  
Pense à la radio  
Perdu en territoire inutile  
Permits-toi un seul soulagement  
Plus petit dénominateur commun  
Ponts - à construire - à couper  
Que ferait ton meilleur ami ?

Que ne ferais-tu pas ?  
Quelle est la réalité de la situation  
Quelles erreurs as-tu commises la dernière fois ?  
Quelqu'un en voudrait-il ?  
Questionne l'approche héroïque  
Questionne ton corps  
Regarde l'ordre dans lequel tu fais les choses  
Remplis chaque espace  
Résiste (en apparence) au changement  
Respire plus profondément  
Revalorisation (une sensation agréable)



Brian Eno-Peter Schmidt, *Oblique Strategies*, 1975, 5<sup>ème</sup> édition 2001. Coll. De l'auteur.

Reviens sur tes pas  
Rien qu'une partie, pas le tout  
Sois extravagant(e)  
Sois moins critique plus souvent  
  
Sois sale  
Sors. Ferme la porte

Soustraction simple  
Souviens-toi de ces douces soirées  
Supprime les ambiguïtés et remplace-les par des spécificités  
Supprime les spécificités et remplace-les par des ambiguïtés  
Toujours des premiers pas  
Travaille à un rythme différent  
Tu es un ingénieur  
Tu n'as pas à être honteux d'utiliser tes propres idées  
Tu ne peux faire qu'un point à la fois  
Un seul élément de chaque espèce  
Une ligne a deux côtés  
Utilise des filtres  
Utilise des gens «non qualifiés»  
Utilise moins de notes  
Utilise une vieille idée  
Va jusqu'à un extrême, reviens vers plus de confort  
Vers l'insignifiant<sup>153</sup>

Une des *cartes* les plus pertinentes à mes yeux : « Honore ton erreur comme une intention secrète<sup>154</sup>. » Ces mots lus et retournés tant de fois dans ma tête me poursuivront sans cesse et influenceront profondément ma façon d'arpenter les chemins de la création.

L'écrivain Gérard Klein<sup>155</sup> qui tenait une rubrique dans les pages de la revue (*À Suivre*), écrivait à propos de l'artiste Mœbius :

« Il y a dans la vie d'un artiste deux moments délicats. Celui où il débute et choisit, ou croit choisir, ce qu'il va faire, de la musique électronique ou de la bande dessinée. Il peut tâtonner un bon moment mais un jour la pression des nécessités internes et des fatalités extérieures va lui assigner une voie. Dans cette direction, s'il a quelque respect pour son art, il va se perfectionner, acquérir une maîtrise et,

---

<sup>153</sup> Traduction française, proposée sur le site de Gregory Taylor : [http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/Oblique\\_Strategies](http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/Oblique_Strategies), © 1975, 1978, and 1979 Brian Eno/Peter Schmidt <http://www.multimedialab.be>

<sup>154</sup> In David Buckley, *ibid.* p. 226.

<sup>155</sup> Gérard Klein, né en 1937 est un économiste français, écrivain, essayiste et éditeur de science-fiction.

ce faisant, courir un peu plus chaque jour le risque de s'enfermer dans un artisanat<sup>156</sup>.»

La création est un état qui ne se commande pas. Il faut savoir se mettre en condition pour être à même de créer. C'est un *geste* qui ne s'improvise pas. Dessiner n'est pas seulement un acte visant à la maîtrise d'une pratique. Ce qui fait la différence entre un bon dessinateur et un grand dessinateur, c'est la force du message exprimé et sa capacité à éviter les pièges que nous tend la vie, la roue de la vie, la routine de toute vie.

Gérard Klein poursuit :

« Alors peut survenir le second moment critique, où il va subir sa maîtrise comme un maître borné, comme un tyran, et va s'efforcer de la briser ou de la soumettre. Cela coïncide parfois avec un épisode dépressif, avec un ébranlement de soi si décisif qu'il fait redouter l'impuissance ou la folie. L'angoisse. Il n'est pas aisé d'abandonner la sécurité des chemins familiers.

Mais c'est une étape essentielle, celle de la naissance d'un créateur. Jusque-là, l'artiste a bien fait, il fait de mieux en mieux. Au-delà, il va faire ce qu'il ne se sait pas capable de faire. Il va accepter de ne plus savoir où il va, ce qu'il fait, de ne plus contrôler d'avance la marche des événements. Il va introduire dans son œuvre, et peut-être dans tout son domaine, l'imprévisible et l'incertitude. La liberté, si le mot a un sens, c'est-à-dire un ordre plus profond de détermination<sup>157</sup>. »

Pour sa part, le peintre Zao Wou-Ki a tenu ces propos :

« Picasso m'avait appris à dessiner comme Picasso. Mais Cézanne m'apprit à regarder la nature chinoise. J'avais admiré Modigliani, Renoir, Matisse. Mais c'est Cézanne qui m'aida à me trouver, à me retrouver peintre chinois...<sup>158</sup>. »

Pour paraphraser Zao Wou-Ki, j'affirmerais que si Picasso m'a ouvert les yeux à la création, Mœbius m'a appris à me maintenir en éveil. Mais c'est David Bowie qui m'a donné le goût de la transgression.

---

<sup>156</sup> Les Bandes Dessinées de Gérard Klein in (A Suivre) n°10.

<sup>157</sup> Les Bandes Dessinées de Gérard Klein in (À Suivre), *op.cit.*, p. 59.

<sup>158</sup> Entretien avec Claude Roy in *Zao Wou-Ki*, Le Musée de Poche, 1957.



## I.2.- L'ATELIER : LE LIEU DE TOUTES LES BATAILLES

*Longtemps, dans l'histoire des formes,  
la représentation de la violence brutale s'inscrit  
dans une figuration motivée.*  
Paul Ardenne<sup>159</sup>

*Toute création est, à l'origine,  
la lutte d'une forme en puissance contre une forme imitée.*  
André Malraux<sup>160</sup>

La peinture m'irrigue et me nourrit. C'est dans l'espace fondateur de l'atelier que je trouve du sens à la vie à construire et reconstruire.

Je vois mon atelier comme un véritable bouillon de culture. Il déborde largement les murs dédiés, s'étend sur le palier, dans l'escalier, envahit tout l'espace de mon habitat. Cet atelier est depuis toujours un rempart, un refuge, un lieu intime de création. J'y suis arrivé en 1982. Ce n'est qu'en 1993 que je le quitte momentanément, afin de retourner au Cambodge quelques semaines, grâce à l'obtention d'une bourse de création du Centre National des Lettres pour mon projet *Impasse et Rouge*.



1985 - Point de vue de l'atelier : le palier. Photographies de François Borderie.

<sup>159</sup> Paul Ardenne, *Extrême, Esthétique de la limite dépassée*, op. cit., p. 143.

<sup>160</sup> André Malraux, cité par René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, éditions Klincksieck, 1989, p. 22.



### I.2.1.- Entre bunker et bordel

Lorsque j'évoque mon atelier, le premier mot qui me vient pour le décrire est *bunker*. Je suis un enfant de la guerre, on ne quitte pas sa place sans avoir une position de repli.

En 1986, j'introduisis mon mémoire de D.E.A. par un texte consacré à l'atelier :

« Il faut reconnaître les choses et les dire comme elles doivent l'être.

Je suis vulgaire.

A la vue de mon atelier, je jure souvent : Quel bordel !

Cet atelier, je l'ai voulu très vite.

Fin 1982.

J'avais besoin de m'accaparer un espace pour pouvoir aller plus loin : tendre des cordages, des filets, comme le trapéziste, voilà une des premières tâches à laquelle je me suis astreint avant le grand saut dans l'inconnu.

Dans cet atelier, chaque recoin, espace, bout de table est occupé, envahi, pris d'assaut. Aucune surface vierge de toute trace ne d'offre à mes yeux. Malheur à celle qui ne l'est pas : elle sera très vite recouverte, spoliée, souillée.

Quel bordel !

L'atelier, à l'évidence offre un espace qui n'est pas innocent.

L'atelier ouvre sur le bordel où je m'empresse d'aller m'y perdre et déposer ma trace.

Ma signature.

*Tout l'atelier travaille cette blessure. La signature est une blessure et il n'est pas d'autre origine à l'œuvre d'art. Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde.*<sup>161</sup>

Dans l'espace de l'atelier ouvert - "sur tous les bordels<sup>162</sup>" - mon travail se déroule sur le fil de deux lames : sur celui de mon espace intérieur solitaire et sur celle de cette blessure "cachée", que je vais traquer, exposer, mettre à vif, à nu.

---

<sup>161</sup> Jaques Derrida, *Glas*, Paris, éditions Galilée, 1971, p. 206-207, 2<sup>ème</sup> colonne.

<sup>162</sup> Jaques Derrida, *ibid.*

La mutilation – apparente - s’effacera devant l’opération qui consistera à multiplier mon travail de la blessure.

A la dire et à la redire, à travers un forçage qui tendra à serrer d’avantage - au plus près - cette blessure en sommeil.

Atteindre au réel par souffrance et jouissance.

Cette guerre que je me livre - parce que la seule voie possible - parce qu’elle est en moi, autour de moi, dans mon passé proche, comme dans le présent et inscrite déjà dans le futur. Je lui ai défini comme champ de bataille l’espace de l’atelier.

Un espace clos.

Et parce que je me serais totalement fondu avec l’atelier, et parce que j’aurais fait corps avec elle, je me permettrais d’opérer et y apposer ma différence.

La signature ne s’exposera que davantage : elle en garantit la bonne marche des opérations.

Leur authenticité<sup>163</sup>. »

### I.2.2.- Corps avec la nuit

Dans l’espace de l’atelier, c’est durant la nuit que mon travail se déploie.

Je suis en position d’embuscade.

Avec la nuit, la baisse de luminosité instaure une distance avec la réalité confortable du jour. Au Cambodge, nous nous mouvions rarement en plein soleil, en pleine lumière. Cette dernière, du reste, est aveuglante. Les coups de soleil étaient une extravagance réservée aux vacances scolaires et à la fréquentation des bancs de sable face à la mer. L’ombre est un espace accueillant, frais, apaisant. Les plus belles lumières du jour étaient celles du couchant, quand se mourraient les rayons du soleil.

La nuit, la musique seule est ma compagne. Elle habite l’espace et m’oblige à m’écouter, à me concentrer intensément. Là, le travail est une mise en place, un état de veille permanent, une vigilance sans faille, afin de saisir la mémoire traumatique.

Pour créer, je travaille jusqu’aux limites de l’épuisement physique, en un affrontement de corps à corps. Combat d’un corps et de mon corps.

---

<sup>163</sup> Ing Phouséra, *La violence en Arts Plastiques : Dessin – Peinture – Sculpture*. Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 1986-1987, p. 9-11.

En 1986, j'écrivais ses lignes dans mon mémoire de D.E.A. :

« A l'assaut.

La peinture, c'est un combat. Un corps à corps. Ce n'est que lorsque la surface s'obscurcit, me résiste, m'aveugle – au regard de ce qui est a-tendu – que peut advenir la lumière des ténèbres<sup>164</sup>. »

Il me faut chercher la voie qui me mènera au bord de ce précipice, de ce gouffre devant le vide où il n'y aurait rien pour me rattraper, rien pour m'accrocher. Pour pouvoir tout lâcher.

Cette voie passe par une traversée de la violence aveugle.

L'acte créatif est le résultat d'une recherche consciente et d'une prise en charge animale, ou comme l'écrit Soko Phay « la peinture de Séra (...) procède d'une tension qui se cherche, non pour atteindre une complétude, mais pour renouveler une mémoire jamais apaisée<sup>165</sup> ». Lorsque la surface de la toile, ou du papier, se charge sous mes assauts répétitifs et me résiste, aveuglé par l'ivresse de mes gestes, je peux faire émerger le sens d'une composition en écho à mon intériorité. Devant un tableau, arrivé au noir, je suis face au seuil où tout redevient possible.

Une évidence, on n'invente rien.

René Passeron écrit ainsi :

« Si la peinture donne sur autre chose qu'elle, ce n'est pas comme la fenêtre dont parle André Breton, mais comme le pansement donne sur une blessure. Volets fermés. Et l'apparence picturale ne renvoie pas à une substance quelconque, qu'elle aurait pour vocation d'imiter, mais à la béance de la blessure soignée. C'est pourquoi l'apparence picturale, qui parfois plaît aux yeux, est sans intérêt comme apparence belle, esthétique, "rétinienne" : qu'importe l'apparence du pansement-même celle du "beau pansement" ?<sup>166</sup> »

Ce qui nous distingue les uns des autres, c'est la faculté de descendre au plus profond de notre singularité. Dès lors, tout peut arriver en étant sincère. La première chose que je professe à mes étudiants, c'est d'être à l'affût de ce qui nous entoure. Ne pas simplement voir, mais se forcer à regarder, observer, scruter. Aller au-delà du banal et de

---

<sup>164</sup> Ing Phouséra, *op. cit.* p. 23.

<sup>165</sup> Soko Phay-Vakalis, *Séra, Une œuvre aux sans-noms*, in catalogue *SÉRA*, Institut français de Phnom Penh, Cambodge, 2011, p. 25.

<sup>166</sup> René Passeron, *op. cit.*, p.133.

René Passeron (1920-2017) a dirigé l'Institut d'esthétique de l'université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne et a été mon directeur de mémoire pour mon D.E.A., intitulé *La violence en Arts Plastiques : Dessin Peinture - Sculpture*.

l'évidence qui sont les chemins de la complaisance et de la facilité. Il nous faut éprouver les images du monde qui nous submergent, pour nous constituer un regard propre, à travers plaies et pansements, cicatrices.

Je peins comme je dessine, et comme j'écris pour lutter contre l'oubli, je peins pour panser mes plaies intimes.

### I.2.3.- Lieu de toutes les réparations

Je ne pouvais aborder la peinture *à la légère*, comme un jeu de forme, de composition, et de couleur comme mes camarades d'école d'art. J'arrivai en France marqué par les épreuves : cinq années de guerre et l'expulsion du pays où je suis né. Ces événements allaient constituer une rupture identitaire profonde.

René Passeron, encore :

« Tout pansement est perçu comme une blessure pansée, donc comme signe de la blessure, comme mode (heureux ?) de la blessure. Toute peinture comme pansement est pensée comme mode du vide pictural, ou mode de la surface subjective non-peinte. A l'intérieur de toute peinture, il faut percevoir mentalement le néant de la peinture. C'est en ceci que la peinture est peinture, ou art<sup>167</sup>. »

Il me fallait repartir à zéro.

J'ai peint pour marquer ma présence au monde, échapper à ma disparition, agir, être et façonner mon avenir, et non le subir.

Je n'ai pas peint en toute conscience pour dépasser mon traumatisme. J'ai peint pour me faire un monde tangible et persistant. Dès le début, j'ai cherché à entretenir un dialogue avec ce qui n'est plus. La question de la représentation se pose à postériori. Je n'ai pas choisi une voie exclusivement figurative, ni allégorique, car je me défiais et je continue à me défier d'une approche de la peinture comme mise en image, ou mise en scène de sujets. La question de la traduction de l'indicible me semble plus fondamentale que le fait de colporter des images *clichés*.

---

<sup>167</sup> René Passeron, *ibid*, p. 133.

Je n'ai pas choisi la liberté qu'offre l'abstraction seule. Mon rapport à la création passe par un croisement, une transversalité, un métissage des langages et des genres.

Ce processus m'a permis de traduire plastiquement ce qui échappait à ma raison, ce qui frappait à la porte de mon inconscient. Il m'a appris à me tenir en éveil, sur le fil de la vie.



2010. Photo du tournage du film documentaire de Céline Dréan, *Le Veilleur*, Groupe Galactica/Vivement Lundi production/TV Rennes 35.



### I.3.- L'ESPACE SALVATEUR DE LA PEINTURE, 1983-2019

*Pour moi, peindre un tableau, c'est engager une action dramatique au cours de laquelle la réalité se trouve déchirée.*

Pablo Picasso<sup>168</sup>

Le processus de création dans mon œuvre de peintre-sculpteur ou de narrateur visuel est, depuis son origine, intimement lié aux forces sous-jacentes transversales qui fondent mon identité : je suis un *kaune kat*, un métis. Ce mot khmer signifie littéralement *enfant coupé*. Coupé en deux, en deux espaces de culture que tout sépare : langage, écriture, mentalité, coutumes et rites. Autant de différences qui, loin de réduire mon identité, l'enrichissent et marquent ma singularité. Cela au prix d'un combat incessant contre les idées reçues, les préjugés. Cette double identité contamine mon rapport aux arts, forcément gémellaire, si ce n'est multiple et complexe.

Pour bien saisir les voies par lesquelles cette double identité est devenue le socle de ma création, il me faut évoquer mes premiers pas dans l'espace de la peinture.

Quatre ans après mon arrivée en France, c'est à dire hier encore, je continue à être immobile face à une feuille blanche. Je n'arrive pas trouver une voie qui puisse m'amener à m'épancher sans crainte. Le blanc du papier comme le blanc de la toile me paralyse. Tout me paraît mort. Le dessin m'ennuie.

Peindre sur de la toile de jute, sur des fragments d'éléments récupérés dans la rue me permet d'opérer une opération de reconstruction, sans que jamais ce mot ne soit prononcé. Par le jeu, par un travail de re-création, j'entrevois enfin un devenir possible, dans mon aspiration à reprendre le souffle et le cours de la vie.

Je ne voulais plus penser ni dessiner. Dessiner, c'est par essence être capable de penser le monde, de l'observer et de le laisser passer en soi, comme un courant électrique qui anime la main et qui, parfois, permet de représenter ce que l'on perçoit, de le rendre

---

<sup>168</sup> 200 Citations de Picasso et sur Picasso, compilées par Antoni Gelonch-Viladegut, pour la Collection Gelonch Viladegut. Paris-Sant Cugat del Vallès, Juin 2013, p. 11.

visible, lisible, et de le partager. Je ne voulais plus partager. Je voulais retrouver une terre qui me soit propre.

Avant de conquérir l'espace de la toile, j'empruntais une voie médiane qui s'est jouée entre le dessin de narration qui charriait déjà mes premiers fantômes, et ma peinture.

Cette période correspond aux années d'apprentissage au lycée Élixa Lemonnier dans le 12<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, où trois années durant, je serai formé au métier de graphiste.

C'est sur cette période que j'ai déployé une pratique de l'aquarelle. La fluidité du médium et la paisible banalité des sujets rendaient l'expérience ludique, facile et très séduisante. Ce fut une forme de déclaration d'amour et de vie, naïve et illustrative, qui tourna rapidement court. Je me suis lassé de la facilité.



Signées Ing, deux aquarelles datant de 1979. 22 x 16 cm. La première date du 12 juin, la deuxième, du 2 août.  
Aquarelles réalisées in situ. Paysages du Morvan.



### 1.3.1.- *Les Contre-reliefs*, 1983

Dès le début de mon parcours artistique, j'ai voulu définir une grammaire plastique singulière.

Pour ce faire, j'ai adopté une approche où la création est le résultat d'un processus ludique d'expression. Les formes que je dessine, sont issues de la confrontation d'objets et de matières. Elles ne sont pas préexistantes, ni définies par une conceptualisation prédéterminée. Ce qui prévaut, c'est bien la quête incessante de liberté d'expression plastique.

Cette approche - à l'aveugle et à l'instinct - privilégie le sens de la mise en valeur d'accidents. En unifiant par la teinte des couleurs, par le trait, les composants mis en jeu, je procède à l'harmonisation d'un ensemble de matériaux hétéroclites, dans ma peinture comme dans mon œuvre de sculpteur.

Le premier *Contre-relief*<sup>169</sup> que je réalise a été pensé en résonance avec la pièce de Pablo Picasso, *Construction : violon* (1915). J'emprunte alors à la pensée constructiviste des années 1913-1915, et à l'avant-garde russe de cette même période, dont au premier chef Vladimir Tatline (1885-1953) qui en fit une véritable école de la 3D, la notion de « contre-relief »<sup>170</sup>.

J'ambitionnais alors de dépasser les conventions dans la représentation des formes.

À la suite de ce choc esthétique et visuel, pendant des années je n'arriverai à m'exprimer plastiquement qu'avec des éléments récupérés dans la rue.

Le critique d'art Eric Joly écrit à mon propos :

« Dans les premiers travaux, il convoque la mémoire de la matière elle-même. Il s'avère impossible pour le jeune artiste qui vit dans le perpétuel étonnement d'avoir échappé à l'horreur, d'investir une surface immaculée, un matériau sans histoire. Aussi, Séra peint et sculpte à partir de ce qui l'entoure ; la porte de sa

---

<sup>169</sup> La série des *Contre-reliefs*, ainsi que six autres compositions, ont été présentées à l'exposition *Paris 1, Paris 8, Les Arts Plastiques à l'Université*, qui s'est tenue à la Maison des Artistes, rue Berryer en 1986.

<sup>170</sup> Si Picasso a bel et bien réalisé le premier « contre-relief » du XXème siècle, c'est l'artiste russe Vladimir Tatline qui a introduit et conceptualisé cette notion en 1915 lors de l'exposition *Last Futurist Exhibition*, Saint-Petersbourg, 17 décembre 1915-19 janvier 1916. Voir *Tatlin, New art for new world*, musée Tinguely, Bâle, éditions Hatje Cantz, 2012, p. 99-101. Voir aussi Anne Baldassari, *Les quatre dimensions in Icônes de l'art moderne*, la Collection Chtchoukine, 2017, Fondation Louis Vuitton, Paris, éditions Gallimard, p. 334-335.

chambre, la toile de son matelas, les montants de son lit, seront mis à contribution dans ses premières œuvres. Cette appropriation symbolique des objets atteste de son existence, quand il pressent que tant d'autres ont disparu<sup>171</sup>. »

*Le Contre-relief, Femme* a été réalisé en 1983. C'est une représentation du corps de la femme obtenue par segmentations.

La peinture du corps a été, dans un premier temps, exécutée sur des fragments de cuir provenant d'un vieux fauteuil. J'ai ensuite procédé à un montage des morceaux en prenant appui sur une structure de lattes de bois de chantier. J'ai obtenu un corps en contorsion, désarticulé, dans l'esprit du cubisme, tel que Pablo Picasso pouvait en réaliser.

*Élévation* est un contre-relief réalisé en 1984. Il est composé de fragments de tôles, de morceaux de bois provenant d'un mobilier de cuisine avec des restes d'un lé en vinyle aux motifs bleus. Mon intervention picturale a consisté à surligner des formes en un jeu de lignes noires. Ce travail de motifs, peints à l'acrylique, a permis d'établir un lien entre les différents éléments. Pour finir, j'ai peint une figure avec des yeux proéminents. Des clous jaillissaient encore des bouts de bois. Les plaques de tôles avaient des arrêtes coupantes. Ce contre-relief exprimait involontairement une violence intérieure contenue.

J'étais également fasciné par la démarche créatrice de l'artiste allemand Kurt Schwitters (1887-1948). Sa praxis où se mêlent théorie et pratique, en tension entre les arts graphiques (ses collages), la peinture et le volume, a été un point d'articulation nodale de mes pratiques différenciées.

Kurt Schwitters :

« Tout moyen est bon, du moment qu'il est utile... Peu importe ce que signifiait le matériau utilisé avant qu'on l'introduise dans une œuvre d'art. C'est ainsi que j'ai réalisé des tableaux avec du matériel que j'avais sous la main (...) Les objets y sont introduits tels quels, ou encore modifiés, selon les besoins du tableau. En se mettant réciproquement en valeur, ils perdent leur caractère individuel, leur venin propre, ils sont dématérialisés et deviennent matériau pour le tableau<sup>172</sup>. »

---

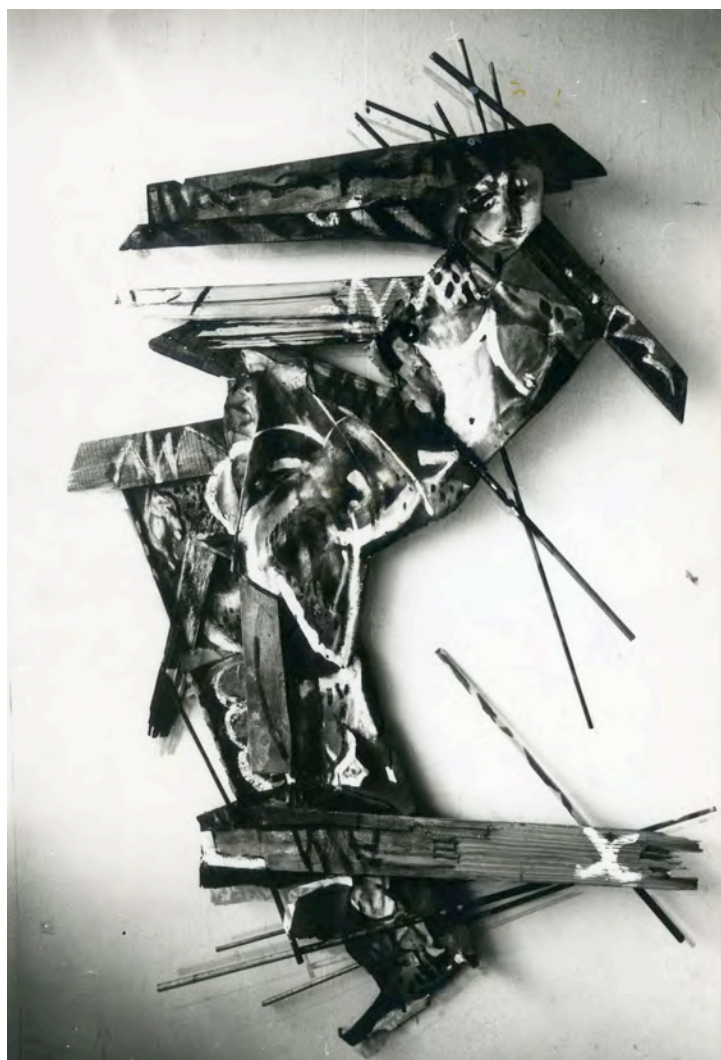
<sup>171</sup> Eric Joly, « Séra en son for intérieur », in catalogue *SÉRA*, *op.cit.*, p.12.

<sup>172</sup> Kurt Schwitters cité dans le catalogue *Paris-Berlin*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1984, p. 160.

C'est ainsi que je posais mon empreinte sur des éléments de vie récupérés. J'ai redonné vie et identité à l'informe. J'ai fait le choix de peindre sur des éléments de récupération que je trouvais au gré de mes déplacements.

Pour peindre, nul recours au préfabriqué. Mes premières grandes peintures ont été exécutées sur des matériaux de récupération.

Il me fallait pouvoir faire, sans avoir peur de mal faire ou de faire mal.



*Contre-relief, Femme*, 1983, bois, cuir et acrylique, 195, 130 x 30 cm.  
*Contre-relief, Élévation*, 1984, tôle, zinc, bois et acrylique, 153 x 83 x 25 cm.



*Carcasse*, 1987, huile et vernis sur plaques d'aluminium, bois, 160 x 80 x 15 cm.

### 1.3.2.- *Peintures-Pianos*, 1988

La première série de peintures que je présentai en galerie<sup>173</sup> était un ensemble de toiles qui prenait pour prétexte l'objet piano pour déployer mon approche picturale.

Le critique Pierre Corcos écrit :

« Phousséra travaille en musique. Proposition mieux saisie, dans sa littéralité, par la suivante inversée : la musique travaille Phousséra. Vous percevrez par exemple sous les dissonances de surface, d'immédiate apparence, des consonances profondes. Gamme des tons rompus, harmonie des couleurs chaudes, maîtrise de la composition générale, résistance de la "Gestalt" et du contour. Et puis vous entendez mieux l'idée de Schönberg, en des termes repris par Kandinsky, que "les dissonances ne sont jamais que des consonances lointaines dans les harmoniques". De même, l'objet-piano est donné là, comme matière picturale, aplats, coulées, glacis, taches, et les fibres de son bois surgissent comme une jungle touffue, impénétrable ; mais l'imagination pense à travers cette matière, cette "hylé", si violente et résistante fût-elle, et s'en fait un "analogon", un symbole (cf. "L'Imaginaire" de Sartre) pour continuer son voyage... Le piano n'est pas là pour être vu, ni même ses notes, pour être entendu. Il se laisse traverser par une signification lointaine, par Phousséra visée, qui déréalise l'objet-piano, les pigments de sa représentation, et les signaux sonores à quoi il est associé. Il en va ainsi pour la série étonnante des disques.

Derrière la violence, la convulsion de matière et objet, une fière tension vers une harmonie inconnue. Schönberg à nouveau convoqué : scruter l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants. Mais le présent texte ne doit point combler l'écart entre impulsion/matière et ratio/forme, ni diminuer le risque qu'à un épouvantable chaos la peinture de Phousséra soit réduite. Il existe encore des gens pour qui les "pianos préparés" de John Cage sont des casseroles barbares... (...) <sup>174</sup>.»

---

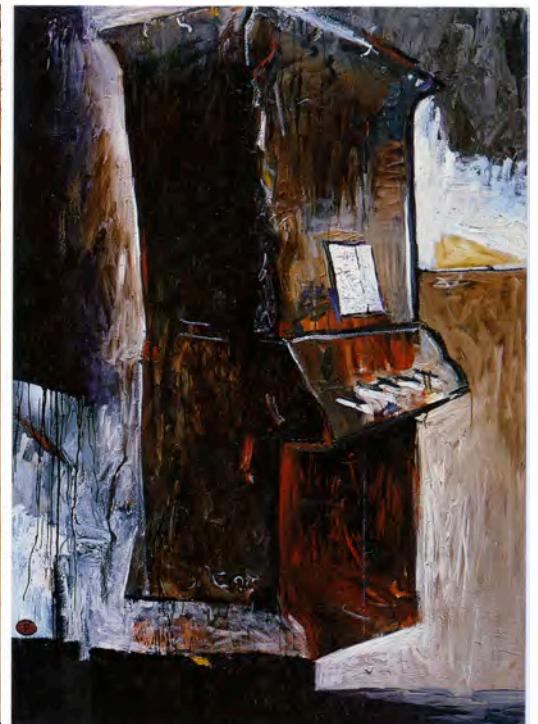
<sup>173</sup> *Phousséra-Peintures-Pianos*, galerie Koralewski, Paris, du 24 novembre 1988 au 14 janvier 1989.

<sup>174</sup> Pierre Corcos, texte de présentation de l'exposition, galerie Koralewski, Paris.





*Piano en paysage*, 1988, huile sur draps de récupération, 180 x 140 cm.



*Piano III*, 1988, huile sur toile, 162 x 130 cm. Collection privée.

*Piano Droit*, 1988, huile sur toile, 195 x 130 cm.

Le piano en tant qu'objet n'était qu'un sujet prétexte, prétexte à un jeu en dialogue avec l'œuvre de Georges Braque. Sa relation aux matières m'a permis de penser autrement la mienne. Georges Braque savait apporter de la lumière au noir et une vibration sensible de la surface, à laquelle l'apport de matériaux tel que le sable donnait une présence immédiate et intense. A partir de ce moment-là, je pense peinture et non plus seulement peinture-collage.



Georges Braque (1882-1963), *L'oiseau et son nid (l'oiseau retournant à son nid)*, 1955, huile et sable sur toile, 130,5 x 173,5 cm. Donation de madame G.Braque, musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

A l'évidence, la série *Peinture-pianos* fait référence à Nicolas de Staël.

Ce n'est que rétrospectivement que je réalisai à quel point l'ultime tableau *Le grand concert* (1955, musée Picasso d'Antibes), a pu marquer durablement mon esprit et ma rétine. Cette huile sur toile monumentale s'offre au regard comme un espace pictural sans horizon, envahi par un rouge vif et funeste. Elle est considérée comme étant inachevée.

Si la seule partie qui semble achevée est le piano, le centre de la toile est fragmenté par un ensemble d'aplats rapidement exécutés, marqué de signes de croix. Ces espaces paraissent former un ensemble de stèles funéraires, grises et fantomatiques. L'impression est renforcée par le choix que fait l'artiste d'une déclinaison du gris foncé au blanc sali.



Cette toile évoque un paysage de cimetière qui s'étend à l'infini, entre un piano et un fantôme de contrebasse d'un jaune pâle dégoulinant, démesuré et grotesque. C'est un corps pictural qui s'affaisse, sans parvenir à se rigidifier ni à prendre forme définitive et à reprendre vie. L'artiste a laissé ce remord, cette triste tâche solaire en suspens, incapable d'aller plus avant et de s'accrocher à la vie. Nicolas de Staël s'est défenestré à Antibes le 16 mars 1955.

*Le Concert* est endeuillé par la perte de son créateur et je l'ai gardé en mémoire, enfoui sans doute. Trente ans après, le piano devenu cercueil s'est mis à hanter mes toiles. Cependant, là où il était renoncement à la vie et à l'art pour mon illustre prédécesseur, il est devenu pour le jeune artiste que j'étais, espace de vie pictural et champ des possibles. Un objet symbolique, autant que prétexte, à investir pour dépasser la notion même de motif, pour tendre vers une abstraction qui ne serait pas gratuite, mais fondée sur l'expérimentation perpétuelle de la peinture.

C'est avec cette série que j'ai mis à l'épreuve le rapport entre la forme et le fond, la saturation et la désaturation des couleurs.



Nicolas de Staël, *Le Concert (Le Grand Concert : l'orchestre)*, 1955, huile sur toile, 350 x 600 cm. Musée Grimaldi d'Antibes.

### 1.3.3.- *Exils*, 1989

Cet ensemble de peintures a été exposé en 1989 à la galerie Koralewski<sup>175</sup>, à Paris.

Il n'est plus question de recherches formelles pures, mais de donner corps à mes racines et à mon passé. J'avais beau faire, ce passé me poursuivait.

Chacun de ces tableaux participe d'une suite de compositions sur bois, marquées par des figures surgissant du magma de la matière picturale. Les surfaces étaient enduites de brou de noix, et d'huile de protection que je teintais par la suite. Des ajouts de placages de bois de palissandre et de fragments de plaques de liège étaient intégrés aux compositions. Je revenais ensuite sur la surface travaillée par une expression figurative à la peinture à l'huile.

Le critique Philippe Carteron écrit en introduction au petit catalogue édité à cette occasion :

« Phousséra a une manière bien à lui de vous conter sa vie presque silencieusement.

Et aujourd'hui seulement il dresse un constat dans une série de tableaux (petits et grands formats) qui sont autant d'appels et d'éclats.

Et c'est fou parfois comme les couleurs peuvent crier. Malgré leur chromatisme situé dans une gamme qui paraît sourde. Imperceptiblement Phousséra raconte une histoire, son histoire dans une figuration narrative qui s'annonce lente, presque détachée du monde.

Pour ne pas nous perdre, des morceaux de continents semblent s'être entichés de la toile, symbolisés simplement par des bouts de liège coloré. Voilà nos guides, voilà nos traces. Mais le liège prend aussi des allures de feuilles d'arbres stylisés que l'on peut imaginer vibrer au vent et enfin revivre. Les reliefs s'imposent dans l'œuvre de Phousséra ainsi que les matières. Il aime à les utiliser. Ses compositions ainsi se structurent, plus élaborées et plus développées. Le bois également ne devient pas sous ses doigts un élément innocent, un support factuel. Il est ici pour se faire découper, et se faire marquer par l'artiste.

---

<sup>175</sup> *Exils*, exposition à la galerie Koralewski, Paris, du 30 novembre 1989 au 18 janvier 1990.

Des lignes blanches traduisent les rives et les limites d'un territoire que des tracés rouges traversent sous forme d'itinéraires. Le noir se fait symbole oriental de la vie. Le rond, figure parfaite, apparaît sous la forme d'un banal disque qu'une couche de peinture rend anonyme. De la dorure rehausse parfois cet ensemble mais peu de blanc car il dérange.

Puis en motif de souvenirs un profil surgit aussi perturbateur que sont les arbustes stylisés. Serait-ce en ce lieu le visage d'un moine bouddhiste ? Une main jaillit. Évoque-t-elle le geste d'une prière ? Un monde peut-être s'éclaire à la lumière des bas-reliefs d'un temple d'Angkor, qu'enfant, Phousséra aimait à visiter entre crainte et bonheur. Il y décelait déjà des lueurs magiques et s'habillait soudain de peurs enfantines.

Ces tableaux en sont vraisemblablement les prégnants et vibrants témoignages<sup>176</sup>. »

La dimension narrative flagrante de ces peintures me conduira à radicaliser ma pratique picturale en évacuant la trop grande visibilité des formes. La tentation de la peinture abstraite s'impose.



*Exil II*, 1989, huile, vernis, bois de placage et liège sur bois, 180 x 155 cm. Collection privée.

<sup>176</sup> Philippe Carteron, texte de présentation de l'exposition *Exils*, galerie Koralewski, Paris.

#### 1.3.4.- *Les Terres Avides*, 1995

Pour cette série de compositions, je commence par peindre la surface de la toile au sol, puis je la redresse afin de jouer pleinement des effets de coulures et de parasiter les formes en devenir. Je fais le choix de la peinture à l'acrylique afin de gagner en liberté d'expression par rapport aux matières et couleurs.

La critique Françoise Monnin évoque cette série par ces mots :

« Salir une grande toile verticale, “ pour partir mais aussi pour se perdre dans des coulures aux tons de terre saturée d'eau, de forêts brûlées et de larmes de suie. Rattraper ensuite, cerner et cacher, pour canaliser. Ici un cadre, là une silhouette, trouver la dynamique la plus juste par rapports aux éléments”. Ainsi Phousséra livre-t-il ses batailles d'homme “angoissé par le temps”, en fuyant toujours plus l'anecdote et l'individu. Les traces de combats passionnés qu'il nous livre racontent la boue universelle et les cendres anonymes, et orientent l'historique peinture gestuelle dans des chemins écologiques. “Expressionisme tempéré”, peut-être, mais paysagiste ambitieux et dramatique.

A quand le printemps ?<sup>177</sup> »

Avec *Les Terres Avides*, l'objet de la peinture est la terre khmère. Le regard du spectateur plonge directement dans la matière.

Aspirantes, brûlées, détruites, englouties, consumées par le feu, meurtries par les bombardements, ces terres brûlées, calcinées, sont un cri inarticulé qui jaillit par-delà tout discours, toute réduction imagée. De cette terre ravagée, j'ai été le témoin impuissant. Il n'est pas question de donner à voir des victimes, des bourreaux, des nationalités, des identités culturelles ou religieuses. Juste crier cette souffrance qui me submerge parfois quand les images du passé me déborde.

Ces toiles tentaient pour la première fois de dire l'horreur sans la représenter de façon iconique.

---

<sup>177</sup> Françoise Monnin, texte de présentation à l'exposition *Après la pluie*, galerie Koralewki, Paris, du 20 avril au 24 mai 1991.



*Les Terres Avides II-I et IV*, 1997, encre et acrylique sur toile, 195 x 130 cm.



Paradoxalement, les toiles paraissent ruisselantes, imbibées d'eau. Or, s'agissant de la terre, le paysan cambodgien associe l'eau et la terre indissociablement, comme à l'unisson sous le terme khmer de *Teuk-Dei*. Je fais mien cette acception du mot. Ce terme désigne par extension le concept de la nation khmère. Aujourd'hui, il est de moins en moins utilisé par les nouvelles générations.

Présentées à la galerie Koralewski en 1995, *Les Terres Avides* seront ma dernière exposition de cette décennie. Je me consacre alors essentiellement à la bande dessinée. Je ne renonce pas pour autant à l'expression picturale, sans chercher cependant à m'inscrire dans un circuit dédié.

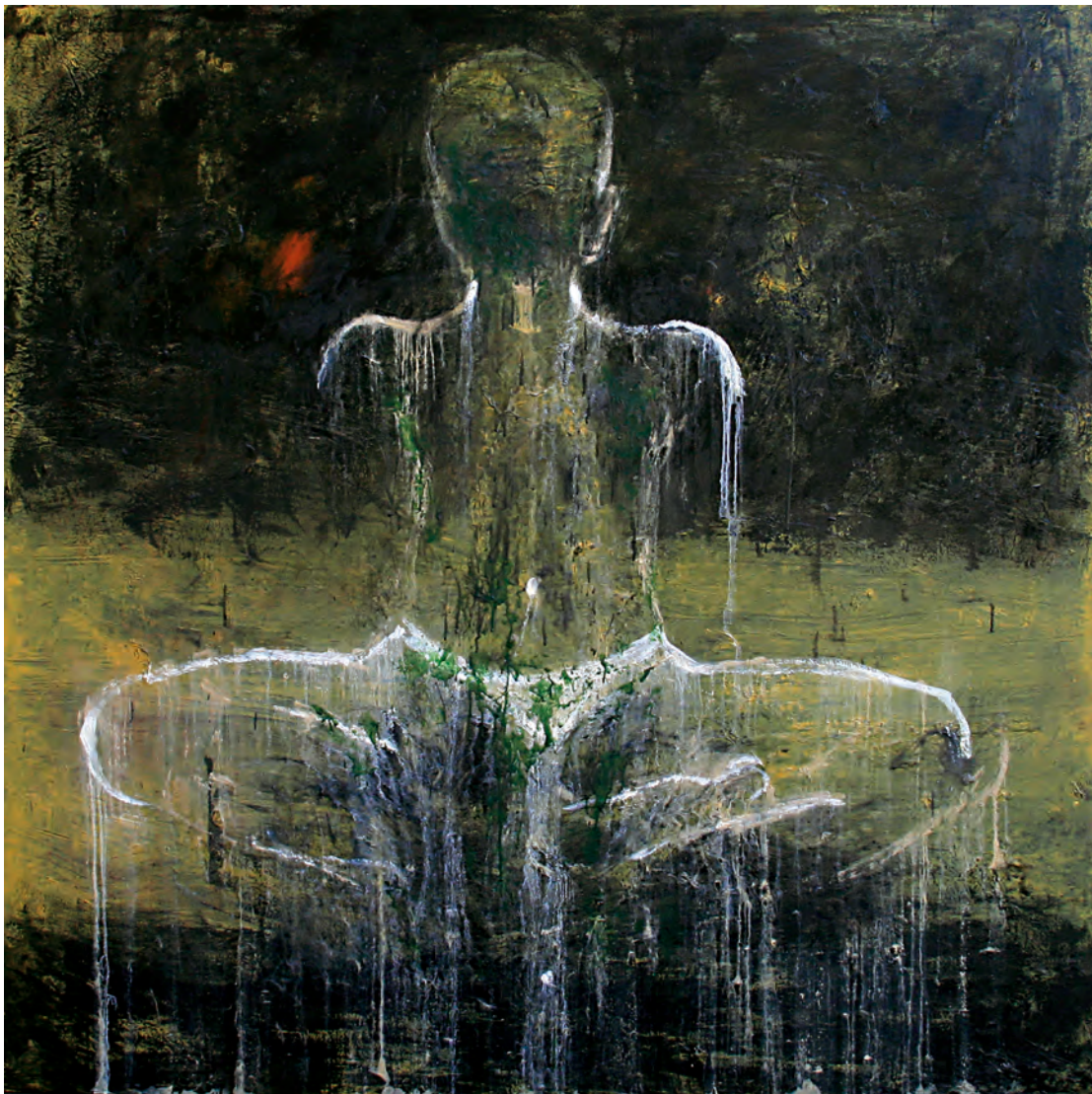


*Les Terres Avides III*, 1997, encre et acrylique sur toile, 130 x 130 cm.

### 1.3.5.- *Une œuvre pour les sans-noms, 2007*

Après dix ans de silence je reviens à la peinture en 2005 avec une série de toiles où le sujet établit un dialogue sans détour avec la statuaire angkorienne. La dimension narrative est totalement absente dans cette approche. Le geste, les postures des figures font l'objet de toutes mes attentions. Réinterpréter des formes et des figures issues de l'art d'Angkor sans pour autant les copier deviendra une démarche que, par la suite, je développerai pour renouveler mon langage pictural.

Il s'agit de savoir comment parvenir à renouveler une grammaire visuelle, en me réappropriant des formes anciennes, sans les trahir, sans me trahir.



*Enfant dans la nuit, (hommage à Jayavarman VIII), 2007, peinture à l'huile et résine sur toile, 183 x 183 cm. Collection particulière.*

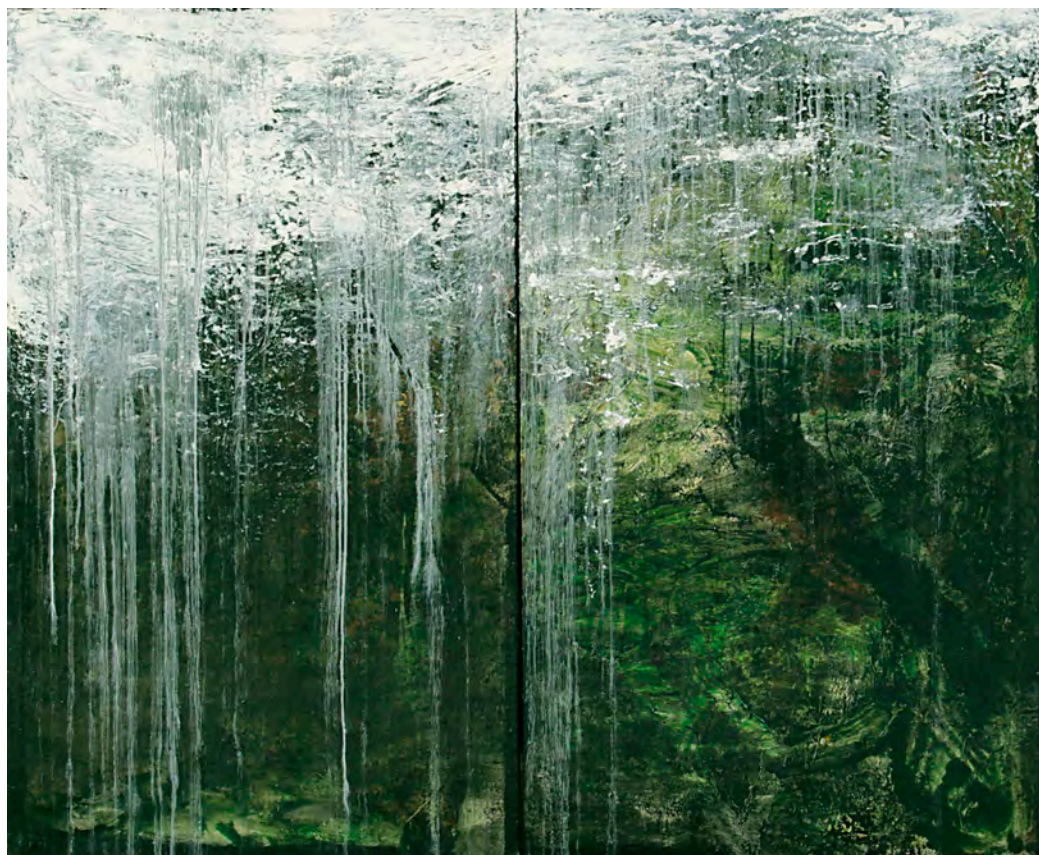


Cette série est la première pour laquelle je vais adjoindre, à la peinture à l'huile, des couches de résine. Nous obtenons ainsi un lissage des surfaces pour calmer les aspérités dues au travail de la matière peinture et une meilleure circulation de la lumière sur le tableau. Cette façon de faire n'est pas sans conséquence : les toiles vont être fragiles et délicates à manipuler.

En 2008, à l'occasion d'une exposition à Bussy Saint-Georges où ma première sculpture monumentale venait d'être édifiée place du Cambodge, Soko Phay évoque, pour définir ma démarche de plasticien, une poétique de l'absence et de la perte sous le titre *Une absence ouverte, une présence autre*<sup>178</sup> :

« (...) Dépositaire d'un monde hanté par les fantômes, [Séra] n'a eu de cesse de vouloir remonter le fil de la mémoire des rescapés et disparus. De ses déchirures et absences irrémédiables, il en fait le creuset de son travail et choisit de les réinvestir à travers divers modes d'expressions artistiques tels que le dessin, la peinture, la sculpture et la bande dessinée.

(...)

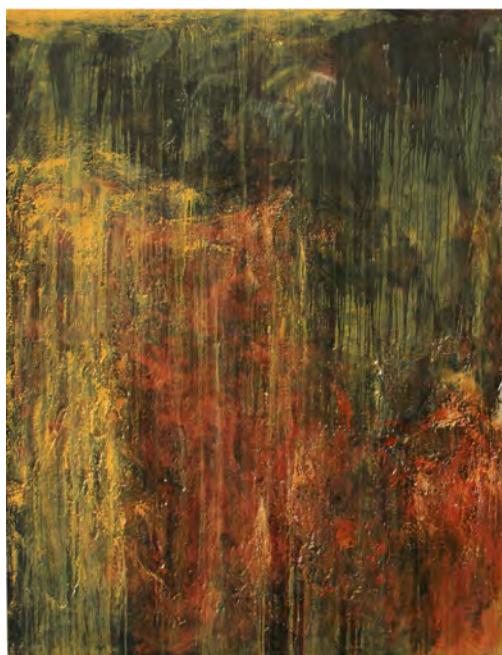


*Entre deux*, (Dyptique), 2007, peinture à l'huile et résine sur toile, 146 x 180 cm.

---

<sup>178</sup> Soko Phay-Vakalis, *Une absence ouverte, une présence autre*, texte de présentation de l'exposition pour la ville de Bussy Saint-Georges, 2008.

De ses tableaux transparait une poétique née de l'exil et de la perte qui ouvre sur une croyance et un espoir dépourvus de lieu assuré. Pourtant à force d'épier les signes de ce qui manque et ne reviendra plus, naît peu à peu un désir pour ces êtres et choses des plus fragiles et fondamentales, à l'instar des figures à peine esquissées d'un orant<sup>179</sup>, d'un buste du roi Jayavarman en méditation. Ici l'événement se raconte en songe et fait écho à l'énigme qu'il faut croire pour donner sens au rêve, comme cette apparition "dans la nuit"<sup>180</sup> d'une Apsara spectrale. En ce sens la présence des silhouettes, qui s'inscrit depuis peu dans ses dessins et peintures, fait penser que la perte elle-même se présente, non pas comme un manque, mais "une absence ouverte", une échappée. Car peindre le corps, c'est comme recouvrer l'affectivité où le sentir n'est plus déconnecté du ressentir. Ces œuvres remémore pour nous cette "joie" dont parle Rilke : "Joie impénitente d'avoir aimé des choses ressemblantes à ces absences qui nous font vivre"<sup>181</sup>. En témoigne cette nature dense où loge le "cœur de la pierre"<sup>182</sup> qui n'est pas sans rappeler les formes des génies protecteurs *neak ta*<sup>183</sup> que les Khmers honorent et convoquent tour à tour pour chasser la pluie, les mauvais sorts ou apporter bienfaits, santé et prospérité.



*Paysage de latérite*, 2007, peinture à l'huile et résine sur toile, 240 x 165 cm.

<sup>179</sup> Dans le texte : Un orant (ou *priant*, du latin *orare*, prier) désigne, dans l'art religieux, un personnage représenté dans une attitude de prière, souvent agenouillé. La réalisation est fréquemment une statue en ronde-bosse ou une sculpture en haut-relief.

<sup>180</sup> Formulation soulignée par l'autrice.

<sup>181</sup> Rainer-Maria Rilke, *Vergers*, 59, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1926, p. 81.

<sup>182</sup> Soko Phay-Vakalis évoque ici la toile *Cœur de pierre* présentée à l'exposition de Bussy.

<sup>183</sup> Alain Forest, *Le culte des génies protecteurs au Cambodge*, Paris, éditions de L'Harmattan, 1992, p. 45-51.



Cette verdure tropicale se distingue d'étranges paysages abstraits, présent d'en d'autres toiles et qui marque "l'entre-deux" monde des morts et vivants : un voile "médusal"<sup>184</sup> recouvre une nature éteinte ou détruite ; les bruns rougis et ses effets de matière des *Deux sangs* (2007) évoquent autant des plaques de terre torturée, brûlée que des stratifications douloureuses de l'histoire.

Toutefois ses créations sont comme des palimpsestes traversés par une force désirante que viennent souligner la grâce et la sensualité des postures des figures... (...)



*L'Orant*, 2007, peinture à l'huile et résine sur toile, 200 x 175 cm. Fond AXA, New York, États-Unis.

---

<sup>184</sup> Dans le texte : Terme que l'autrice s'est autorisée à combiner entre « méduse » et « spectral ».

En 2008, je mêle désormais création sculpturale, picturale et bande dessinée sous un même patronyme revendiqué : Séra.



*Monument aux sans nom*, 2007, Bois, tôle, métal, bronze, pierre et résine, 250 x 100 x 55 cm.  
Ville de Bussy Saint-Georges



### I.3.6.- *Étreintes*, 2009

Cet ensemble de compositions<sup>185</sup> emprunte son motif à une sculpture de l'art khmer datant de l'époque angkorienne, du style Koh Ker, représentant deux lutteurs.

J'intitule la série : *Étreintes*, jouant de l'ambiguïté du terme en français entre pression (contrainte), enserrement militaire (état de siège), et gestuelle érotique et amoureuse (enlacement).

C'est la série la plus conséquente que j'ai entreprise à ce jour.

*L'étreinte* représente pour moi bien plus qu'un détournement ou qu'un hommage, au regard de l'ambiguïté de cette représentation, j'appriivoise ces lutteurs et les extrais du champ de la violence et de sa glorification.

Des corps en fragment, pâle souvenir d'une ère, d'une civilisation perdue : c'est une mémoire de pierre qu'à tâtons j'ai cherché à réactiver. Par cette série, j'ai voulu réinvestir la présence du corps que j'avais évacuée de mes toiles, ou qui n'y apparaissait plus que de façon fantomatique. En somme, c'est un retour assumé à la figuration qui s'opère.

Inconsciemment je décline le motif en explorant les possibilités et les limites d'un jeu complexe entre le graphique et le pictural. Comme si le dessin devenait écriture. Confusément je ressens le besoin de décliner le motif en plein, en creux et en délié, en cherchant à faire naître, chez le spectateur, un sentiment d'harmonie qui serait issu de l'enlacement de deux corps.



La sculpture en référence :  
*Lutteurs, Prasat Thom, gopura II, ouest, Koh Ker (Kompong Thom)*, époque angkorienne, style de Koh Ker, deuxième quart du X<sup>e</sup> siècle. Photographie de John Gollings – RMN - Grand Palais, Paris.

<sup>185</sup> *Étreintes*, série présentée à la galerie X EM Design, Cambodge, Phnom Penh, 2010.



*Étreinte II*, 2009, encre et acrylique sur papier maroufflé toile, 170 x 130 cm. Collection particulière.  
*Étreinte V*, 2009, encre et acrylique sur papier maroufflé toile, 170 x 130 cm. Collection particulière.



*Étreinte III*, 2009, encre et acrylique sur papier maroufflé toile, 170 x 130 cm. Collection particulière.  
*Étreinte IV*, 2009, encre et acrylique sur papier maroufflé toile, 170 x 130 cm. Collection particulière.



Des corps devenus, au fil de leurs avatars plastiques, motifs puis écritures, et enfin calligraphies vivantes.

J'ai pris spontanément une poignée de crayons et j'ai rageusement interprété le motif. Avec bonheur, je me suis engagé physiquement dans la création de ces pièces. Le fait de cumuler les outils de tracé et de s'en servir simultanément confère une énergie canalisée particulière au dessin ; le cerne devient écheveau de traits et matière en soi, gravure unique et définitive avec laquelle il va falloir composer, l'accentuer par l'encre ou l'atténuer par la peinture.

Au fur et à mesure que j'avancais dans la série, il devenait manifeste que je ne pouvais faire deux toiles ou deux dessins similaires. Aussi plus que d'une série, je parlerais de variations. De fait, seul le motif permet de percevoir qu'il s'agit d'une série tant les traitements plastiques varient et diffèrent d'une pièce à l'autre. L'ensemble de ces pièces a pourtant été réalisé sur un court laps de temps.

Avec le recul, et peut-être plus encore avec cette série des *Étreintes*, j'éprouve à quel point, d'une toile à l'autre, je perds le processus de création, la méthode, le traitement même. Paradoxalement, cette perte participe du processus de création, et fonde mon travail sur la mémoire. Une pièce sitôt réalisée me devient étrangère. Elle devient un monde en soi qui possède sa logique intrinsèque et son processus de fabrication singulier.



*Étreinte VI*, 2009, encre et acrylique sur papier maroufflé toile, 170 x 130 cm.  
*Étreinte VII*, 2009, encre et acrylique sur papier maroufflé toile, 130 x 130 cm. Collection particulière.

Lorsque je décide qu'un tableau est fini, je ne suis plus à même de le refaire. Ma création suivante empruntera nécessairement un autre chemin. Chaque œuvre a de ce fait une alchimie qui lui est propre. C'est une part chaque fois différente de moi qui s'y incarne.

Jacques Cohen, dans l'entretien qu'il fit avec le collectif L'Atribut auquel j'appartenais dans les années 80, souligne en s'adressant à moi « ...l'artiste doit savoir se laisser faire, par-delà son savoir-faire afin de se défaire de ce qu'il a appris à faire ! (...) Artiste, tu produis paradoxalement la défection des complexités savantes que tu mets en œuvre, afin d'être débordé, défait par tes œuvres mêmes, afin d'être pris par les choses et ne plus les sur-prendre<sup>186</sup> ».

En tant qu'artiste, ce processus est totalement intégré à ma perception et à mon approche des pratiques artistiques.

Entre souffrance et jouissance.



*Étreinte I*, 2009, encre et acrylique sur papier marouflé toile, 130 x 130 cm.

---

<sup>186</sup> Jacques Cohen, *Fibres*, op. cit. p.13.

### I.3.7.- *Gisants*, 2011-2012

2011 est une année marquée par ma performance du 28 mai devant l'entrée de l'Alliance française de Phnom Penh.

Cette performance monumentale que je réalise dans l'espace public donne naissance à la première toile d'une série de trois sur le thème du gisant.

Pour cette série, j'investis la posture d'un des personnages d'un bas-relief d'Angkor<sup>187</sup> : d'une scène de bataille et d'une exécution imminente j'extrais la figure de la victime et j'en fais un *gisant*, étêté.



*Angkor Vat, détail du grand bas-relief de la galerie ouest, côté sud,  
Combat entre Kaurava, à gauche, et Pândava, à droite.*

Avec cette décapitation, je célèbre le corps supplicié, tout en investissant la grâce d'une posture - jambe dressée vers le ciel - pour dire la permanence d'une humanité.

Si Jean Clair écrit dans son Journal « (...) les fanatiques semblent avoir été fascinés par ce défaut de la cuirasse en l'homme, sa partie délicate et douce, si propre à

---

<sup>187</sup> Temple *Angkor Vat*, grand bas-relief de la galerie ouest, côté sud. Voir *Angkor, Résidence des dieux*, par Claude Jacques et Michael Freeman, *op.cit.*, p. 172.



la main qui la caresse, l'isthme étroit qui relie le corps à la tête, de sorte que la décapitation est la façon la plus sûre de supprimer la vie<sup>188</sup> », dans mes *Gisants*, la vie se perpétue.

Le galbe de cette jambe angkorienne évoque le langage de la danse classique khmère. J'ai volontairement ignoré les aspects décoratifs relevant des attributs vestimentaires, ne gardant que des traces du pagne et de la ceinture. Je ne voulais questionner qu'une forme et la transcender.

Il fallait que, par ces *Gisants*, soient évoqués à la fois l'effacement, la disparition, et la résistance d'une culture et d'une identité ancestrales. Les *Gisants* célèbrent ainsi la présence et l'absence, la mort et la vie.

Par cette série, je tends vers l'expression des limites dans la représentation de l'extrême violence en peinture.



*Gisant I*, encre, acrylique et mine graphite sur toile, performance picturale du 28 mai 2011.  
202 x 200 cm, Fond d'art contemporain, Institut français de Phnom Penh.

---

<sup>188</sup> Jean Clair, *La part de l'ange – Journal 2012-2015*, Paris, éditions Gallimard, 2015, p. 111.





*Gisant II*, 2012, encre, acrylique et mine graphite sur toile.  
202 x 200 cm, Fond d'art contemporain, Institut français de Phnom Penh.



*Gisant III*, 2012, encre, acrylique et mine graphite sur toile.  
202 x 212 cm, collection DC-Cam, Phnom Penh, Cambodge.

### I.3.8.- *Prasat Primitifs*, 2012

Cet ensemble de dessins sur toile a pour thème l'évocation des temples primitifs de l'art khmer dans leur relation à la nature. Les formes exprimées ne sont pas pour autant des représentations de temples existants. Ma démarche vise à arracher à ma mémoire des formes qui continuent de m'habiter. Il est question ici de la résurgence de ce qui a été et qui perdure. La résurgence de traces fantômes qui m'habitent.

Pour la réalisation de cette série singulière, le traitement relève d'une approche graphique de l'espace pictural. En effet, le traitement des matières est avant tout obtenu par un déploiement du trait graphique seul.

J'utilise des mines graphites solubles à l'eau. Pour tendre vers une vibration picturale, j'ai recours à un médium : un gel d'empatement. C'est l'ajout et l'utilisation de cette matière qui permet de transformer les vibrations graphiques des traits en une manifestation de matière graphique chargée, humide. Les surfaces de fond sont obtenues par un jeu d'empreintes et de tamponnage de la matière graphite diluée. Par l'interaction de l'eau qui vient ruisseler sur la toile, les formes prennent racine dans le fond de la composition. Il n'y a aucun repentir, aucune trace de retour sur un trait par recouvrement.



*Prasat primitif IV*, 2012, mine graphite sur toile, 150 x 150 cm.



Tout est affaire de révélation de couches.

Le chercheur Adrien Genoudet<sup>189</sup> note dans le catalogue d'exposition *De sel, de pierre et de terre*, « Séra remâche et rabâche. Ce sont d'ailleurs sur des bâches aux dimensions insolites (...) que l'artiste vient réinvestir ses images. Que l'on saisisse bien l'ampleur complexe et baroque de sa démarche ; les images sont des couches. L'art tel que le pratique Séra est une constante sédimentation intime et collective, une maintenance inlassable<sup>190</sup> ».

David Bowie, en apnée créative et décompression de sa création musicale, réalisait des peintures et des installations. L'artiste Tony Oursler<sup>191</sup> évoque les échanges qu'il a eu avec lui au sujet du processus de création. Lors d'une visite à l'atelier de Jacqueline Humphries<sup>192</sup>, David Bowie confiait : « c'est très similaire à la manière dont j'envisage mes constructions musicales. Enchevêtrer les motifs et les couches que l'on arrache pour révéler celles qui se trouvent en-dessous<sup>193</sup>. »

Je suis en quête de nouvelles formes et de nouvelles expressions qui surgiraient, façonnées par mes pensées et par-delà mes attentes. Et pour atteindre cet objectif, je me présente face au défi de la création comme un soldat face au champ de bataille ; avec des épreuves à surmonter, un combat à mener, des formes à déterrer et des obstacles à vaincre.

Tout cela pour atteindre ce que Jacques Cohen a pu affirmer : « L'approche du réel ne peut que se montrer et non se démontrer, elle donne à voir en silence, la peinture se regarde, se touche du regard<sup>194</sup>. »

---

<sup>189</sup> Adrien Genoudet, né en 1988, docteur en études cinématographiques, en art et en histoire visuelle, a soutenu en 2018 une thèse intitulée « L'effervescence des images. Les Archives de la Planète d'Albert Kahn », sous la direction de Christian Delage. Il a réalisé le film documentaire *Quinzaine Claire* en 2016, sur la genèse du mémorial *A ceux qui ne sont plus là*.

<sup>190</sup> Adrien Genoudet in *De sel, de pierre et de terre*, texte du catalogue de l'exposition, présentée au Château de l'Hermine du 8 novembre au 1er décembre 2014. Vannes, catalogue édité par Art-Pont, 2014, p. 14.

<sup>191</sup> Tony Oursler, né en 1957, est un artiste américain, notamment réalisateur du clip de la chanson de David Bowie *Where are we now ?* (2013).

<sup>192</sup> Jacqueline Humphries, née en 1960, est une artiste peintre américaine.

<sup>193</sup> Tony Oursler cité par Dylan Jones in *David Bowie A life*, Paris, éditions Ring, 2018, p. 590.

<sup>194</sup> Jacques Cohen, *Fibres*, *op.cit.*, p. 7.



*Prasat primitif II*, 2012, mine graphite sur toile, 150 x 150 cm.



*Prasat primitif III*, 2012, mine graphite sur toile, 150 x 150 cm. Collection particulière.

### I.3.9.- *Unfinished*, 2015

En avril 2015, comme à chaque décade, la société civile cambodgienne commémore la chute de Phnom Penh. J'ai voulu participer à cette commémoration des quarante ans, en proposant un événement artistique qui a trouvé son soutien auprès du Centre de documentation du Cambodge (DC-CAM)<sup>195</sup> et de son directeur, Youk Chhang. L'exposition que je propose à cette occasion marque également la création du *Sleuk Rith Institute* à l'initiative de DC-CAM, qui devrait devenir un pôle majeur de la mémoire du génocide à Phnom Penh.



*Urne Royale*, acrylique sur bois, 2015, 300 x 300 cm.

<sup>195</sup> DC-CAM : Centre de documentation pour le Cambodge. Depuis 1997, date de sa création, ce centre, suivant sa charte, associe un travail de mémoire et de justice. Voir : <http://dccam.org/>



L'exposition que je conçois à quatre mains, en collaboration avec l'artiste américaine Julianne Sibiski<sup>196</sup>, est accueillie à la NIE (National Institute of Education), locaux d'une ancienne école datant de l'époque coloniale, situées près du monument de l'Indépendance, face à la pagode de Wat Langka.

Le point de départ du projet *Unfinished* nous est donné par la découverte inopinée par Youk Chhang dans l'enceinte de la pagode de Wat Langka : une alcôve sous un piédestal de sculptures du Bouddha, dans laquelle sommeillaient des urnes funéraires déposées par les habitants de la ville de Phnom Penh le 17 avril 1975. L'exhumation de ces urnes a eu lieu le 1<sup>er</sup> février 2015. Au total, 464 urnes seront recensées. Elles sont faites en marbre, en argent, ou en bronze. Certaines sont aussi en verre et contiennent des photos des défunts, ainsi que des fragments de tissus, de vêtements. Certaines sont nominatives et accompagnées de quelques notes manuscrites.

Le Sleuk Rith Institute a publié un ouvrage au tirage confidentiel de cette découverte<sup>197</sup> avec le soutien de l'Ambassade allemande à Phnom Penh.

À travers la symbolique des urnes peintes, j'ai voulu évoquer les cendres du temps et la portée d'une date aussi funeste pour le plus grand nombre. L'ensemble de l'exposition propose un espace métaphorique qui évoque la période tragique du



Vue d'ensemble des urnes dans l'alcôve qui les renfermait. Pagode de Wat Langka, Phnom Penh, Cambodge, 2015. Photographie de Makara Ouch.

<sup>196</sup> Julianne Sibiski, artiste d'origine américaine installée en France depuis 2009. Elle a notamment exposé ses travaux à Vannes dans l'exposition *De sel, de Pierre et de Terre* en 2011.

<sup>197</sup> *The Urns, Nothing is permanent*, Photographies de Ouch Makara, introduction de Savina Sirik, préface de Youk Chhang, Sleuk Rith Institute, Phnom Penh, avril 2015.

Cambodge : nous y questionnons le fait que les victimes du régime khmer rouge ne sont plus là, et que ce n'est en aucun cas dans l'ordre des choses.

*Unfinished* est avant tout un ensemble de gestes artistiques qui évoque la mémoire. *Unfinished*, rien n'est vraiment fini, rien n'est jamais oublié.

J'ai à cette occasion pu réaliser mes plus grandes peintures. Chaque composition ne fait pas moins de 3 m de haut sur 1,60 de large, et réalisée sur bois. Pour investir de tels formats j'ai dû détourner l'usage habituel des balais en paille pour en faire des pinceaux géants.

J'ai repris les formes des urnes et j'en ai fait des représentations gigantesques. Ces formes, endeuillés de blanc, apparaissent tels des corps fantomatiques. Ces formes inachevées se sont imposées sur le fond de bois brut, entre présence et absence, entre révélation et oubli. Chacune des œuvres étaient suspendue devant les fenêtres de la salle de classe et les occultaient entièrement. De ce fait la lumière semblait émaner des œuvres elles-mêmes. Elles captaient et reflétaient l'éclairage pensé pour l'exposition.



*Urne rouge*, pigment et peinture acrylique sur bois, 300 x 160 cm.  
*Urne en paysage*, peinture acrylique et bâton d'huile sur bois, 300 x 160 cm.



Julianne Sibiski, en regard de mes peintures, a proposé une installation composée de deux barques de pêcheur retournées, d'une tonne de sel de Kampot, et d'un lièvre empaillé recouvert de sel. Dans l'astrologie bouddhiste, l'année 1975 était sous le signe du lièvre.

Un ouvrage de photographies réalisées par le jeune photographe khmer Makara Ouch devait accompagner cette exposition et parfaire ce travail de mémoire. Les prises de vues, scénographiées et éclairées par Sibiski et moi-même, invoquaient la présence de corps spectraux au sein de l'exposition. Malheureusement cet ouvrage n'a pas vu le jour.



Vue d'ensemble des peintures des *Urnes* dans l'espace de la salle de classe de la NIE (National Institute of Education), Phnom Penh, Cambodge, 2015.



Photographies de Makara Ouch. *Unfinished*, NIE, Phnom Penh.





Photographies de Makara Ouch. *Unfinished*, NIE, Phnom Penh.



Photographies de Makara Ouch. *Unfinished*, NIE, Phnom Penh.





Photographies de Makara Ouch. *Unfinished*, NIE, Phnom Penh.



### I.3.10.- Performances artistiques : créer sans filet, 2005-2019

*On comprend alors en quoi une expérience intérieure, la plus "subjective", la plus "obscur" qui soit, peut apparaître comme une lueur pour autrui à partir du moment où elle trouve la forme juste de sa construction, de sa narration, de sa transmission.*

Georges Didi-Huberman<sup>198</sup>

En 2005, je réalise pour la première fois une performance au Centre culturel français du Cambodge à Siem Reap. Cette réalisation, menée dans un cadre ouvert mais confidentiel, est le point de départ d'une réflexion sur l'acte de performer, qui me conduira à penser et à vivre désormais ce geste artistique comme un temps de partage privilégié et précieux, comme un moment révélateur d'une création ouverte à l'autre, au public, au



Détail d'un des mur de brique taillé, Prasat Kravan, temple édifié pour le culte Hindou en 921.  
Les figures sculptées représentent Lakshmi, l'épouse de Vishnou et des orants.

<sup>198</sup> Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009, p. 117.

spectateur. La contrainte d'une réalisation concrète temporelle fait partie du plaisir et du risque éprouvés par l'artiste performeur.

Cette composition prenait sa source dans le souvenir que j'avais d'une figure d'orant sur un bas-relief taillé dans la brique du Prasat<sup>199</sup> Kravan<sup>200</sup>.

Ce choix s'est imposé car j'avais été frappé, par le parti pris des artistes de cette époque, de suggérer les jambes des Apsaras par un volume très fin en assise au corps dominant des figures. Dans cette interprétation des formes humaines, à la traduction du réel en volume est associée une approche symbolique des formes tendant à l'abstraction de celles-ci.

En performant pour la première fois à Siem Reap, j'avais en tête les réalisations du groupe japonais d'avant-garde Gutai<sup>201</sup>, tout autant que les performances de Jackson Pollock captées par le photographe allemand Hans Namuth<sup>202</sup>.

Je vis la performance comme une création en acte, dont le processus est tangible et visible, sans artifice, sans mise en scène, sans théâtralité. Ce moment me met pourtant dans une situation « critique ». Sur le fil qui mène à la création, en œuvrant sans filet, sans garde-fou, je m'expose au regard du spectateur et prends le risque de l'échec en fin de parcours. Renouer avec la prise de risque, c'est aussi être concrètement de plain-pied avec la nature de la création elle-même. Le regard et les attentes du public doivent être ignorés et dans un même temps utilisés et canalisés. Comme l'a énoncé Jacques Cohen, « lorsque les trapézistes décident de ne plus mettre (matériellement) un filet fait de fibres, c'est l'espace qui va faire filet. Fibré par le regard des spectateurs<sup>203</sup> ».

Le regard des spectateurs m'entoure d'une énergie certaine. Ma création doit aller par-delà les attentes et conventions arrimées à la pensée collective et commune. Je porte dans le geste de ma création une création qui doit prendre à contre-pied les « ritournelles des virtuoses de la plasticité », selon la formule empruntée à Jacques Cohen.

Je ne triche pas.

---

<sup>199</sup> Prasat : temple.

<sup>200</sup> Temple en brique de cinq tours édifié en 921. Le nom signifie « temple des cardamomes ».

<sup>201</sup> Gutai est un mot japonais qui est composé de deux termes *Gu*, instrument, et *tai*, c'est-à-dire, corps. L'adverbe *gutaiteki*, « concret », « incarnation », s'oppose donc à « abstrait », c'est-à-dire à l'art abstrait.

<sup>202</sup> Hans Namuth (1915-1990), photographe allemand installé aux États-Unis, est notamment connu pour ses portraits de Jackson Pollock et d'Andy Warhol. Voir Hans Namuth, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, éditions Macula, 1978.

<sup>203</sup> Jacques Cohen in *Fibres*, *op.cit.*, p. 20.

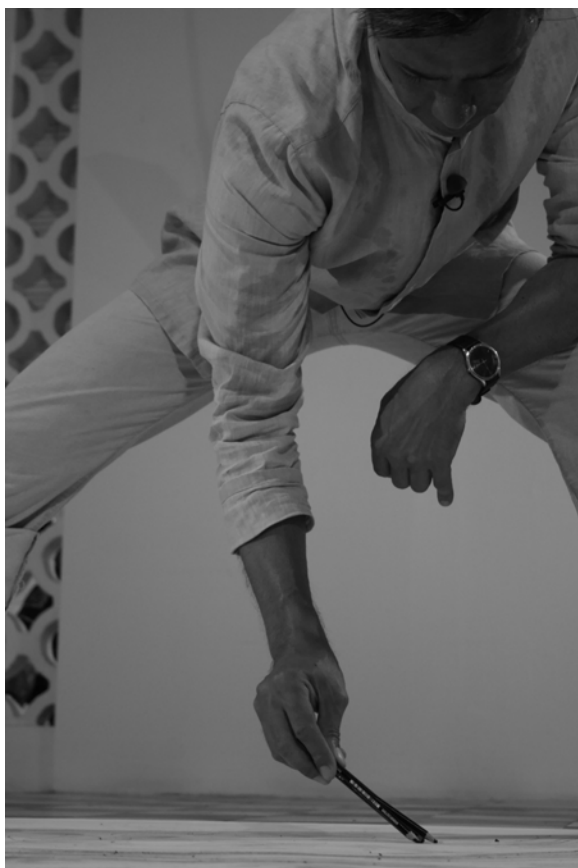


Performance au Centre Bophana, Phnom Penh, Cambodge. Photographies de Lim Sokchan Lina, 25 août 2009.



Performance au Centre Bophana, Phnom Penh, Cambodge. Photographies de Lim Sokchan Lina, 25 août 2009.





Photographie de Lim Sokchan Lina, 25 août 2009, centre Bophana, Phnom Penh, Cambodge.



Pour chacune de mes performances, le processus de création passe par une expression du dessin au trait, sur papier ou sur toile. Loin de n'utiliser qu'un seul crayon pour exprimer une ligne, je multiplie le nombre de crayons dans mes mains, sans compter, afin que, par les traits obtenus, je produise et démultiplie les accidents, les approximations qui puissent enrichir le dessin. J'exploite cette première matrice pour développer une approche plus graphique ou picturale, en fonction de mon intuition quant à la suite à donner aux formes naissantes.



Performance au Centre Bophana, Phnom Penh, Cambodge. Photographies de Lim Sokchan Lina, 25 août 2009.

Si j'envisage de privilégier le graphisme, j'utilise alors l'apport de la couleur a minima. Je ne renonce pas pour autant à la matière. L'ajout de matière n'est alors nécessaire que pour renforcer le trait et l'espace du dessin.

Je n'affirme la part picturale de l'image que si les conditions d'exécution le permettent, à savoir un espace qui bénéficie d'un bon ensoleillement, essentiel pour que les couches apposées puissent sécher.

En 2005, au moment du lancement officiel de l'invitation qui m'a été faite par le Centre culturel français du Cambodge à Phnom Penh à l'occasion du lancement de l'album *L'eau et la terre*, je réalise pour le groupe de rock franco-cambodgien Véalsrè<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Véalsrè, en khmer *La rizière*, est un groupe de musique rock franco-cambodgien composé de Seiha, Sopoï, Jean-Philippe et Michel. Ils enregistrent en 2005 un double CD *Le monde appartient à...* sous le label Khlahum. Véalsrè devient quelques années après le groupe Thom Thom. Séra créera l'identité visuelle du groupe et la pochette de leur premier DVD.

une performance filmée par le cinéaste Rithy Panh<sup>205</sup>. Cette performance picturale s'est déroulée de nuit au Théâtre Preah Suramarit, connu sous le nom de Théâtre Brûlé à Phnom Penh. Elle servait d'objet prétexte au clip sur une chanson inspirée du roman de Soth Polin, *L'Anarchiste*<sup>206</sup>. Je connaissais le groupe depuis peu, j'avais lu le roman de Soth Polin lors de sa publication en 1978 en France. Je décide cependant d'emprunter le motif à la nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu*<sup>207</sup> de Balzac. Aussi pour illustrer la relation entre le peintre et son modèle, j'exige la présence d'une femme nue sur le plateau. L'organisation du tournage s'improvise en un très court laps de temps, dans des conditions plutôt sommaires : je dispose d'une bâche plastique de 2 x 4 mètres ; une jeune femme accepte de poser, vêtue d'une chemise blanche de lin, assise derrière une moustiquaire, à me regarder peindre sans ciller, pendant que joue le groupe Véalsrè. Rithy Panh nous filme ainsi plus de cinq heures, jusqu'au petit jour.



Visuels de couverture du CD Véalsrè, *Le monde appartient à...*, Phnom Penh, Cambodge, 2005.

Cette dynamique de création, je la réitère en 2008 au Centre de ressources audiovisuelles Bophana, à Phnom Penh, aux côtés du peintre Vann Nath, dans le cadre

<sup>205</sup> La performance filmée par Rithy Panh et Pierre Wallon a été intégrée au DVD *En route pour ?* du groupe Thom Thom, produit par Khlakhmum en 2008. Le film est également disponible sous le lien <https://www.youtube.com/watch?v=C4F7liZ1s0>

<sup>206</sup> *L'Anarchiste*, Soth Polin, *op.cit.* Soth Polin, né en 1943 au Cambodge, établi aux Etats-Unis après un bref passage à Paris en 1974, est considéré comme le père du roman moderne khmer. Fortement influencé par Nietzsche, Freud et Sartre comme par la philosophie bouddhiste, anticommuniste et anti Sihanouk notoire, il publie nombre de fictions à succès avant la prise de pouvoir des Khmers rouges. Son oeuvre est traduite et commentée par Christophe Macquet. Voir *Eau du désir et fiente d'étoile*, excellente introduction au recueil de nouvelles *Génial et Génital*, Toulouse, éditions le grand os, coll. poc, 2017.

<sup>207</sup> Honoré de Balzac (1799-1850) publie *Le chef-d'œuvre inconnu* dans le journal *L'Artiste* en 1831, puis l'intègre à *La Comédie humaine* en 1846.



des Ateliers de la Mémoire, à l'initiative du cinéaste Rithy Panh en collaboration avec Soko Phay, chercheuse à l'université de Paris 8.

J'éprouvai la nécessité de la performance pour donner à voir aux jeunes de l'atelier, de façon concrète, ce que peut signifier s'adonner à la peinture dans une gestualité libre de toutes contraintes académiques. Il s'agissait d'un premier apprentissage de la liberté de création avec un engagement total du corps dans l'acte de peindre. J'agissais comme un « maître » face à ses disciples, à la manière dont les Cambodgiens entendent la relation très profonde entre l'enseignant et l'enseigné. Ce moment de création a engendré sur la scène artistique au Cambodge un véritable phénomène d'émergence de performeurs. Ainsi le jeune Cheanick, dont la performance a été filmée par Adrien Genoudet dans la documentaire *Quinzaine Claire*.



*L'arbre d'avril*. Encre, acrylique et mine graphite sur toile.  
Performance picturale du 12 janvier 2012 à l'Institut Français de Phnom Penh, Cambodge.  
200 X 200 cm.

Mes performances vont connaître leurs consécration dans le cadre des Vingt ans de l'Institut français de Phnom Penh en 2012, à l'occasion desquels une rétrospective de mon travail est présentée<sup>208</sup>. Pour marquer l'événement, je réalise trois performances picturales ainsi qu'une série de monotypes pour accompagner l'édition du catalogue. Les performances donneront lieu à une captation filmique.

Si la performance vise à la création d'un tableau, qui est bel et bien « un terrain d'expérience », elle est aussi un art de la transmission : transmission d'une mémoire, de savoirs, de l'intimité du créateur exposé aux yeux de tous. Elle est encore un espace de défi porté à soi-même pour se dépasser et faire de la scène un terrain sans quoi, comme l'a énoncé Jacques Cohen, « l'obsène serait peut-être l'horreur et la jouissance devant la turgescence du réel qui ne fait plus réalité, qui est au-delà de ce que je peux imaginer ou ce que je peux en dire<sup>209</sup> ».

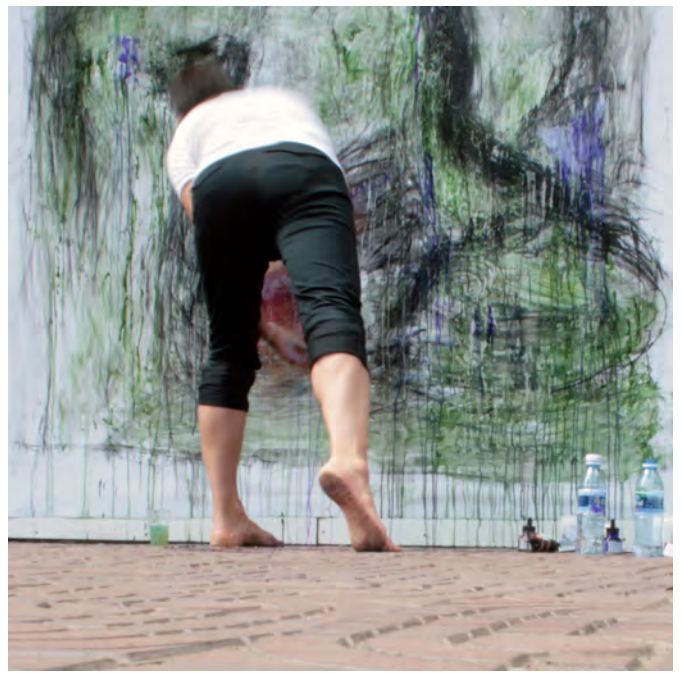


*Le Phnom*. Encre, acrylique et mine graphite sur toile.  
Performance picturale du 5 avril 2011 à l'Institut Français de Phnom Penh, Cambodge.  
180 X 180 cm.

<sup>208</sup> *SÉRA*, Institut français de Phnom Penh, exposition du 6 avril au 19 mai 2012. 20 toiles exposées, dont les séries *Étreintes*, *Gisants* et *Prasaths Primitifs*. Catalogue édité par l'Institut. Avec des textes de Eric Joly, Soko Phay Vakalis et Dominique Poncet, Phnom Penh, Cambodge, 2012.

<sup>209</sup> Jacques Cohen, *Fibres*, *op.cit.* p. 13.





Performances des 28 Mai 2011 et 12 janvier 2012, Institut français de Phnom Penh, Cambodge.  
Photographies de Stéphanie Dupuis et Camille Lebrun.





« Dessins en liens », performance à l'université de Paris 1, Centre Saint Charles, 17 juin 2019, Paris.



« Dessins en liens », performance à l'université de Paris 1, Centre Saint Charles, 17 juin 2019, Paris.  
Encre et mine graphite sur papier, 195 x 150 cm. Collection de l'UFR 04, École des arts de la Sorbonne.



Photographie de Lim Sokchan Lina, 25 août 2009, centre Bophana, Phnom Penh, Cambodge.

#### Inventaire chronologique des performances 2005-2019 :

- 2005 : Centre culturel de Siem Reap, Cambodge
- 2005 : *L'Anarchiste*, performance au Théâtre Brûlé « Preah Suramarith ». Œuvre détruite.
- 2008 : Les Ateliers de la mémoire, centre Bophana, Phnom Penh. Œuvre détruite.
- 2008 : *Venin*, à l'invitation de l'Alliance française de Bangkok pour la remise des insignes de Chevalier des Arts et des lettres et en hommage à l'écrivain Saneh Sangsuk<sup>210</sup>, réalisation d'une grande encre sur papier en référence à son roman *Venin*<sup>211</sup>.
- 2009 : Les Ateliers de la mémoire II. Performance filmée par Guillaume Soun Petit. Elle figure sur le DVD accompagnant l'édition du catalogue des Ateliers de la Mémoire<sup>212</sup>.

<sup>210</sup> Saneh Sangsuk, écrivain thaïlandais né en 1957.

<sup>211</sup> Saneh Sangsuk, *Venin*, Paris, éditions du Seuil, 2001.

<sup>212</sup> *Cambodge, L'Atelier de la mémoire*, sous la direction de Soko Phay-Vakalis, Phnom Penh, édition Centre de ressources audiovisuelles Bophana, Université Paris 8 et Sonleuk Thmey, 2010.

- 9 décembre 2010 : Université de Paris 8. Première performance en Occident. Œuvre détruite.
- 28 mai 2011 : *Gisant I*, performance picturale à l'Institut français de Phnom Penh.
- 23 juin 2011 : *Gisant II*, performance picturale à l'Institut français de Phnom Penh.
- 12 janvier 2012 : *L'arbre d'avril*, performance picturale à l'Institut français de Phnom Penh.
- 5 avril 2012 : *Immanence (Le Phnom)*, performance picturale à l'Institut français de Phnom Penh.
- 2013 : *La mort d'un Roi*, performance picturale à la Maison Française de l'Université de Columbia le 10 avril dans le cadre de l'exposition *Création et Post-Mémoire*<sup>213</sup>.
- 2014 : Performance dans le cadre de l'exposition *De Sel, de Terre & de Pierre*, à Vannes, Morbihan.
- 2016 : Deux performances, l'une à Phnom Penh, à l'Institut français, l'autre à l'invitation du Centre de la mémoire *Irika* à Kigali dans le cadre du colloque international « Les Archives du silence », université de Paris 8/IRIBA<sup>214</sup>.
- 2017 : Au lieu-dit du *Passage à l'espace en cours*, performance, Paris 20<sup>e</sup>.
- 2019 : Université de Paris 1, centre Saint Charles, dans le cadre de l'exposition des 10 ans de l'association Apprendre à dessiner ensemble.

---

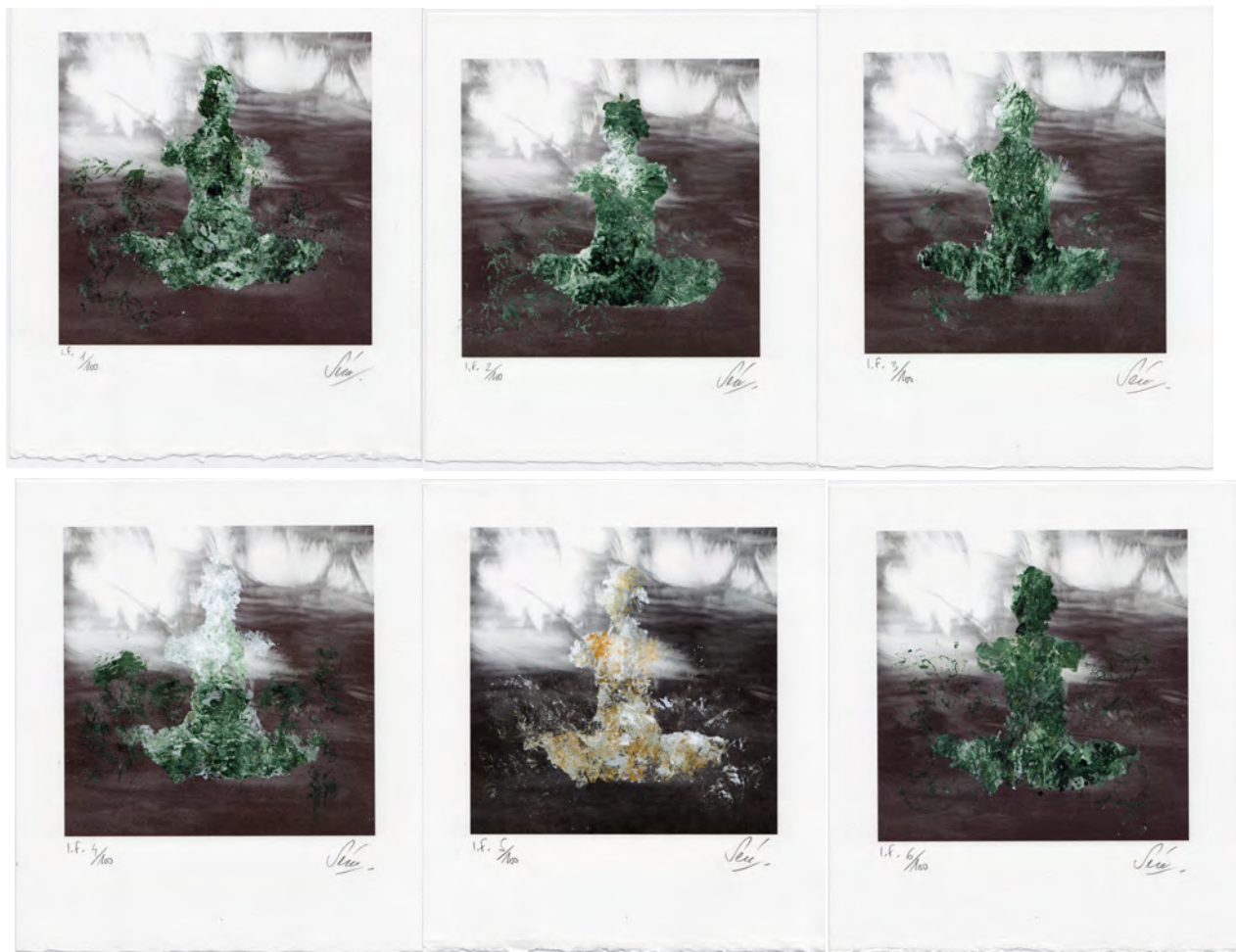
<sup>213</sup> Exposition adossée au séminaire éponyme *Creation and Postmemory*, co-direction Soko Phay-Vakalis et Pierre Bayard (université de Paris 8) en collaboration avec Bachir Souleymane Diagne, université de Columbia, New York, États-Unis.

<sup>214</sup> Colloque dirigé par Pierre Bayard, Assumpta Mugiraneza et Soko Phay, université de Paris 8 et Centre Iriba pour le patrimoine multimédia, Kigali, Rwanda, 2016.



### I.3.11.- Gravures, monotypes, traitements informatiques : des matières en lien

La pratique de la gravure, de la gravure en taille-douce et plus singulièrement, le monotype prend une part non négligeable dans mon processus créatif.



*Un jour, entre deux* : 130 monotypes à partir de la forme issus du tableau *Enfant dans la nuit* seront réalisés pour le catalogue édité par l'Institut français de Phnom Penh.

Le monotype est un procédé en estampe qui permet d'obtenir un tirage unique par un procédé d'impression sans pour autant graver la plaque.

Œuvrer de la sorte me permet de retrouver la notion de mise en danger. Comme le dit le peintre Jean-Pierre Pincemin, « un des phénomènes intéressants dans la gravure,

le dessin et même dans la peinture, c'est la question de l'attaque. Commencer un trait, l'arrêter, c'est la grande affaire des peintres calligraphes orientaux<sup>215</sup> ».

Le geste doit être juste. Il faut avancer sans remords. Chaque tirage apporte une continuité du motif sans pour autant être identique.

Avec cette technique, je retrouve les gestes acquis en atelier de gravure. Des gestes de praticien. En effet, à la fin des années quatre-vingt, dans l'atelier de gravure de l'université de Paris 1 au centre Saint Charles, sous la direction de Yves-Marie Heude, j'ai mené, pendant quatre ans, une pratique assidue et intense de la gravure.

Les gravures issues de cet atelier, en grande majorité des eau-forte, des aquatintes et des pointes sèches, feront l'objet de scans en haute définition et viendront ensuite enrichir mon univers graphique en bande dessinée. L'arrêt de cette pratique en 1987 coïncide avec la découverte d'un autre langage : celui de l'informatique.

Cette découverte allait, paradoxalement, fournir un lien me permettant de ne jamais rompre avec une approche picturale et sensible de l'image.

Avec l'outil informatique, peindre se décline en un jeu de couches avec un logiciel de traitement de l'image tel que *Photoshop*®. Je m'en empare en m'immergeant dans la pratique. Dans cette perspective, je crée un récit court intitulé *Antichambre de la nuit*<sup>216</sup>, afin de me permettre d'expérimenter ces nouveaux outils d'expression.

Avec mes gravures en mémoire dans mon ordinateur, j'ai établi une gamme de matières graphiques qui me serviront pour tous les traitements apportés à la colorisation des images. Ces matières proviennent de scan de mes gravures en taille douce, d'aquarelles, de documents trouvés au gré de mes recherches. Je les intègre aux couleurs de l'ordinateur, afin de proposer des vibrations sensibles de la matière colorée.

Les matières sont scannées en haute définition, en RVB<sup>217</sup>, à 400 ou 600 dpi<sup>218</sup>. Il est nécessaire de recourir à des matières de qualité supérieure à l'image de destination pour avoir plus de marge dans le processus de jeu de vibration des surfaces colorées à

---

<sup>215</sup> Jean-Pierre Pincemin, *Gravures 1971-1997, op. cit.*, p.76.

<sup>216</sup> Séra, *Antichambre de la nuit*, Paris, éditions P.M.J., 1999.

<sup>217</sup> RVB : Rouge, Vert, Bleu, format d'encodage informatique utilisé pour la colorisation de la majorité des écrans d'ordinateurs.

<sup>218</sup> DPI : Unité de précision communément utilisée pour définir la résolution d'une image.



investir. Il suffit parfois de prendre un détail de la masse de matière pour faire vibrer un dessin.

Ensuite, le logiciel *Photoshop*<sup>®</sup> permet d'exploiter différentes options d'interaction des couches de matières les unes par rapport aux autres. Entre une image en mode *produit* et une autre en mode *lumière tamisée*, ou les 24 autres possibilités offertes par le logiciel, la marge d'exploitation est large.

Depuis l'utilisation majoritaire du traitement informatique des coloristes en bandes dessinées, il y a une trop grande uniformisation des résultats visuels.

Avec ma méthode, je réussis à proposer un traitement des images colorés singulier et personnel. C'est une approche aussi créative que le dessin lui-même. Comme le souligne Isabelle Merlet<sup>219</sup>, coloriste, « La couleur est un accompagnement narratif, comme la musique au cinéma. Un bon coloriste est là pour servir l'œuvre<sup>220</sup> ».

Depuis 1989, je dispose d'un registre de matières sensibles qui assure la singularité de mon univers graphique et un lien permanent entre ma peinture et le monde des images et de la bande dessinée. C'est grâce à cette palette que je me définis, et que je vis une forme de continuité d'un médium à un autre, même lorsque je me mets en retrait d'une pratique artistique.

Ainsi, si la peinture m'a occupé à plein temps entre la fin des années soixante-dix et 2005, je n'ai pour autant, jamais ressenti de ruptures lorsque j'ai repris mes pinceaux en 2015.

Issues de ma production et de mes recherches plastiques, les matières que je donne à voir dans les pages qui suivent ont été réalisées entre 1987 et 1989. Elles ont contaminé et enrichi tous mes dessins de bandes dessinées.

---

<sup>219</sup> Née en 1967, coloriste notamment de Blutch, Grand Prix de la ville d'Angoulême 2009 pour *Lune l'envers* aux éditions Dargaud, et de Rochette pour *Le Loup*, éditions Casterman 2019.

<sup>220</sup> Entretien avec Isabelle Merlet, in BoDoï, 7 janvier 2019.

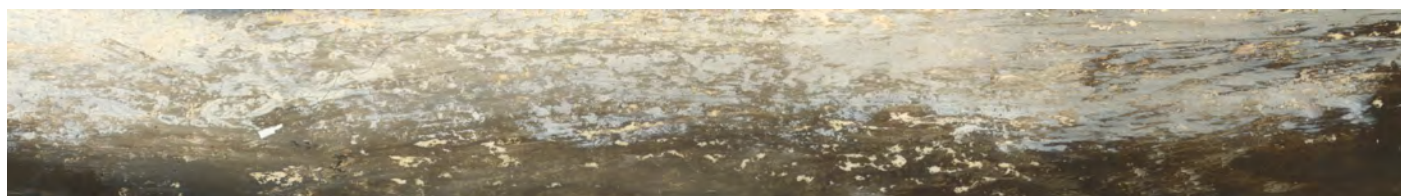
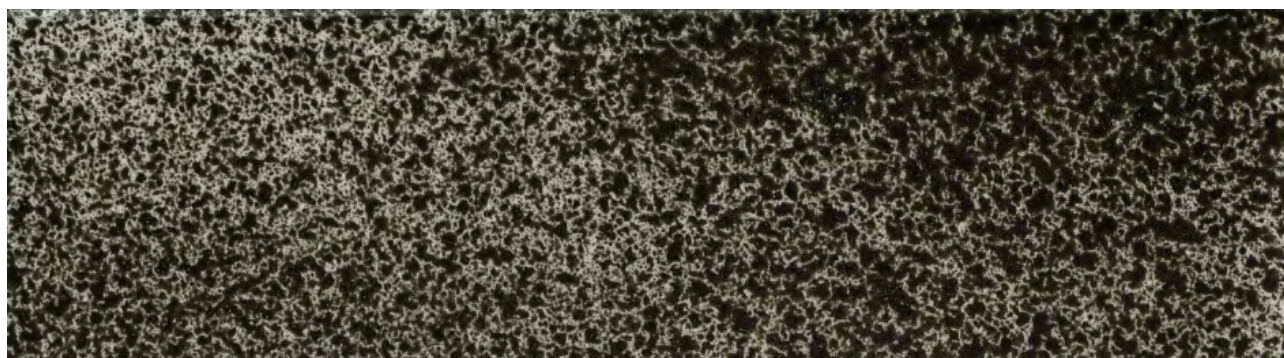
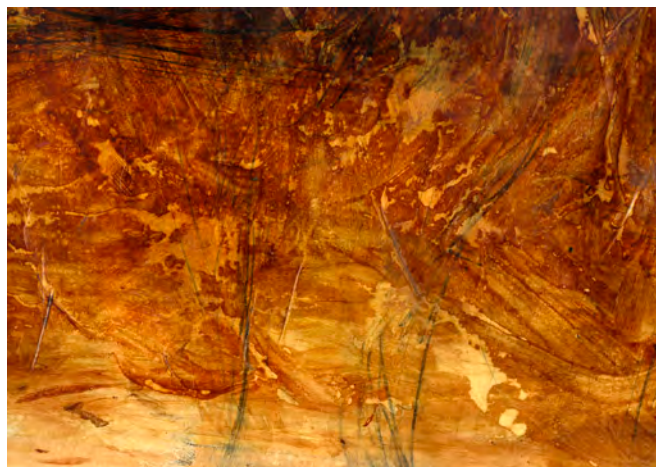
Inventaire non exhaustif des matières sources :

I - Encres et aquarelles





I - Encres et aquarelles, suite





## II - Traces d'encre lithographique



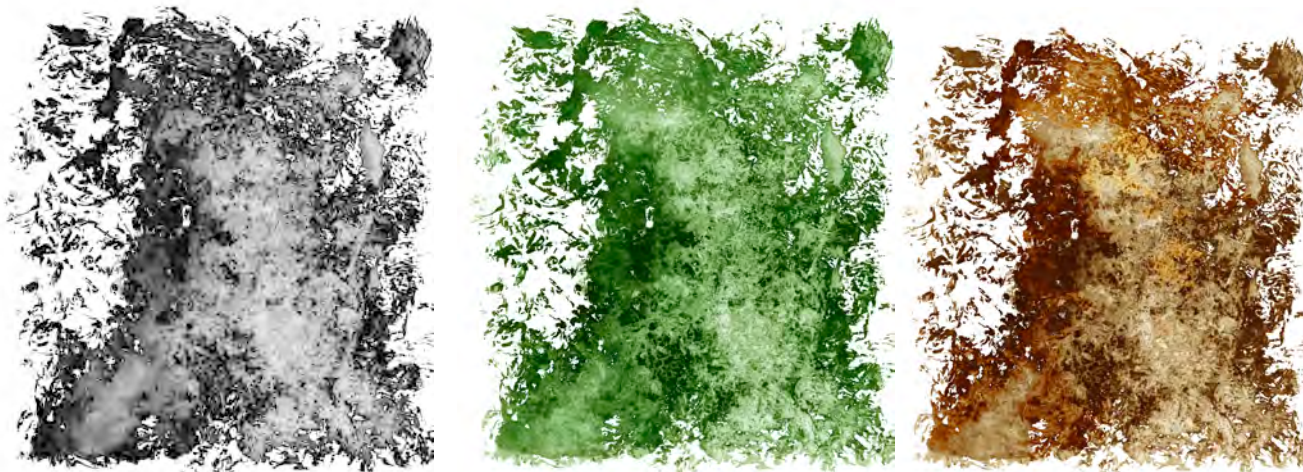


III - Encres de chine





IV - Dessin lithographique et exploitations numériques hybrides



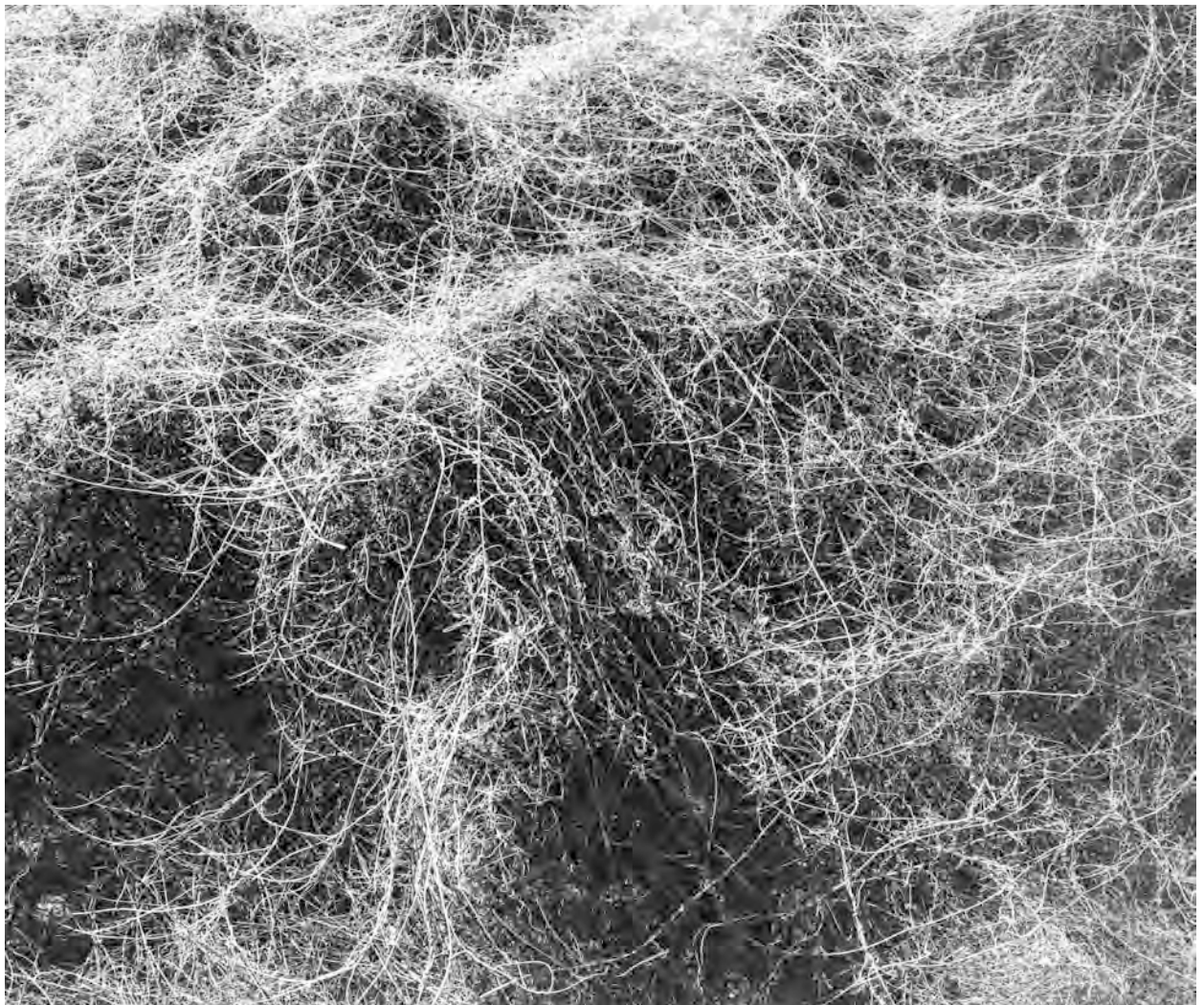


V - Travaux en taille douce, pointes sèches et aquatintes



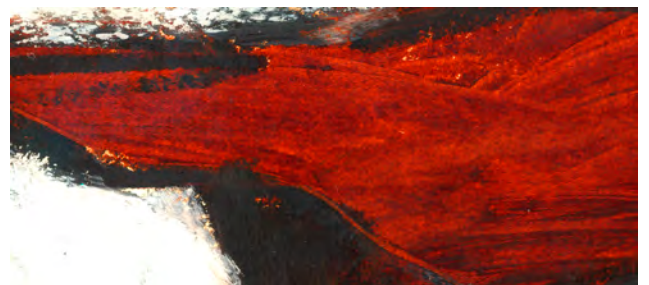


VI - Matières photographiques





## VII - Travaux hybrides numériques



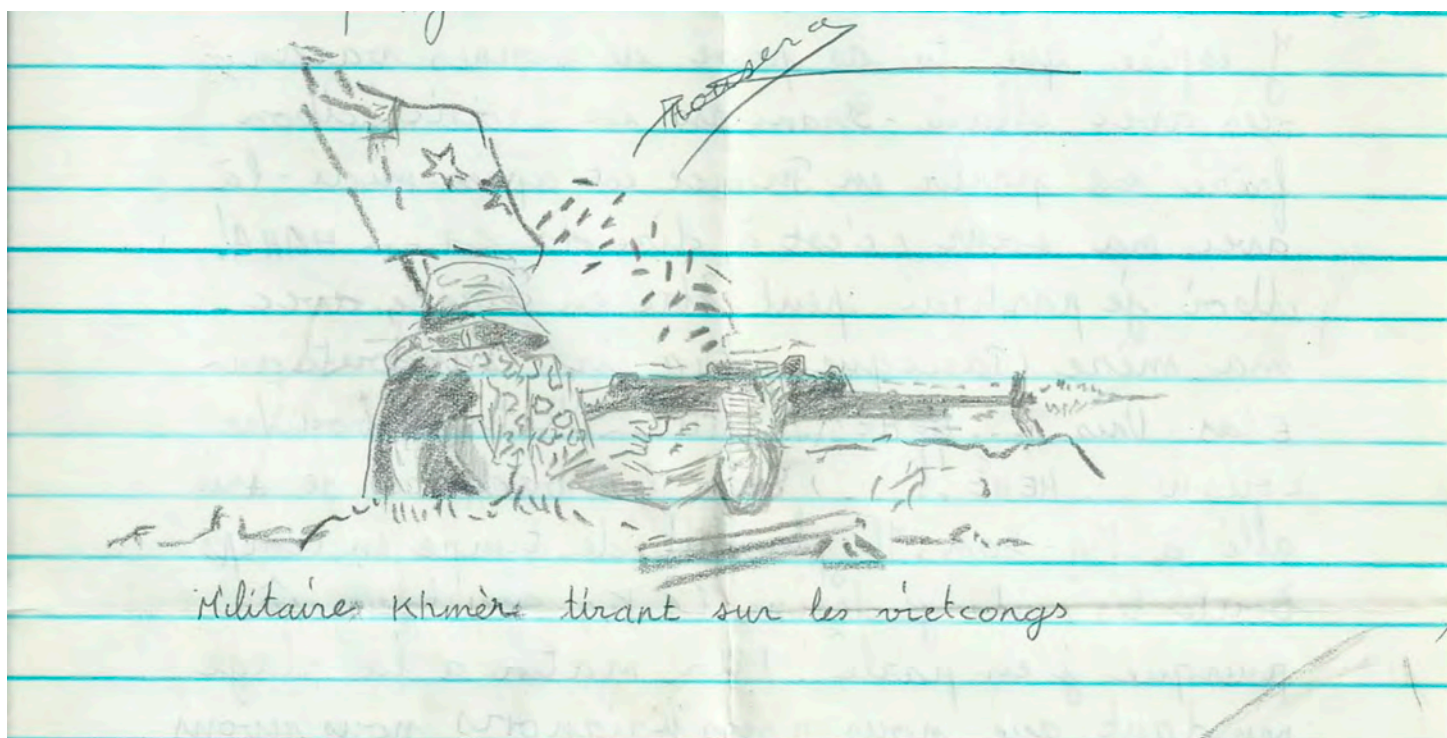




## II.- LA BANDE DESSINÉE POUR RETROUVER UNE VOIE

*Savoir dessiner est un don souvent très envié. Devoir dessiner poussé par une nécessité intérieure constitue un destin.*

Alfred Kubin<sup>221</sup>



*Militaire khmer tirant sur les Viêt-Congs, dessin à la mine graphite, 10 x 21 cm.*

*Militaire khmer tirant sur les Viêt-Congs.*

La légende est des plus succinctes, mais suffisamment explicite pour ne pas donner libre cours à une lecture ouverte.

J'ai réalisé ce dessin en mai 1973. Il fait partie d'un ensemble d'images que j'avais envoyées à un ami, rencontré en France lors de mon séjour l'été précédent. Ce sont les plus anciennes traces que je conserve aujourd'hui, d'un monde qui n'est plus. Le militaire

<sup>221</sup> Alfred Kubin, *Le travail du dessinateur*, Paris, éditions Allia, 2007 (2<sup>ème</sup> édition), p.116. Compilation de divers essais écrits entre 1921 et 1933.

khmer témoignait de ma réalité, - la guerre civile était aux portes de la capitale - c'était sa raison d'être, et je voulais la partager avec un ami français lointain.

Or ce militaire n'est pas à proprement parler un dessin d'enfant, avec sa part d'innocence propre à l'enfance. Exécuté au crayon de papier sur une feuille de cahier d'écolier, il a été vraisemblablement réalisé d'après une photographie. La précision, avec laquelle j'ai crayonné le profil de l'arme, en atteste : il s'agit d'une mitrailleuse légère de type Chincom 56, copie chinoise du RPD Degtarev russe. J'en déduis qu'à l'âge de douze ans, je me servais déjà de documents visuels pour construire des images.

Aucune onomatopée ne vient accompagner cette image : j'avais sans doute intégré que l'usage des onomatopées conduirait à trop d'approximation et à une forme de réduction, voire de caricature, du réel. La traduction des sons en bande dessinée procédant d'un jeu de convention, elle établirait une trop grande distance entre mon intention de restituer le réel et son interprétation en image.

Graphiquement, la façon dont les masses noires sont esquissées évoque les aplats à l'encre de chine de Hugo Pratt dont je connaissais la facture par la lecture des aventures de Corto Maltese dans Pif Gadget<sup>222</sup>.

Le geste de dessiner participait entièrement de mon quotidien.

Je suis né avec le dessin.

Deux fois.

A Phnom Penh. Puis à mon arrivée en France, au début du mois de mai 1975.

En 1973, je signe ce dessin de mon prénom : Phouséra.

---

<sup>222</sup> Hugo Pratt (1927-1995) est l'un des grands maîtres de la bande dessinée au 20<sup>ème</sup> siècle, rendu célèbre par son personnage de l'aventurier et marin maltais, libertaire, romantique, Corto Maltese. Entre 1970 et 1973, Hugo Pratt en publie 21 aventures dans Pif Gadget, à la demande de Georges Rieu, rédacteur en chef de l'hebdomadaire pour adolescents d'obédience communiste.

Voir aussi Pif Gadget : <http://bdoubliees.com/vaillantpif/auteurs5/pratt.htm>





## II.1.- LA BANDE DESSINÉE : *PEINDRE SANS RAISON SUFFISANTE*

*Je voulais être un pont entre des mondes étanches. Celui humblement réaliste de la bande dessinée et celui follement créateur de l'art.*

Moëbius<sup>223</sup>.

Yves Frémion<sup>224</sup>, l'un des trublions les plus populaires du monde éditorial de la bande dessinée, affirme que si l'on devait ignorer la BD, se serait « passe(r) à côté du moyen d'expression le plus palpitant et le plus efficace du XX<sup>e</sup> siècle<sup>225</sup> ». Près de quarante ans plus tard, en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle, cette affirmation continue d'être pertinente.

Si la bande dessinée est bien ancrée dans le champ du monde éditorial, artistique et sociétal de notre époque, elle demeure avant tout, aujourd'hui plus que jamais, un langage. Un langage et un média, et ce de façon tout à fait indissociable. Par média, il faut entendre une diffusion auprès des lecteurs qui passe de nos jours par le support papier, les imprimés, et l'espace numérique, celui de la toile, de l'internet. À l'heure d'internet, la bande dessinée numérique connaît un rayonnement toujours plus grandissant. En effet, de nos jours le support papier de diffusion n'est plus exclusif. « Dans un monde dont les mutations sont incessantes et s'accélèrent, la bande dessinée n'échappe pas à la loi générale. En une décennie, le neuvième art a vu se modifier bon nombre de ses paramètres<sup>226</sup> ». Ce constat, dressé par Thierry Groensteen dans son ouvrage *La bande dessinée au tournant* est sans appel : la bande dessinée est un langage narratif et visuel dont la diffusion et la réception est tributaire des technologies de communication de son temps.

---

<sup>223</sup> Jean Giraud, in *Moëbius-Giraud, histoire de mon double*, Paris, éditions n°1, 1999, p.164.

<sup>224</sup> Yves Frémion, né en 1947, est un écrivain, critique de bande dessinée et homme politique français. Il est le fondateur en 1974 du fanzine « Le Petit Mickey Qui n'a pas peur des Gros » édité par les éditions du Fromage. Il a été un des piliers de la revue *Fluide Glacial* de 1975 à 2014.

<sup>225</sup> Yves Frémion, *L'Abc de la BD*, Tournai, éditions Casterman, 1983, p. 12.

<sup>226</sup> Thierry Groensteen, *La bande dessinée au tournant*, Angoulême, éditions Les Impressions Nouvelles, 2017, p. 5.

Il est loin ce temps où la perception de ce mode d'expression rimait avec le monde de l'enfance, des *périodiques* et des *illustrés*, où la bande dessinée se comptait en quelques figures héroïques iconiques, dont les héros de la bande dessinée franco-belge des années d'après-guerre, Tintin, Lucky Luke, Astérix. Loin de se réduire à un modèle canonique, à un genre, à un produit, émancipée du complexe dû à son identité hybride, la bande dessinée s'affirme aujourd'hui comme un langage d'expression parvenu à maturité, un art majeur reconnu comme tel par la société. Elle s'inscrit pleinement dans le champ des arts contemporains.

### II.1.1 – Images, *engrames*, espaces *fascinatoires*

La bande dessinée se définit par sa spécificité en tant que langage combinatoire. Elle combine une expression graphique, voire picturale et figurée, - de façon dominante, mais pas exclusive -, en relation avec un texte. Ann Miller spécialiste de la bande dessinée à l'université de Leicester (Grande Bretagne) définit la bande dessinée en ces termes : « Art narratif et visuel, la bande dessinée produit du sens au moyen d'images qui entretiennent une relation séquentielle en situation de coexistence dans l'espace, avec ou sans texte<sup>227</sup>. »

L'auteur et théoricien de la bande dessinée Harry Morgan tient cependant à rappeler que « l'expression bande dessinée ne satisfait personne<sup>228</sup> ». Sont employés « comme des synonymes de bandes dessinées, littérature(s) en images, littérature(s) graphique(s), art séquentiel, histoire(s) en images, récit(s) en images, récit(s) dessiné(s), récit(s) en bandeaux, narration par images fixes, narration séquentielle, séquence narrative »<sup>229</sup>. Nous constatons à partir de ce champ d'appellations que la référence au dessin, comme à l'image, est une occurrence incontournable.

Le dessin et l'image sont au cœur du langage de la bande dessinée.

---

<sup>227</sup> Ann Miller, *Reading bande dessinée*, Bristol-Chicago, Intellect, 2007, p.75. Citée et traduite par Thierry Groensteen in *Bande dessinée et narration, Suite de la bande dessinée 2*, Paris, éditions PUF, 2011, p.7.

<sup>228</sup> Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Paris, éditions de l'An 2, collection Essais, 2003, p.12.

<sup>229</sup> Ibid.

Cependant, ce rapport à l'image est aussi soumis à la contrainte du découpage lié à la narration du récit. C'est par une suite ordonnée des images qu'une perception narrative s'articule dans l'espace de la page.

Pierre Fresnault-Deruelle<sup>230</sup> a été le premier universitaire à établir le statut de la case dans le langage de la bande. Il écrit :

« Ouvrons une page d'album au hasard. Nous avons sous les yeux une succession d'images séparées par des espaces blancs et entourées d'une ligne noire de forme rectangulaire. Le dessin isolé des autres prend l'apparence d'un petit tableau, mais à la différence de la peinture figurative classique (les paysages par exemple) le dessin de la vignette se présente comme une fixation d'un moment fugitif. Le tableau classique au contraire nous offre une scène où toute idée de temps semble exclue. En d'autres termes le tableau se suffit à lui-même et il est composé pour être isolé par un cadre : la vignette de B.D. en "déséquilibre", elle, suppose une suite<sup>231</sup>. »

Depuis, les chercheurs ont repris à leur compte cette spécificité langagière et ont affiné cette analyse. Benoît Peteers<sup>232</sup> précise que la case est « une représentation en *déséquilibre*, un entre-deux confiné dans l'espace de la case, quand bien même celle-ci serait dématérialisée »<sup>233</sup>. Et de conclure que « l'un des traits les plus caractéristiques de la bande dessinée est de proposer la mise ensemble d'une narration par images fixes et de segmentation de la page<sup>234</sup> ».

Narration. Images fixes. Segmentation.

C'est l'articulation de ces trois axes qui permettent à la bande d'être un langage combinatoire spécifique et unique.

Images.

---

<sup>230</sup> Pierre Fresnault-Deruelle (né en 1943) est sémiologue, et fut un des premiers universitaires à étudier la bande dessinée. Il est professeur émérite de l'université de Paris 1 où il a enseigné de 1992 à 2009.

<sup>231</sup> Pierre Fresnault-Deruelle, *Dessins et bulles, La bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris, éditions Bordas, 1972, p. 19.

<sup>232</sup> Benoît Peteers (né en 1956) est un scénariste de bande dessinée, biographe, théoricien, critique, réalisateur et spécialiste de Tintin et directeur de collection.

<sup>233</sup> Benoît Peteers, *Case, Planche, Récit, Lire la Bande Dessinée*, Tournai, éditions Casterman, 1998, p. 12.

<sup>234</sup> *ibid*, p. 34.

Je veux souligner la dimension *fascinatoire* qu'une image peut imprimer dans le regard du lecteur. Une image iconique, par essence rare, peut produire autant *d'impression* qu'un long discours, et prolonger son impact au-delà de toute attente, s'inscrire dans la conscience collective, et poser les bases d'un imaginaire à venir.

Pierre Sterckx<sup>235</sup> évoque avec passion ce phénomène de *cases mémorables* :

« Chaque lecteur de bandes dessinées les comptera par dizaines, ces cases exceptionnelles, et au sein desquelles il nidifiera (une “ case ”, c'est une petite maison), englué d'amour, de terreur et d'émerveillement. Et depuis, ce sont elles qui le hantent, lui revenant et revenant en mémoire, intactes, inépuisables, luminescentes et magiques.

(...) images d'une telle valeur qu'elles se passeraient résolument de tout contexte, devenues œuvres à elle seules, tableaux de ferveur encadrés de nuit. La case, pas la séquence. Une image, pas le récit. Une seule icône, il est vrai, mais qui cependant détient en sa glu graphique le style d'un auteur, son fantasme, ses structures et, qui sait, un atome de l'histoire de la bédé<sup>236</sup>. »

Les *cases mémorables* sont celles qui brûlent la rétine des lecteurs. Elles hantent la mémoire de tous les lecteurs de bandes dessinées. Nous vivons les images comme des fragments de notre intimité secrète. Cette place de l'image comme lieu de fixation pour l'imaginaire, je ne peux m'en défaire lorsque mes yeux se ferment après des heures de lecture.

A l'occasion du salon de la Bande Dessinée à la Mutualité, en 1977, je me suis retrouvé face à un poster de Mœbius. Cette image a acquis la puissance d'un *engramme*. Elle s'est inscrite dans ma mémoire de façon quasiment biologique. Elle recèle un mystère, une profondeur échappant à toute lecture simpliste.

Cette singularité est notamment due à la démultiplication des cadres dans le cadre. Ces images en abîme créent un espace dans l'espace, un champ des possibles, et la possibilité d'extrapoler à l'infini la lecture de certaines d'entre elles. Elles exercent sur moi une fascination que seules les *all over* de Jackson Pollock ont pu me procurer.

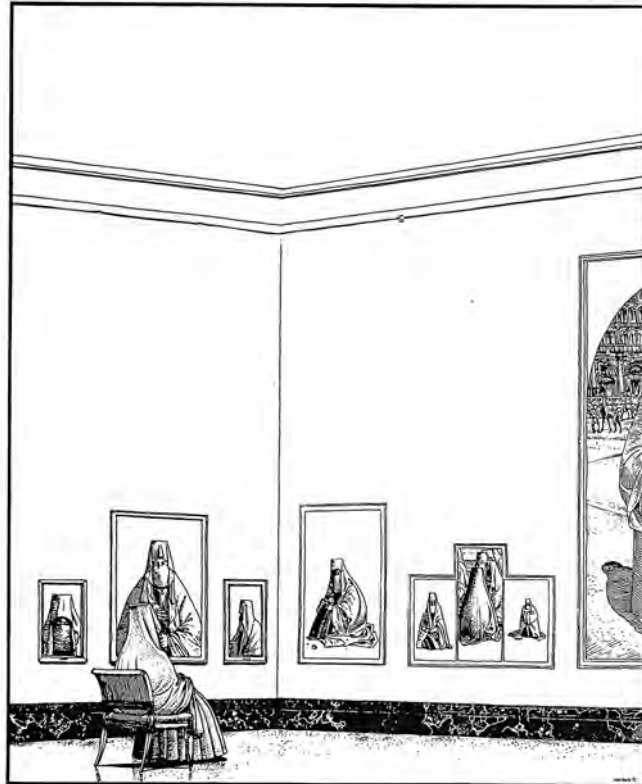
---

<sup>235</sup> Pierre Sterckx (1936-2015) est un écrivain belge, critique et enseignant à St Luc Bruxelles.

<sup>236</sup> *Les cases mémorables* de Pierre Sterckx, in Les Cahiers de la Bande Dessinée, n°56, février-mars 1984, p. 67.



*Mœbius-Brera*, cette image dont le titre et le sens m'échappent encore aujourd'hui, est si présente dans ma mémoire, que chaque fois que je me pose des questions sur la pertinence de mon dessin, cet espace visuel m'apporte une sérénité qu'aucun discours ni qu'aucune autre voix ne saurait m'apporter.



Mœbius – Affiche *Brera*, Les Humanoïdes Associés, 1977.

*Mœbius-Brera* tire son aura de ses lacunes.

Le fragment du tableau le plus dense visuellement, à la droite du cadre de l'image, n'est que très partiellement lisible, et devient de ce fait, vecteur de rêverie. Cette fois le hors-champ devient un refuge et non une réalité à saisir pleinement.

Cette image est devenue pour moi emblématique d'un *engramme*.

Plus qu'une image, moins qu'un tableau, *Mœbius-Brera* est une forme de poème visuel.

Aussi, à la mécanique d'enchaînement de la lecture, je privilégie un rapport à l'image et à sa construction, pour lui conférer une plus grande densité visuelle.

Une image monde, une invitation à transporter, à transcender le lecteur.

## II.1.2. - Bilal : Images en bascule

Avec *Transit*<sup>237</sup> Bilal propose de traiter le dessin comme un espace *questionnant* le regardeur et questionnant le dessin lui-même.

C'est, à mes yeux, le projet le plus remarquable que Bilal ait produit et pensé dans le champ des arts contemporains. Dans *Transit*, la question de la place du dessin comme sujet dans l'espace du regard est centrale. Les images sont des fragments en devenir, rien n'est fixé au préalable.

Pour Enki Bilal, *Transit* est un concept ouvert, évolutif :

« *Transit*, c'est un instant. Comme si un photographe avait pris une photo dans un hall d'aéroport. Sur cet instantané 50 personnes sont restés là, fixées. On ne sait pas ce qui s'est passé avant, ce qui se passera après. Ils sont donc à ce moment précis en transit dans le temps. Ils sont aussi sur un lieu de transit. D'ailleurs, le mot transit est lié aux déplacements, aux voyages, aux lieux de passages, donc très cosmopolites. Ensuite, parce que je pense que je suis moi-même en transit artistique<sup>238</sup>. »

Le dessin de la page précédente est représentatif de l'ambition du projet *Transit*.



Enki Bilal, *Le Baiser d'Adieu*, Paris, éditions Christian Desbois, 1991.

<sup>237</sup> Enki Bilal, *Transit*, exposition à la galerie Escale à Paris, 22 novembre, 29 décembre 1991.

<sup>238</sup> Enki Bilal, *Transit*, interview avec Nathalie Luyer, in revue *Vis à Vis*, Paris, n°9, p. 38.

Des figures, des personnages occupent le champ visuel. Ils sont les sujets du regardeur qui se trouve hors-champ, hors-cadre, avec en indice : les doigts d'une main esquissés, qui se tiennent contre ce que l'on devine être les montants d'une porte. Trois mouches bleues sont posées dessus. La nature du trait est de l'ordre de l'esquisse. Les sujets ne bénéficient pas graphiquement d'une même attention dans leur représentation : les visages du couple sont traités avec une grande précision dans l'expression des volumes. Le personnage témoin au premier plan est rapidement défini, alors que les personnages en arrière-plan sont à peine traités. Pour autant, ils sont les acteurs d'une même scène.

Nous sommes dans un moment de bascule de l'image. Entre ce qui s'esquisse et ce qui est en devenir.

### II.1.3.- Bazooka, une esthétique du déséquilibre

Le groupe *Bazooka* eut une influence tout autant déterminante pour ma pratique dans l'usage de cette esthétique faite d'emprunts et de citations.

*Bazooka* n'est ni un groupe artistique constitué, ni un mouvement d'avant-garde, encore moins un courant artistique. Il aurait pu être un mouvement apparenté à une aventure éditoriale à la fin des années 1970. En effet, entre 1977 et 1981, *Bazooka* investit, ou plus encore, prend en otage, à plusieurs reprises, les pages du quotidien *Libération* et les revues du monde de la bande dessinée. Ses acteurs sont de jeunes artistes à peine sortis des Beaux-Arts : Kiki Picasso, Loulou Picasso, Olivia Clavel, T5, Lulu Larsen, Bernard Vidal, pour ce qui est du groupe initial.

La génération *Bazooka* appartient à une culture dominante de l'image et non plus du texte. Cependant, leurs réalisations ne s'inscrivent dans aucun genre. Ni dans celui du dessin de presse, ni dans l'illustration, car les images réalisées par le groupe, bien qu'en regard de l'actualité, ne tiennent pas lieu de l'illustration graphique. *Bazooka* participe d'une rupture dans une tradition du dessin de presse. Le groupe adopte une esthétique de la dilatation. Les images semblent en apesanteur, en déséquilibre, les éléments visuels débordent les uns sur les autres, se chevauchent. Cette esthétique donne lieu à des dessins hybrides, à la fois fortement influencés par la bande dessinée, mais aussi par des artistes peintres *bourgeois*, ceux-là mêmes qui étaient la cible de ces jeunes en

rébellion. Quant au texte, même s'il est présent, il n'offre pas un cadre narratif construit. Les textes, à la manière des bandes de mots découpées de William Burrow, posent un rythme singulier, poétique.

Gilles Forest, critique, écrit :

« Cette limite de l'interdit, pour des raisons diverses, les conduisait alors à une sorte de commando nocturne vers le banc de reproduction qui devenait à la fois le lieu de création directe et l'endroit ultime où allait être composé le film pour son impression. Les dessins à la gouache ou au trait pouvaient, dans certains cas, n'être qu'un premier stade d' "ébauche" dont les membres s'ingéniaient à triturer la forme à l'aide de films et de produits inactiniques afin d'intervenir directement sur le dessin ou "collage primitif" <sup>239</sup>. »

*Bazooka* se sert donc de la page de journal comme support, au même titre que n'importe quel autre qui serait plus convenu, comme la toile, la feuille de papier. Le journal est un support imprimé et diffusé. Le groupe *Bazooka* voyait là une manière de rendre l'art accessible au plus grand nombre.

Pendant longtemps, les activistes de *Bazooka* ont été assimilés au monde de la bande dessinée, non sans raison, dans la mesure où un certain nombre de leurs réalisations ont trouvé place dans des magazines comme *Charlie mensuel*, *Métal Hurlant*, *L'Écho des Savanes* et (*À Suivre*). Le seul lien que *Bazooka* entretenait avec le média de la bande dessinée se limitait à un jeu de réseaux et de liens personnels. Ils eurent pour mentor et éditeur Étienne Robial, le directeur de la maison d'édition Futuropolis qui éditera trois ouvrages. Le premier, dans la collection prestigieuse « 30/40 » et intitulé sobrement *Bazooka*, regroupe des planches des membres fondateurs. Le second, est un ouvrage entièrement conçu et pensé par Loulou Picasso. Intitulé *Agréable*<sup>240</sup>, c'est un livre imprimé en monochrome sur des papiers de différentes couleurs. Il se compose de dix parties portant chacune un titre, comme une suite de tableaux, de fausses revues aussi. Il se dégage de cette publication une approche moderniste de l'image avec une revendication transgressive dans les partis pris de la reproduction des images, avec le choix d'une trame de reproduction assez grossière. Ce qui importe n'est pas tant les travaux reproduits que l'objet-livre lui-même. *Agréable* est autant une expérience éditoriale qu'un manifeste artistique qui ne dit pas son nom. Le troisième ouvrage, est

---

<sup>239</sup> Gilles Forest, *Le stade final de l'explosion in Bazooka, Un regard moderne*, Paris, éditions du Seuil, 2005, p. 4.

<sup>240</sup> Loulou Picasso, *Agréable*, Paris, éditions Futuropolis, 1982.



une revue expérimentale, *Silence*, entièrement illustrée par Loulou Picasso. Cette publication ne connaîtra pas de suite.

Les travaux de Loulou Picasso auront été déterminants pour renouveler mon regard sur le dessin. Ses réalisations n'ont aucune limite dans la réappropriation des éléments d'emprunts, et son expression picturale est éminemment graphique et vice versa.



Loulou Picasso – *Agréable*, Paris, éditions Futuropolis, 1982.

#### II.1.4 - *Tiers-lieu* et hors-temps

Si nous sommes tous porteurs d'images en nous, certaines à la limite de l'obsession, de l'intrusion, les images sont également capables de nous porter, voire de nous faire exister, de nous révéler.

Pour l'artiste que je suis, les images de bandes dessinées ont toujours été un lieu sécurisant, protecteur ; elles ont accompagné la construction de mon identité au sein d'une double culture. L'image est ainsi devenu pour moi un *tiers-lieu* métaphorique, dans un contexte inconfortable où je ne me sentais appartenir à aucune culture, ni à la culture khmère, ni à la culture française. Ce *tiers-lieu*, c'est-à-dire ma bibliothèque, ma bédéthèque, a grandi comme un *espace à côté*, en marge de mon univers social, comme un abri, réconfortant, loin du jugement et des conventions. La bande dessinée y est au centre, elle capte toute mon attention, elle me nourrit et me dévore à la fois.

Dans cette *case* à l'écart, je bâtis un univers, je me confronte à l'altérité et au caractère imprévisible et désirable des images. Je les attends, je les désire, avec fièvre et impatience. Paradoxalement, c'est à cet endroit d'une soif inextinguible, inassouvie, que je m'épanouis dans l'intimité de la bande, là où les images me tiennent compagnie sans me blesser.

Cette passion pour l'image, cette dévotion, se développe et perdure dans un sentiment de *hors temps* que j'éprouve encore aujourd'hui.

#### II.1.5 – EGA. *KU*, dessiner, peindre, esquisser

Après un séjour de deux mois au Japon, où j'étais l'invité des éditions Kôdansha dans le cadre des bourses de séjour *Kôdansha's fellow ship members*, j'ai demandé à Béatrice Maréchal, étudiante en langue japonaise à l'Inalco, de faire des recherches sur le sens du mot *manga*.

Ses recherches ont été publiées dans la revue P.L.G. sous le titre : *MANGA, Une interprétation littéraire : MAN + GA = dérisoire + image ?*

Béatrice Maréchal écrit :

« Chaque idéogramme a un ou plusieurs sens dépendant de sa prononciation lorsqu'il est associé à d'autres, l'ensemble constitue un mot à part entière qui doit être interprété dans le contexte historique de son usage. Écrire qu'étymologiquement *manga* signifie à peu près image dérisoire (in *L'Univers des Mangas*, de Thierry Groensteen), n'est pas complètement faux mais loin d'être exact ! Pourquoi ? Il suffit d'ouvrir un dictionnaire d'idéogrammes et, si on tient à être précis, indiquer les déclinaisons lexicales propres à chaque caractère. Ainsi, s'agissant de MAN, on peut lire les définitions suivantes :

MAN : /

Lorsqu'il se prononce

- SUZURO ou SUZORO, il signifie involontairement, malgré soi ;
- MIDA. *RINI*, sans permission, sans raison suffisante, sans faire de distinction, au hasard ;
- MIDARI. *GAMASHI*, moralement corrompu.

GA : /

Se dit aussi

- E, image, dessin, peinture, croquis, esquisse, résumé, aperçu, ébauche ;
- KAKU, trait ;
- KAKU. *SURU*, diviser, tracer une ligne de démarcation ;
- EGA. *KU*, dessiner, peindre, esquisser ;

On peut donc aussi bien dire que MAN+GA signifie à peu près *peindre sans raison suffisante* ou à peu près *trait amoral* ou n'importe quel autre association !

En fait, lorsque le mot *manga* est apparu au XVIIIe siècle, il permettait de qualifier des recueils de textes variés. La caractère GA s'écrivait dans une forme aujourd'hui surannée, (...) et se prononçait GUWA puis KARU ou GARU quand, en plus des textes, des images étaient aussi introduites dans ces ouvrages. Ce terme, MANGUWA, MANG(/K)AKU, (...) servait à souligner le caractère composite du contenu publié.

(...)

**MANGA : paternité attribuée à HOKUSAI ?**

Le mot existait avant que l'artiste HOKUSAI Katsusika (1760-1849) ne l'utilise.

Cependant, c'est sous son pinceau qu'il a été simplifié dans sa forme et sonorité actuelle : MAN-GA (...)

Il s'agissait alors pour lui de choisir un titre susceptible de lier un ensemble de 15 volumes de 4000 dessins divers des points de vue thématique, stylistique et technique. Le terme *manga* qualifiant les recueils de dessins variés, s'avéra tout à fait adéquat pour souligner cette diversité. *Hokusai Manga*, (*Manga* de HOKUSAI), commença à être publié en 1814.

(...)

Le mot *manga* est donc né avant l'objet qu'il désigne aujourd'hui. C'est au XX<sup>ème</sup> siècle que son sens a glissé de caricature à bande dessinée et dessin animé. C'est à cette époque aussi qu'il s'emploie aussi bien comme un substantif que comme déterminant d'un mot : *mangaka* (auteur de bande dessinée), *mangazasshi* (magazine de *manga*)... En France, son acception est plus restreinte et son sens évolue dans le contexte de la langue française : la bande dessinée japonaise, bande dessinée à la manière japonaise, titre de collection, etc<sup>241</sup>. »

Je retrouve dans la définition du *manga* un écho à ma propre façon de concevoir la bande dessinée : *peindre sans raison suffisante*. Et si l'ivresse de peindre est au principe de la création de la bande dessinée, cette transe n'est pas suffisante pour qu'une bande porte en elle une puissance émotionnelle, une capacité à aspirer l'œil du lecteur et réveiller son imaginaire. La perfection n'est pas un gage de réussite dans l'espace de la narration visuelle graphique. L'imperfection est aussi source de chef d'œuvre.

La question serait plutôt : qu'est-ce qui transcende le dessin de bande dessinée ?

---

<sup>241</sup> Béatrice Maréchal, *MANGA*, in P.L.G. n°32, automne 1996, p. 49.



## II.1.6 - « Est-ce assez vivant ? »

Comme l'énonce avec pertinence Thierry Smolderen :

« La question de la vie est sans doute celle qui occupe le plus les dessinateurs de bande dessinée : elle se pose à tous les niveaux de leur pratique – de la chorégraphie microscopique du trait au découpage de l'action, en passant par la représentation des attitudes, des atmosphères, des expressions. La première interrogation est toujours : “ Est-ce assez vivant ?”<sup>242</sup> »

Prolongeant la critique de l'imitation proposée par Rodolphe Töpffer<sup>243</sup>, Thierry Smolderen poursuit : « Un “faiseur” abordera toujours la question de l'imitation de la vie comme s'il existait une bonne solution performante, efficace et technique à tout problème sans s'apercevoir que le langage auquel il se réfère est académique et uniforme.<sup>244</sup> »

Un auteur doit pouvoir transcender ses influences premières, dépasser les solutions préformées, académiques, pour atteindre une forme singulière d'expression visuelle et traduire l'infinie « variété du monde vivant ».

En d'autres termes, un auteur doit savoir saisir par le regard la richesse des formes du réel, la transcrire et retranscrire en y insufflant du style, c'est-à-dire, une touche et une façon de s'exprimer qui lui soient propres, voire inattendues. Le style découle d'une combinaison entre des formes acquises, apprises, et une capacité à innover. A rompre avec la reproduction mécanique et la répétition de formes convenues.

## II.1.7 – *Les yeux grands ouverts*

La force d'expression du dessin est ainsi posée par Thierry Smolderen : « (...) Un véritable auteur est conscient de naviguer à chaque moment dans une Tour de Babel graphique : en choisissant d'évoquer (ironiquement ou non) tel ou tel dialecte visuel, il

---

<sup>242</sup> Thierry Smolderen, *Naissance de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McKay*, Bruxelles, éditions Les Impressions Nouvelles, 2009, p.140.

<sup>243</sup> Rodolphe Töpffer (1799-1846), écrivain, pédagogue, dramaturge et politicien suisse, considéré comme l'inventeur de la bande dessinée. Lire *Töpffer, L'invention de la bande dessinée*. Textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peteers, Paris, éditions Hermann, collection Savoir : sur l'art, 1994.

<sup>244</sup> Thierry Smolderen, *op.cit.*

*prend position*, et défend un point de vue par rapport à la question de la vie, de la liberté et de la variété de la pensée<sup>245</sup>. »

Autrement dit, produire, penser, se référer sont les trois axes qui conditionnent la *justesse* du dessin. Produire, c'est arriver à retranscrire par la ligne une forme figurée ou non. Penser, c'est donner corps au dessin par un point de vue pertinent qui fasse sens. Enfin, se référer, c'est donner une épaisseur au dessin en l'inscrivant dans une tour de Babel.

Le point de vue, c'est encore celui du *tireur couché* cher à Jean-Patrick Manchette<sup>246</sup> auquel j'emprunte le titre de son roman noir. Cette position est celle d'un pulvérisateur de frontières et de genres, et c'est la posture que j'ai toujours adoptée : avancer dans mon parcours artistique sans interférence, en me protégeant du regard et du jugement de la société, en évitant les pièges des productions autonormées. Une prise de position consciente, de résistance, assumée, désirée, afin de parvenir à une maturité d'expression.

Les yeux grand ouverts.

*Eyes Wide Shut*<sup>247</sup>.

Sans concession.

Sans a priori.

En quête.

Entre ce qui a été et ce qui sera.

Entre réminiscence et oubli.

Comment ne pas évoquer ici Georges Didi-Huberman quand il énonce en *incipit* du premier volume de *L'Œil de l'Histoire* que « prendre position, c'est désirer, c'est exiger quelque chose, c'est se situer dans le présent et viser un futur. Mais tout cela n'existe que sur le fond d'une temporalité qui nous précède, nous englobe, en appelle à notre mémoire jusque dans nos tentatives d'oubli, de rupture, de nouveauté absolue<sup>248</sup> ».

---

<sup>245</sup> Thierry Smolderen, *ibid.*

<sup>246</sup> Jean-Patrick Manchette (1942-1995), écrivain français, auteur de roman policier, critique littéraire et de cinéma, scénariste et dialoguiste de cinéma, traducteur, chef de file de roman noir et de ce que les critiques ont appelé le *néo-polar*. Il est l'auteur de *La position du tireur couché* paru aux éditions Gallimard en 1982. Jacques Tardi en fait une adaptation en bande dessinée chez Futuropolis en 2010.

<sup>247</sup> *Eyes Wide Shut* est le dernier film du réalisateur Stanley Kubrick (1928-1999) sorti en 1999.

<sup>248</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'Histoire, tome 1*, Paris, éditions de Minuit, 2009, p. 11.

## II.1.8. - *L'effet de réel*



*Photographie de presse, tirage argentique, gouache, 16 x 6 cm.  
Auteur et date inconnu.*

Quand ma mère et ma nourrice m'emmenaient au Marché Central, *Psar Thmey* ou Nouveau Marché, je les accompagnais, en sachant que je pourrais rester observer les retoucheurs de photographies dans leurs échoppes. Derrière un espace exigü, de jeunes hommes, simplement vêtus de shorts, torse nu, s'affairaient à retoucher des clichés de toutes tailles. Ils travaillaient à l'encre de chine et à la gouache, à même la surface de l'image. Je les observais retravailler une image photographique avec un souci du détail qui me fascinait. Ils apportaient de la lumière sur des

pointes de cheveux, retouchaient le grain de la peau, le tout avec des pinceaux chinois, et une patience infinie.

Plus tard, à Paris, chez les bouquinistes le long des quais de la Seine, je découvrais un certain nombre de photos des années 1950, 1960. J'ignorais alors que la retouche photographique était une pratique courante dans la presse.

L'utilisation de la photographie comme partie intégrante du dessin est apparue en bande dessinée à partir des années 1980. Nombre d'auteurs ont eu recours à cette technique pour fonder leur esthétique du dessin. Bilal, Jean Teulé, Jean-Claude Mézières, José Garcia en Espagne, Bill Sienkiewicz aux États-Unis... autant d'auteurs qui découvrent les plaisirs des croisements entre pratique plastique et langage graphique.

Lorsque le dessinateur Enki Bilal<sup>249</sup> et le scénariste Pierre Christin publient en 1984 *Los Angeles-L'étoile oubliée de Laurie Bloom*<sup>250</sup>, j'ai immédiatement reconnu la technique de travail qui s'apparente à celle des retoucheurs photographiques de mon enfance. Enki Bilal prend le parti de n'intervenir que sur une partie du cliché, en préservant une part du support originel. A l'instar de l'illustration ci-dessous, Bilal a procédé à une colorisation avec des encres de couleur de type *écoline* sur une photo manifestement en noir et blanc. L'*écoline* est une encre dont la qualité permet de coloriser l'image tout en préservant partiellement des détails par transparence. Cet artifice permet de rehausser une image banale et de la dramatiser. Bilal use d'un médium légèrement couvrant comme l'acrylique blanche pour donner une plus grande profondeur de champ à la prise de vue.



Enki Bilal, *L'étoile oubliée de Laurie Bloom, Los Angeles 1984...*, Nouvelle édition, Casterman, 2007, p. 74-75.

<sup>249</sup> Enki Bilal, né en 1951, est un réalisateur et auteur de bandes dessinées français. Il est notamment l'auteur des *Phalanges de l'ordre noir*, sur un scénario de Pierre Christin, récit publié en 1979 aux éditions Dargaud.

<sup>250</sup> Enki Bilal, Jean-Pierre Christin, *L'étoile oubliée de Laurie Bloom, Los Angeles 1984...* Paris, éditions Autrement, 1984.



Ce traitement fait osciller le statut de l'image entre fiction et réalité. De fait l'image est accompagnée d'un fait divers fictif. Elle est donc parfaitement en adéquation avec le propos qu'elle accompagne.

C'est cet *effet de réel*<sup>251</sup>, adapté non seulement au récit, mais aussi dans ce cas à l'image, que j'ai cherché à m'approprier. La façon dont Enki Bilal joue avec le document photographique a inspiré ma propre technique. Mais contrairement à lui, dans mes fictions, chacune des images qui relatent les faits historiques est l'objet d'un travail conséquent de documentation préalable, et je dépasse de beaucoup la simple colorisation du document et le jeu formel. J'ai pour chacune de mes œuvres graphiques le souci de la véracité autant que de la vraisemblance. L'usage de la photographie comme matière source me permet de recréer ce qui n'a pas été fixé par la pellicule.

La réalité de la photographie contamine mes images, elle les emmène au rôle et à l'efficacité que je veux leur assigner : de témoins, chargés du réel, irradiantes et impactant la ratine du lecteur. « Éclairs de magnésium<sup>252</sup> », selon la formule de Walter Benjamin, « l'image serait donc à penser comme “ une étincelle ” (c'est bref, c'est peu) d'une “ vérité ” (c'est beaucoup), contenu latent “ appelé un jour à dévorer ” l'ordre politique établi (c'est, éventuellement, efficace)<sup>253</sup>. »

Si « les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri<sup>254</sup> », comme l'écrit René Char dans les *Feuillets d'Hypnos* en 1943, mes images, elles aussi, crient dans la nuit du génocide.

---

<sup>251</sup> Roland Barthes, *L'effet de réel*, revue Communications, n° 1, 1968, pages 84-89.

<sup>252</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op.cit., p. 125, citant Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1935, Paris, éditions Gallimard, 2000, p. 103.

<sup>253</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op.cit., p. 126.

<sup>254</sup> René Char, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, éditions Gallimard, collection Espoir, 1946.

## II.1.9. – 6, Square de la Morgue

6, *Square de la Morgue* est la première bande dessinée publiée en 1979 dans la revue Circus, numéro 18. J'ai 18 ans. Je suis encore élève au lycée Lemonnier en section Arts graphiques.

6, *Square de la Morgue* une fiction en immersion dans un environnement concret. Il s'agit d'un récit court en 7 planches.







L'histoire se déroule dans une ville imaginaire : Blaise-Ville, en référence à Nanterre-Ville où j'avais atterri avec ma famille en 1975. Une jeune fille, victime d'un viol, devient une tueuse malgré elle, *malgré tout*. Un jeune inspecteur de police, l'inspecteur Le Kiosque (en référence à la librairie que tenait Henri Filippini, un des collaborateurs de l'éditeur Jacques Glénat, à qui cette librairie appartenait), tente de l'aider, en vain. Il y laisse sa vie dans l'exercice de ses fonctions.

Le nom du square fait référence au square Trousseau, qui se trouve au bas de l'atelier que j'investirai quelques années plus tard. La scène urbaine de la deuxième planche renvoie à un café de Sarcelles, qui est ma toute première ville d'accueil à mon arrivée en France en mai 1975. Les scènes du bar renvoient à un café qui se trouvait à la sortie de la gare de Nanterre-Ville. Je mélange et télescope le réel pour les besoins d'une fiction.

Le récit se termine par un vrai-faux billet d'humeur comme on en trouvait à l'époque dans la rubrique *Au Jour le jour*, en une du journal *Le Monde*. Différents rédacteurs collaboraient à la rédaction de ce billet d'humeur.





Une case cependant est à retenir. Une seule. En case 3 de la 3<sup>e</sup> planche, le lecteur voit l'inspecteur en contre-plongée. Au premier plan, une page de journal : la Une du quotidien *Libération* en ce début de l'année 1979. Elle annonce que Norodom Sihanouk retrouve sa liberté. Le Cambodge ! 1979 est l'année où le pays est libéré de la main mise génocidaire des Khmers rouges.

Ce passé ne cessait alors de me hanter. Je n'avais pas encore trouvé comment aborder ce traumatisme : fallait-il le faire via la bande dessinée, l'image ou la peinture ?

Graphiquement, j'étais fasciné par les auteurs italiens Crepax, Battaglia, mais aussi les auteurs argentins José Munôz, et Breccia. Ce dernier, avec *Mort Cinder*, avait offert au lecteur une vision du monde digne des cinéastes expressionnistes comme F.W. Murnau (*Nosferatu le vampire*) ou Fritz Lang (*Les trois lumières*). Avec cette bande dessinée venue d'ailleurs, j'eus l'impression d'être immergé dans un univers qui dépassait le cadre de la bande dessinée dans ce qu'elle a de plus classique : le trait, la couleur, les figures incontournables, les héros, les anti-héros.

A 18 ans, je découvre la complexité du monde adulte, de la littérature.



## II.2. - CAMBODGE, GUERRE ET GÉNOCIDE DANS LA BANDE DESSINÉE

Le thème du génocide au Cambodge, ou des Khmers rouges, est un sujet peu traité en bande dessinée. Depuis la publication d'*Impasse et rouge* (1995), jusqu'à nos jours, moins de dix auteurs se sont saisi de ce sujet.

Le premier à avoir évoqué le génocide au Cambodge est l'auteur belge Marc Wasterlain avec son héroïne Jeannette Pointu en 1982. Le plus jeune est Tian, né au Cambodge dans la tourmente en 1975.

La seule manga qui a pour sujet le Cambodge des années 80 lorsque les Khmers rouges étaient redevenus une force de guérilla est *L'enfant soldat* du mangaka Akira Fukaya d'après le récit d'un ancien Khmer rouge, Eoun Yeak. J'en ai rédigé la préface au premier tome pour l'édition française chez Delcourt en 2009.

Pour avoir une vision d'ensemble des bandes dessinées qui touchent d'une façon ou d'une autre, parfois de façon très périphérique, le thème des Khmers rouges et du Cambodge, dressons-en une première liste<sup>255</sup> :

Marc Wasterlain né en Belgique en 1946, *Jeannette Pointu, Le Dragon Vert*, éditions

Dupuis, collection *Les aventures de Jeannette Pointu* n°3, avril 1987.

Etienne Davodeau né en France en 1965, *Le Constat*, aux éditions Dargaud, 1996.

Ryoichi Ikegami né au Japon en 1944, et Sho Fumimura, *Sanctuary*, tome 1, éditions

Shogakukan, 1990, traduction en français chez Glénat en 1997.

Simon Hureau né en France en 1977, *Palaces*, éditions Ego comme X, 2003.

Akira Fukaya, né au Japon en 1967 & Aki-Ra (alias Eoun Yeak) né en 1970 au

Cambodge, *Enfant soldat*, deux tomes, éditions Sueisha, 2006, traduction en français chez Delcourt en 2009.

Freddy Nadolny Poustochkine, né en France en 1977, *La colline empoisonnée*, éditions

Futuroplolis, 2010.

---

<sup>255</sup> Cette liste, personnelle, et sans doute non exhaustive, ne comprend pas une bande dessinée américaine intitulée '68, signée Mark Kidwell, volume 6, *Last Rites*, parue chez Image Comics en 2017. A ma connaissance, il n'y a toujours pas à ce jour de publications réalisées par des auteurs khmers de bandes dessinées qui touchent à ce sujet. A l'exception de travaux réalisés par mes élèves dans la cadre d'ateliers conduits à Phnom Penh, inédits.

Loo Hui Phang née au Laos en 1974 & Michaël Sterckeman, né en France en 1976, *Cent mille journées de prières*, deux tomes, éditions Futuropolis, 2011.

Stéphane Piatzszek né en France en 1971 & Olivier Cinna né en France (1972-2019), *Fête des morts*, éditions Futuropolis, 2011.

Tian, né en 1975 au Cambodge, *L'année du Lièvre*. Tome 1 : *Au revoir Phnom Penh*, 2011, Tome 2 : *Ne vous inquiétez pas*, 2013, Tome 3 : *Un nouveau départ*, 2016, Paris, éditions Gallimard, collection Bayou.

### II.2.1. – Wasterlain, le pionnier

En 1982, Marc Wasterlain, jeune auteur et scénariste de bande dessinée belge, collaborateur des journaux Tintin et Spirou, et créateur d'un personnage nommé Docteur Poche, publie dans les pages de l'hebdomadaire Spirou, un récit qui a pour titre *Le Dragon vert*<sup>256</sup>. Ce feuilleton en 52 planches, qui revêt l'apparence d'un récit pour enfant, affiche en toile de fond et comme prétexte narratif, l'actualité du Cambodge.

Or ce *Dragon vert* est une météorite, une curiosité. Un récit complètement décalé et inédit dans le monde de la bande dessinée pour la jeunesse, qui ne s'est jamais saisi d'un tel thème, et moins encore d'une réalité aussi brûlante. En effet, à la date de cette publication, échelonnée entre mars et septembre 1982, le Cambodge continue de subir, trois ans après la prise de Phnom Penh par l'armée vietnamienne et la révélation dans les médias internationaux de l'ampleur du génocide perpétré par les Khmers rouges, une période extrêmement chaotique. Le pays est dévasté, sa population est affamée, et peine à se reconstruire. Sur le plan politique et diplomatique, le gouvernement mis en place par les autorités vietnamiennes, est honni et dénoncé par la communauté internationale.

1982, c'est la date de la formation et de la reconnaissance par les instances internationales du gouvernement de coalition en exil, impulsé par le Prince Norodom Sihanouk. Ce front uni sous la houlette du Funcinpec de Sihanouk, regroupant les différents partis politiques dont les Khmers rouges, le FLNPK (partie républicain de Son Sann), et les royalistes appuyés par la Thaïlande, sème la destruction dans les provinces.

---

<sup>256</sup> *Le Dragon vert*, dans Spirou ns° 2291 (11-03-82) à 2316 (2-09-82), 52 pl. + couverture des n°s 2291 et 2313.



Des centaines de milliers de réfugiés passent la frontière thaïlandaise et trouvent refuge dans des camps encadrés par l'armée royale thaïlandaise (camps *de Sa Keo, Nong Samet* et *Nong Chan*). Cette situation confinante à l'impasse verra son terme en 1989, avec le départ des troupes vietnamiennes, la signature des Accords de Paris en 1991, et l'envoi de forces de l'ONU au début des années 1990.

Marc Wasterlain, et son *Dragon vert*, s'attaque à cette situation, confuse et brûlante, à peine analysée, distanciée, juste racontée par la dépêche et le reportage. Pour couronner le tout, le jeune auteur belge choisit pour héros, une héroïne, reporter-photographe improbable, aussi improbable que son nom, Jeannette Pointu, qui donnera naissance à la série éponyme, *Les aventures de Jeannette Pointu*.

Marc Wasterlain raconte qu'en 1982, il est approché, au festival d'Angoulême, par un journaliste de l'hebdomadaire catholique *La Vie* qui lui propose de réaliser une bande dessinée sur l'information et le métier de journaliste. Le journal venait de publier une interview du commandant Massoud et souhaitait faire vivre dans ses colonnes un personnage en phase avec l'actualité. Wasterlain en fait une traduction littérale. Le feuilleton, car ce devait en être un, devait paraître au rythme d'une planche par publication, sur 52 semaines. Il proposait de camper l'héroïne « quelque part sur les plateaux arides du Babouchistan », avant de l'embarquer, cinq planches plus loin, sur un bateau de MSF (Médecins Sans Frontières) en partance pour les camps de réfugiés cambodgiens à la frontière thaïlandaise. Afghanistan, Cambodge, deux destinations incontournables en terme de grands reportages. Wasterlain joue d'ailleurs franc-jeu avec son lecteur et l'annonce sans ambage : la toute première planche, l'incipit de l'album et celui de toute la série, s'intitule : *Reportage*. Or, l'invitation de l'hebdomadaire *La Vie*, avorte. L'éditeur Dupuis récupère l'auteur et la série à son compte.

Reporter-photographe à Télé-Moustique, Jeannette Pointu couvre l'actualité internationale. C'est une jeune femme ordinaire, ni laide ni belle, à l'épaisse chevelure rousse, simple et ingénue, pugnace et sensible à la fois. Ce n'est pas une intellectuelle, c'est une pragmatique. À distance de la mêlée des hommes et des complexités, elle exerce son métier.

Curieusement, Wasterlain déséquilibre le scénario de l'album : en Afghanistan, le lecteur assiste au reportage de Jeannette sur le terrain, jusqu'au bout, et assiste à l'impression de la Une du journal. Puis, à la planche 5, la nature des missions de la jeune femme diffère brutalement. Le motif du départ pour le Cambodge n'est plus une

couverture presse (qui devient alors un prétexte), mais une disparition. Jeannette part donc comme enquêtrice, à la demande d'un vieux général, sur les traces de son fils disparu qui s'appelle Jean Nhader. Représentant de l'Onu, il est retenu dans les profondeurs de la jungle *khompotien*, au sens propre, comme au figuré, c'est-à-dire celle qui est sous l'emprise des Khmers rouges de Pol Pot.

Au *Khompote*, Jeannette n'a plus vraiment la maîtrise de son sujet. La démonstration est ailleurs : c'est l'humanité de Jeannette et non plus le métier et sa recherche de l'objectivité qui fonde le scénario *Khampotien*.

Par ailleurs, même si Wasterlain dispose d'éléments très documentés, il ne réussit pas à démêler l'écheveau : Qui est qui ? Et fait quoi ? Pour le compte de qui ? Néanmoins, il obtient par son coup de crayon des images assez saisissantes, comme celle de la planche 19, *L'envers du décor*, décrivant très justement un quartier du centre-ville de Phnom Penh en s'appuyant sans doute sur les images d'actualité.

Le récit du *Dragon vert*, qui témoigne de la réalité cambodgienne en 1982, débouche sur un angle mort. Il n'y a aucune perspective, l'issue paraît d'ailleurs à ce point bouchée que Jeannette se sauve *in extremis* du guépier.

C'est par un curieux hors-champ que le lecteur est abandonné sur le bord de la route à la fin de l'album.

« L'histoire touche à sa fin. Un avion pique du nez vers un lieu de rendez-vous fixé par Jeannette. Les ennemis s'acharnent désespérément pour faire croire encore un peu à la guerre et à la vengeance d'un colonel assoiffé de sang et de pouvoir. Mais le pilote est un saint homme, il hisse à bord la journaliste et les derniers rescapés en détresse. Quand à Yaho, il a compris que seul le rôle de soldat pouvait être à la hauteur de son désespoir. Il regarde l'avion partir, sachant bien qu'il lui faudra un jour ou l'autre payer de sa personne. Derrière son hublot, Jeannette Pointu laisse couler ses larmes. Il est trop tard pour jouer à la poupée<sup>257</sup>. »

En 1982, Marc Wasterlain est un pionnier.

Dans le monde du 9<sup>ème</sup> art comme ailleurs, si le Cambodge s'invite à la une des journaux télévisés, il ne fait pas l'objet de fiction. En France, il faut attendre 1985 pour voir surgir la réalité cambodgienne : d'une part, la sortie en salles de *The killing fields* (*La Déchirure*) de Roland Joffé, et d'autre part, la présentation à La Cartoucherie de

---

<sup>257</sup> Guilbert Karann, *Pointu et sa poupée*, in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 36.

*l'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk Roi du Cambodge*<sup>258</sup> d'Hélène Cixous et Ariane Mnouchkine. En ce qui concerne les artistes cambodgiens exilés, seul le roman de Soth Polin, *L'Anarchiste*, publié en 1980 aux éditions de La table ronde, fait office de diamant noir, unique, dans le paysage ruiné de la culture contemporaine khmère. C'est dire si, dans les années 80, l'évocation des turbulences traumatiques de la région reste timide et si peu engagée sur la voie de la narration. Au tournant de l'année 1989, quand émergeront sur la période Khmers rouges de premiers témoignages et récits, des essais, des recherches, dans une quasi pénurie d'images documentaires, les premières pierres d'un cinéma de la mémoire seront posées par Rithy Panh, (*Site 2*<sup>259</sup>), parallèlement à la révélation de l'œuvre peinte de Vann Nath, l'un des sept survivants du centre de détention et de torture S21.

*De facto*, rétrospectivement, au regard de la production artistique dédiée au Cambodge ces trente dernières années, *Le Dragon vert* de Marc Wasterlain pourrait paraître désormais totalement dépassé, comme habité d'une étrange légèreté confinant à l'indécence. Est-ce la raison de sa mise à l'index, de l'absence d'intérêt qu'il suscite aujourd'hui sur la scène du 9ème art ?

A y regarder de plus près, l'album, le scénario, les personnages et le style graphique, tout comme le contexte et les conditions de sa production, méritent cependant mieux que le mépris. À travers l'évocation de la complexité de l'actualité cambodgienne de l'époque, et par l'intensité de la réalité documentaire que l'auteur utilise et transmet, cet album appartient résolument à la famille des bandes dessinées interrogeant l'Histoire.

Dans la revue *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, Luc Dellisse, écrit de Jeannette Pointu : « Ce qui la lance dans ses aventures exotiques, c'est le souci de regarder d'un autre œil les images et les pays dont les reproductions balisent depuis l'enfance son imaginaire<sup>260</sup>. » La Jeannette de Wasterlain, c'est une personnage qui tient à la fois de Candide, de Tintin et d'Adèle Blanc Sec, avec l'apparence (et la pugnacité) d'Agnieszka, alias Krystyna Janda, dans le cinéma du Polonais Wajda (*l'Homme de marbre*, 1977 et *L'Homme de fer*, 1981). Une baroudeuse qui n'a pas froid aux yeux, mais connaît ses limites et sait se préserver. Émettons une réserve. Jeannette évoque la figure du

---

<sup>258</sup> Hélène Cixous, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk Roi du Cambodge*, Vincennes, Théâtre du Soleil, 1985, nouvelle édition revue et augmentée.

<sup>259</sup> Panh Rithy, *Site 2*, Production JBA, ZDF, LA SEPT, INA, France-Allemagne, 1989.

<sup>260</sup> Luc Dellisse, *Mort de Jeannette Pointu* in *Les cahiers de la Bande Dessinée*, n°67, janv.-fév. 1986, éditions Glénat, p. 34.

photoreporter sans pouvoir l'incarner tout à fait, car en dépit de la sympathie que le lecteur pourrait éprouver pour ce personnage de jeune femme émancipée sans être féministe, à la curiosité et au courage méritants, mais formatés, une remémoration des acteurs du photoreportage des années 60 et 70 relativise le sentiment initial. Jeannette est-elle vraisemblable ? Peut-elle rivaliser avec les photoreporters de l'époque, sacrifiés sur l'autel de l'Histoire et de son horreur ? Le 5 avril 1970, au lendemain de la destitution du prince Norodom Sihanouk de son poste de chef de l'État du Cambodge, les reporters Gilles Caron<sup>261</sup>, Guy Hannotaux, et Michel Visot, disparaissent sur la route n°1 qui relie le Cambodge au Vietnam dans une zone disputée par les forces communistes nord-vietnamiennes, Viêt-Cong. Gilles Caron avait trente ans. Le même âge sans doute que Jeannette.

Quatre ans après, Christine Spengler<sup>262</sup>, née au photoreportage avec un reportage à Saigon, se fait connaître par ses clichés du bombardement de Phnom Penh par les Khmers rouges. Nous sommes en 1974.

Il faut alors un certain courage pour exercer ce métier d'homme, dans les pas de quelques rares pionnières de la photographie de guerre, à l'instar de l'intrépide Gerda Taro, la compagne de Robert Capa, décédée sur le front républicain espagnol en 1937 à l'âge de vingt-sept ans. Son inhumation au Père Lachaise donna lieu à une importante manifestation antifasciste, puis elle tomba dans l'oubli jusqu'à sa révélation par une biographie dans les années 2000<sup>263</sup>.

Et comment ne pas évoquer l'exceptionnelle photographe américaine Lee Miller, à laquelle le Jeu de Paume rendit hommage en 2008<sup>264</sup>. Modèle et égérie de Man Ray, et Pablo Picasso, Lee Miller<sup>265</sup> s'engage dès 1940 dans la correspondance de guerre. Accréditée par l'armée américaine, elle couvre le Débarquement et la Libération pour le magazine Vogue, puis en 1945, la pénétration des Alliés en Allemagne et l'ouverture des

---

<sup>261</sup> Gilles Caron (1939-1970), photographe et reporter français. Il couvre les guerres du Biafra aux côtés de Don McCullin, d'Irlande, du Tchad, l'écrasement du Printemps de Prague... Il disparaît le 4 avril 1970 sur la route n°1 au Cambodge.

<sup>262</sup> Christine Spengler née en 1945 est une reporter de guerre, auteur de plusieurs livres, dont *Une femme dans la guerre : 1970-2005*, aux éditions des Femmes-Antoinette Fouque, 2006.

<sup>263</sup> François Maspero, *L'ombre d'une photographe*, Gerda Taro, Paris, Le Seuil, 2006.

<sup>264</sup> Voir le catalogue de l'exposition : *Lee Miller*, Textes de Marc Haworth-Booth, Paris, coédition Hazan/Jeu de Paume, 2008.

<sup>265</sup> Lee Miller (1907-1977), photographe américaine qui a participé au mouvement surréaliste à Paris, correspondante de guerre pour la revue Vogue.



camps de Dachau et Buchenwald. « Au bout de l'horreur, là où les plus aguerris des soldats s'effondrent, Lee Miller tient bon »<sup>266</sup>, écrit Marianne Amar.



Christine Spengler. Cette photo, iconique, servira de couverture à l'ouvrage de Marie-Alexandrine Martin, *Le Mal cambodgien, Histoire d'une société traditionnelle face à ses leaders politiques, 1946-1987*, Paris, éditions Hachette, collection *Histoire des gens*, 1989.

Aujourd'hui encore, rares sont les photoreporters femmes. Parmi les grandes, outre Christine Spengler, on peut citer la photographe américaine Susan Meiselas, qui aura couvert les conflits sud-américains pour l'agence Magnum.

A l'opposé de Jeannette Pointu qui n'interroge jamais son métier de journaliste, les quelques photoreporters citées ont en commun d'interroger leur pratique et le statut des images renvoyant à la violence du monde.

Avril 1987, les éditions Dupuis publient l'édition cartonnée du *Dragon vert* de Wasterlain, chez Dupuis, proposant une nouvelle couverture sinon dramatique, du moins qui se situe dans le feu de l'action. Trois personnages en occupent l'image, tous trois le visage tourné du même côté, vers un même objet commun à la droite de l'image ; Jeannette avance dans la rivière, l'eau jusqu'à la ceinture, l'appareil photo affleurant le niveau de l'eau ; elle sue, le bébé qu'elle porte sur son dos a la tête bandée, il hurle sur

---

<sup>266</sup> Marianne Amar, *Les guerres intimes de Lee Miller*, CLIO. Histoire, femmes et sociétés (En ligne), 20 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2007. URL : <http://clio.revues.org/index1396.html>

son dos. Quatre balles sifflent et retombent sans toucher les fuyards, une au-dessus de la tête de Jeannette, sur un tronc plongeant ses racines dans la rivière, et trois autres derrière, dans l'eau. Un jeune soldat, surplombant le talus à leur gauche, kalachnikov en main, est tout à sa visée. Il couvre Jeannette et l'enfant, gourde, arme blanche, chemise noire, *krama*<sup>267</sup> à carreaux bleus et écharpe rouge en bandeau dans les cheveux, il porte le harnachement d'un combattant. C'est la scène (la planche centrale est manquante) de l'album qui se joue sans y apparaître entre les planches 28 (*le gué*) et 29 (*les enfants de la jungle*) : *Yaho* le jeune khmer sauve la femme (étrangère) et l'enfant du traquenard tendu par le général *Po-potte*. Par le choix de cette couverture, Wasterlain semble avoir fait l'effort de l'intensité dramatique, et offrir une parade à la critique violente d'Arnaud de La Croix qui a écrit notamment à propos de la première couverture du *Dragon vert* :

« Les personnages qui composent la grammaire graphique de Wasterlain sont collés au fixatif, ensemble, compassés (...) Il ne s'agit pas de bande dessinée, mais d'une suite de clichés. Et la pellicule scénaristique coalescente qui enrobe ce matériau-là constitue son analogue narratif. Travail de reportage photographique, l'histoire procède par schèmes, pas par rebondissements<sup>268</sup>. »



Le *Dragon vert* dans l'hebdomadaire *Spirou* est un récit comportant 52 planches. Lors de l'édition en album, celui-ci ne comportera que 44 planches. La première édition date de 1983 dans la collection *Carte blanche* (Prix Saint-Michel 1984). Une réédition paraîtra en 1986 : un ouvrage à tirage limité à 1250 exemplaires, en co-édition avec la librairie CAP B.D de Mons. Cette édition hors-commerce, est réservée « à l'intention de leurs amis ». L'année suivante, *Le Dragon vert* deviendra le titre du volume 3 de la série des aventures de Jeannette Pointu, derrière *Le fils de l'Inca*, et *Quatre X quatre*, alors que *Le Dragon vert* était l'album inaugural de la série.

Wasterlain, Jeannette Pointu, couverture de l'édition cartonnée de l'album *Le Dragon Vert*, éditions Dupuis, collection *Les aventures de Jeannette Pointu* n°3, avril 1987.

<sup>267</sup> Le *Krama* est une pièce de tissu en coton aux motifs en damier traditionnellement porté au Cambodge par les paysans. Les Khmers rouges ont fait un symbole de pureté des origines.

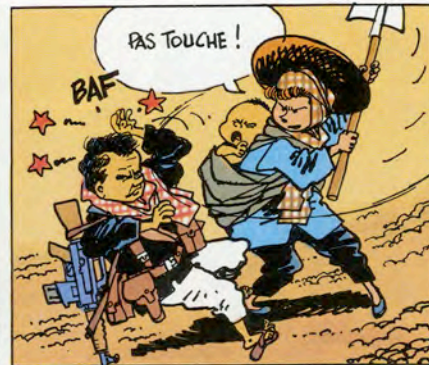
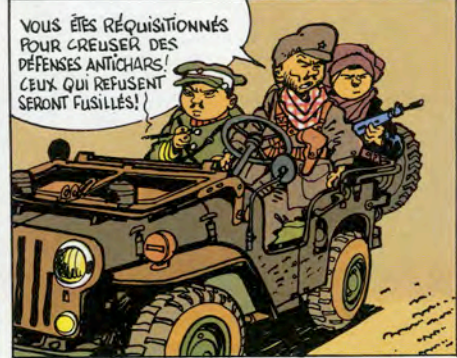
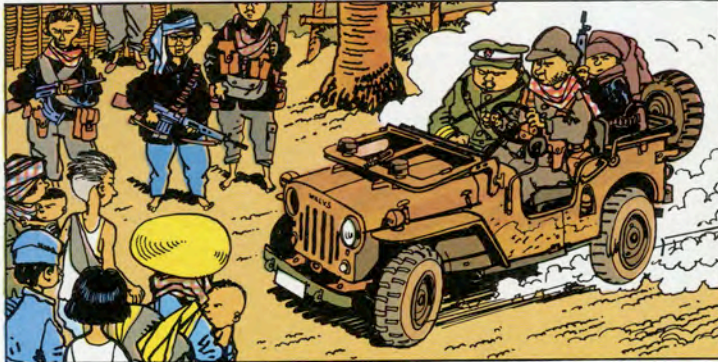
<sup>268</sup> Arnaud de La Croix, *C'est bon pour le moral*, in *Les cahiers de la Bande Dessinée*, 1986.



LE GÉNÉRAL PO-POtte

TEXTES ET DESSINS: Wasterlain

# JEANNETTE POINTU LE DRAGON VERT



Wasterlain COULEURS: VITTORIO-

Prochain épisode: UN ENTRETIEN PARTICULIER.

*Khompôt*. Le mot est prononcé une première fois en page 6, dans la bouche du patron de presse de Jeannette Pointu à Singapour.

*Babouchistan, Zai-land, Khompôt*, Wasterlain use des procédés de mise à distance propres à la bande dessinée de l'école franco-belge pour parler de sujets liés au monde des adultes.

Mais autant le pays des *Babouches* n'existe pas sur la carte du monde, autant le *Khompôt* est à une voyelle près une réalité géographique du Sud-Cambodge : Kampot est une ville et une région donnant sur le littoral à la pointe sud-est du pays, frontalière avec le Vietnam.

Si l'art du maquillage des sources, des acteurs et des repères, par souci de protection se fait jeu d'enfant, il est chez Wasterlain le plus souvent faussement naïf et d'un humour grinçant. Quand il s'agit du Cambodge, du *Khompôt* (compote), les termes se barbarisent, s'altèrent, et deviennent des grimaces comme dans un miroir langagier déformant. C'est un lexique confinant au ridicule, une démarche quasi moliéresque, tragico-comique<sup>269</sup>.

Sur de telles images, - l'horreur de la guerre -, il faudrait se taire, cependant Jeannette-Candide fait partie d'un monde bavard où l'on croit ferme que le sens de la répartie peut servir de diplomatie. Ainsi les Vietnamiens deviennent-ils des « tongs » (sandales), Phnom Penh est-elle *Pom-Pom* (entre compote de pommes et pom-pom girls), etc. Le pire est le surnom de Pol-Pot : *Pô-Potte* (la popote du *Khompot*, cuisine aux mains sales). Mais Pol-Pot alias Saloth Sar était déjà un nom de guerre et d'emprunt. En utilisant le miroir déformant et de facto accusant le fossé culturel entre les lecteurs occidentaux et ce monde infernal (au sens propre), repoussoir, que représentaient le Cambodge et ses frontières vietnamiennes, thaïlandaises ou laotiennes, Wasterlain crée d'une certaine manière une géographie (très peu) maquillée que nous pourrions qualifier de « borderline », géographie-limite.

Pour comprendre cet aspect du traitement imaginaire et « de la mise en scène du réel contemporain », pour reprendre l'expression de Bruno Lecigne<sup>270</sup>, il faut se souvenir que les bandes dessinées de l'époque s'inscrivaient dans des publications destinées à la jeunesse et soumises de fait à la loi du n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications

---

<sup>269</sup> Au sujet du rapport entre le monde et leur ancrage dans l'univers du 9eme Art, lire Jean-François Douvry, *Les Pays imaginaires de la bande dessinée* (illustré par Claude Serrière), St-Egrève, Collection Mosquito, numéro spécial de la revue *Bulles Dingues* n°17, 1990.

<sup>270</sup> Bruno Lecigne, Controverse n°1, *Lettres ouvertes autour des bandes dessinées (De la confusion des langages)*, éditions Futuropolis, Mai 1985, p. 26.



destinées à la jeunesse<sup>271</sup>. Cette loi et son article 2 avaient un véritable impact contraignant sur la création. Les auteurs ne pouvaient aborder de sujets politiques sans subir les conséquences immédiates des censeurs chargés de veiller à la bonne moralité des sujets abordés en bandes dessinées.

L'article 2 de la loi du 16 juillet 1949 énonçait :

« Les publications mentionnées à l'article 1er ne doivent comporter aucun contenu présentant un danger pour la jeunesse en raison de son caractère pornographique ou lorsqu'il est susceptible d'inciter à la discrimination ou à la haine contre une personne déterminée ou un groupe de personnes, aux atteintes à la dignité humaine, à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants ou de substances psychotropes, à la violence ou à tous actes qualifiés de crimes ou de délits ou de nature à nuire à l'épanouissement physique, mental ou moral de l'enfance ou la jeunesse<sup>272</sup>. »



*In memoriam*, Françoise Demulder, Pochentong, Cambodge, 1974.

<sup>271</sup> Sur la Loi de 1949, lire Thierry Crespin et Thierry Groensteen (dir.), *On tue à chaque page !*, Paris-Angoulême, éditions du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999.

<sup>272</sup> <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=?cidTexte=LEGITEXT000006068067>

## II.2.2. - Une approche distraite de l'Histoire

Une première évocation des Khmers rouges de façon explicite, apparaît dans le livre d'Étienne Davodeau, *Le Constat*. Au sein du récit, cette évocation n'est qu'une parenthèse servant à illustrer le parcours d'un militant révolutionnaire. La séquence en question ne se déroule que sur deux cases, mais elle accumule tant d'approximations, et d'invéraisemblances qu'elle est un exemple parfait de ce que des artistes bien-pensants français peuvent projeter sur les Khmers rouges.

Première case, récitatif :

« Je voulais rejoindre les Khmers rouges au Cambodge... Grâce à ma connaissance des armes, ils m'ont accepté comme instructeur pour leur nouvelles recrues. C'était le début des années 70. J'ai participé à quelques combats. Une blessure à la hanche m'a immobilisé deux années entières Je me suis alors consacré à la rééducation politique des prisonniers des khmers... Un jour, j'ai réalisé que les types qu'on me confiait auraient pu être mes petits-enfants...<sup>273</sup>. »

Deuxième case, descriptif :

Un homme à terre. Il porte un chapeau conique propre aux paysans vietnamiens. Aucun combattant Khmer rouge n'aurait porté un tel chapeau. C'est un exemple de la représentation d'un lieu commun que nombre de dessinateurs usent lorsqu'il s'agit d'évoquer un paysan du sud-est asiatique.

Impossibilité historique :

En 1970, les Khmers rouges ne représentent qu'une force négligeable de 3000 combattants au maximum. Le mouvement est, dès les origines, totalement hermétique aux influences et aux interventions étrangères... si ce n'est un encadrement par des troupes nord-vietnamiennes.

---

<sup>273</sup> Etienne Davodeau (né en 1965), *Le Constat*, Paris, éditions Dargaud, 1996, p. 35.

### II.2.3. - *La confusion des sentiments*

Freddy Nadolny Poustochkine évoque l'époque post-traumatique qui fait suite au règne des Khmers rouges. Il signe un long roman graphique de 350 pages intitulé *La colline empoisonnée*<sup>274</sup> (« Tuol », « la petite colline », « Sleng » pour le nom d'un arbre empoisonné). Le titre fait référence au nom employé pour parler du centre de détention S-21, Tuol Sleng<sup>275</sup> à Phnom Penh.

*La colline empoisonnée* semble mêler fiction et autobiographie. C'est un conte qui évoque l'enfance et la perte de l'innocence dans un Cambodge de l'après-Khmers rouges. Rien n'est explicite dans cette histoire. Il faut deviner les lieux arpentés par les personnages. Ainsi, en page 36, deux moines traversent une ville qui a été laissée à l'abandon. Des gravats jonchent les rues, il n'y a pas âme qui vive. Nous sommes bien dans Phnom Penh. Les bâtiments visibles font penser aux habitations du centre-ville, vers le marché central. Le personnage principal, en quête de sa camarade de classe disparue, rejoint des bonzes. Puis il se retrouve devant la façade du bâtiment de l'ancien lycée devenu le centre de détention de Tuol Sleng, S-21.

Le récit alterne une quête menée dans un Cambodge en pleine reconstruction, post 1979, et des séquences oniriques. Mais l'objet de cet impressionnant travail d'écriture visuelle et narratif semble insaisissable.

Freddy Nadolny Poustochkine met en scène un jeune soldat khmer rouge, menaçant comme il se doit, débitant des slogans en lieu et place d'une pensée plus personnelle. Ce jeune soldat se met en suite à s'apitoyer et finit par découvrir la joie de jouer avec un cerf-volant. Nous, lecteurs, finissons par éprouver de la sympathie pour ce jeune soldat khmer rouge, emporté dans le ciel par un papillon géant.

Malgré une très belle sensibilité graphique, un malaise en définitive s'instaure une fois le livre refermé. Vouloir faire éprouver de l'empathie pour un bourreau, même en devenir, n'est-ce pas là une attitude complaisante et malsaine ?

---

<sup>274</sup> Freddy Nadolny Poustochkine, *La colline empoisonnée*, Paris, éditions Futuropolis, 2010.

<sup>275</sup> Sur *Tuol Sleng*, se reporter au site d'Anne-Laure Porée : <https://journals.openedition.org/moussons/3961>

## II.2.4. - Les bonnes intentions

Tian est né au Cambodge trois jours après la chute de Phnom Penh. Il arrive en France en 1980 à la faveur de l'arrivée des troupes vietnamiennes au Cambodge. En 2011, il entreprend un travail de mémoire sur ses racines avec un premier ouvrage intitulé *Au revoir Phnom Penh*<sup>276</sup> qui s'inscrit dans une trilogie qui a pour nom *L'année du lièvre*.

Tian raconte : « Il m'a semblé important de réaliser cet ouvrage pour réactiver une mémoire, témoigner d'une histoire traumatisante. J'avais envie de partager cela, à la fois avec la communauté cambodgienne et avec ceux qui ne l'ont pas vécue<sup>277</sup>. » L'histoire que nous propose Tian est une immersion dans le vécu de ses parents à partir de l'arrivée des Khmers rouges dans Phnom Penh. Son récit se construit par la transmission de leur parole.

Si les intentions sont louables et belles, nous nous trouvons face à un auteur qui ne semble pas très regardant quant à la véracité des faits.



Tian, *L'année du lièvre, I, Au revoir Phnom Penh*, Paris, éditions Gallimard, collection Bayou, 2011, p.22.

Ainsi, à travers trois exemples, voyons les problèmes d'interprétations et de représentation rencontrés dans son travail.

Première planche : Vue d'ensemble de la prise de Phnom Penh le 17 avril 1975 :

L'espace dessiné définissant Phnom Penh est une représentation approximative.

S'agit-il des limites de la ville ou de l'espace de la défense républicaine ? Si c'est l'espace urbain qui est représenté, la forme est fantaisiste. Si c'est l'espace des défenses de la ville, il manque nombre de

<sup>276</sup> Tian : *L'année du Lièvre*. Tome 1 : *Au revoir Phnom Penh*, 2011, Tome 2 : *Ne vous inquiétez pas*, 2013, Tome 3 : *Un nouveau départ*, 2016, Paris, éditions Gallimard, collection Bayou.

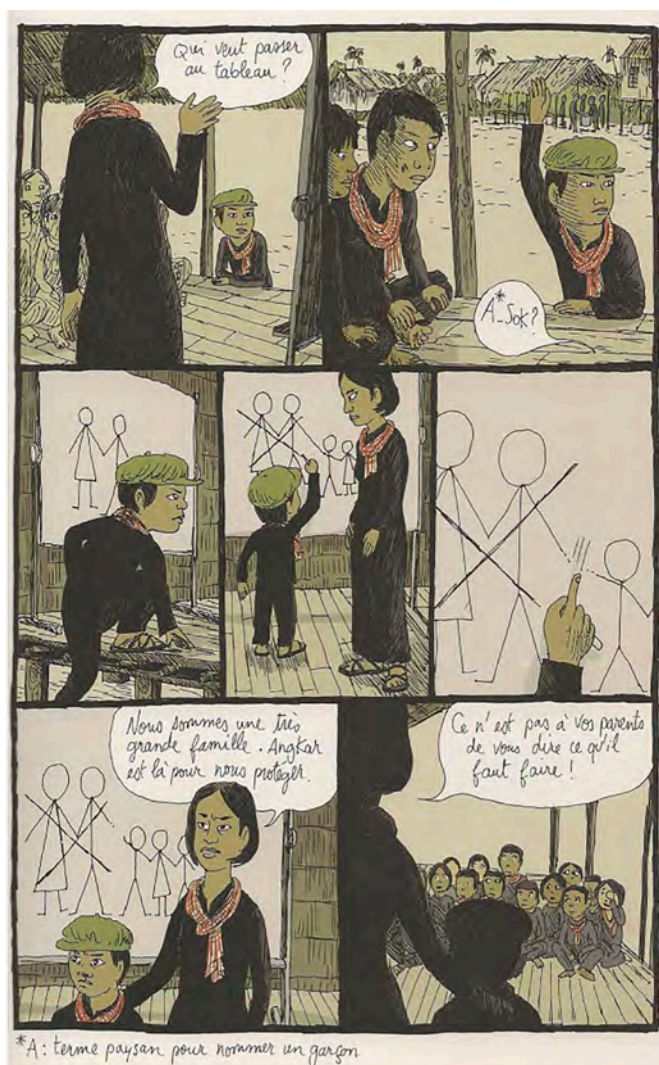
<sup>277</sup> Laurence Le Saux. *Tian, en quête de souvenirs cambodgiens*. Bodoï, <http://www.bodoi.info/tian-en-quete-de-souvenirs-cambodgiens/>



territoires qui étaient encore disputés, comme au sud de la ville ou la route qui mène à l'aéroport de Pochentong, absente dans cette représentation.

La ville est symbolisée par trois tours d'immeubles. Or, en ces années-là, il n'y avait pas de tour d'habitation de ce genre. Dans son dessin, les Khmers rouges prennent d'assaut les lignes de défense avec des chars à leurs côtés ! Les Khmers rouges n'ont jamais eu de char à leur disposition.

Arrivé à ce degré d'imprécision, ce n'est plus une interprétation, mais une falsification de l'Histoire. De même, un avion ressemblant à un avion à réaction lâche une bombe. Il n'y avait pas d'avion de chasse ou de bombardier à réaction au sein de l'Aviation Armée Khmère (AAK).



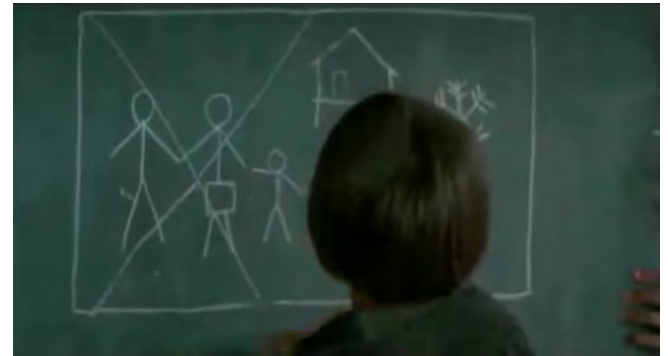
Tian, *L'année du lièvre, II, Ne vous inquiétez pas*, Paris, éditions Gallimard, collection Bayou, 2013.

Deuxième planche :

Dans cette page, Tian évoque l'endoctrinement des enfants sous les Khmers rouges.

Ici encore, l'intention est bonne, l'idée intéressante. D'un point de vue symbolique et didactique, c'est parfait. Mais dans cette séquence narrative où nous voyons un jeune se rendre au tableau et effacer le lien entre les parents et les enfants pour montrer sa compréhension du modèle idéal de la société voulue par l'*Angkar*<sup>278</sup>, possède un air de déjà-vu.

<sup>278</sup> Angkar : Angkar, ou angkar padévat est l'organe suprême de la révolution khmère rouge. Lire : Solomon Kane, *Dictionnaire des Khmers rouges*, Paris, éditions Irasec-Les Indes Savantes, coll. Documents, 2007, p. 305.



En effet, quelques années auparavant, dans le film de Roland Joffé, *La Déchirure* (*The Killing Fields* -1984)<sup>279</sup> une telle situation avait déjà été mise en scène. Cette séquence a été écrite par le scénariste Bruce Robinson.

Est-ce là une histoire transmise par les parents de Tian ? Le doute est permis et, par conséquent, son travail d'une mémoire à transmettre est sujet à caution : cette séquence est trop proche de celle du film *La Déchirure*.

Dernier exemple. Dans la troisième planche, intitulée « Valeur marchande sous le régime khmer rouge », Tian illustre de façon simpliste et caricaturale le principe d'une société où la monnaie était remplacée par le troc.

<sup>279</sup> Roland Joffé, *La Déchirure* : chapitre 15 du film, *time code* : 1h27 mns.

Dans cette planche, l'auteur nous fait croire par sa démonstration graphique qu'elle rend compte de la réalité, de façon absolue.

Or, suivant les lieux, suivant l'époque, la valeur d'un produit allait du simple au double.

Tian aborde manifestement la bande dessinée comme un langage narratif réducteur. Son approche relève d'une vulgarisation des événements, et se construit sur une perception erronée et réduite de l'histoire.



De telles interprétations peuvent confiner au révisionnisme.

Pour ma part, j'estime que la rigueur historique doit s'appliquer scrupuleusement au domaine de la bande dessinée lorsqu'il est question de mémoire et de transmission.

Aujourd'hui, plus que jamais, il m'apparaît qu'une approche comme celle de Tian ne peut être défendue. Elle prive le lecteur d'éléments de compréhension de cette page de l'histoire qui fait l'objet d'un cruel déficit de représentation.

Le fait historique ne doit pas non plus être traité comme une succession de faits divers. Jean Baudrillard, dès 1970, montrait du doigt cette triste évolution : « Toute l'information politique, historique, culturelle, est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers<sup>280</sup> ». Paradoxalement, cette banalisation qui met en exergue la violence et le spectaculaire, réduit le contenu du fait de la violence. Dès lors, ce dernier est manipulable à loisir. Une des dérives les plus préoccupantes de ce traitement du fait historique est la réalité présentée comme une fiction. Le fait historique se noie dans le flux du quotidien et perd sa nature, ainsi que sa vertu ontologique. La bande dessinée fourmille de ces dérives.

A contre-courant, des auteurs proposèrent des approches différentes. Ainsi Jean Giraud avec son travail de représentation des Indiens dans les pages de *Blueberry*, et Hermann avec ses récits des aventures de Bernard Prince et de son bateau le *Cormoran* sillonnant les mers du Sud.

#### II.2.5. - *Hermann* en immersion

En 2016, à l'occasion de la rétrospective offerte par la ville d'Angoulême, lorsque Hermann fut élu Grand Prix de la ville en 2016, j'écrivais le texte suivant dans le cadre d'un ouvrage dédié :

« Au commencement de la décennie des années (19)70, Hermann était un dessinateur dont les pages, écrites par le scénariste Michel Greg, proposait au lecteur de l'hebdomadaire Tintin des récits qui ne faisaient pas que retranscrire par

---

<sup>280</sup> J. Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1974, p. 31-32.



l'image un récit narratif de genre convenu, mais invitait le lecteur à une expérience de lecture.

Une lecture en immersion.

Avec Hermann, le dessin n'est pas seulement un véhicule neutre qui donne à lire une histoire divertissante, mais une transcription graphique des réalités de son époque. Qu'il s'agisse d'ambiances ou d'environnements hostiles dans lesquels les éléments se déchaînent, cet artiste a, à cœur de nous faire plonger au cœur des péripéties auxquels les protagonistes de ses histoires sont confrontés.

Je garde collé au fond de ma rétine ces séquences où Bernard Prince était en prise avec des nuées de moustiques<sup>281</sup> ; il y en avait tant que la vision du monde en était troublée. Ce qui se donnait à voir n'était plus que taches, masses noires parasitées par des nuées sans fin de "Nématocères" en folie. Je garde au fond de ma rétine la murène, cette murène javanaise, et de cet ouragan dévastateur<sup>282</sup>. Pour moi qui vivait en Asie, Hermann traduisait visuellement, graphiquement comme personne, les corps ruisselant de sueur sous le soleil, qui m'était familier.

Plus que le souffle de l'aventure ce sont les bruits du monde qui transpiraient de ses pages. À mesure que je grandissais je pouvais m'adonner au plaisir de voir grandir et s'affirmer les traits de mes héros favoris. Le dessin de ce *créateur aussi*. Car la passion du dessin m'avait depuis l'origine gagné sans retour possible.

Il est des expériences de lecture mémorables, si fortes que chaque fois que l'on se replonge dans les pages de son enfance, on retrouve ce goût si particulier du danger et de l'aventure.

1971, j'ai dix ans et dans les pages du journal Tintin commence la parution du récit *La Fournaise des damnés*, et l'enfant que je suis perçois aussi les lointains échos de la guerre, qui embrase le Sud et l'Est de mon pays, le Cambodge.

Aux flammes du napalm qui carbonisait homme et nature, je préférais celle fictive et pourtant si puissante de ce récit où la nature consumait tout sur son passage<sup>283</sup>. Semaine après semaine je me projetai avec délice et frissons dans cet

---

<sup>281</sup> *La frontière de l'enfer*, première publication 11.04.1968 dans le journal Tintin. Album, Bruxelles, éditions du Lombard, 1970.

<sup>282</sup> *La loi de l'ouragan*, première publication 25.12.1969 dans le journal Tintin. Album, Bruxelles, éditions du Lombard, 1973.

<sup>283</sup> *La Fournaise des damnés*, première publication 14.01.1971 dans le journal Tintin. Album, Bruxelles éditions du Lombard, 1974.

opéra brutal de papier qui mettait à distance la violence et, paradoxalement, m'en préservait. Un rempart de papier contre toute l'horreur du réel, du quotidien, du monde.

Hermann et, sans oublier Greg, avaient ce courage de parler de notre époque et de la noirceur de l'âme humaine. Leurs récits étaient des récits engagés, malgré tout. Le sang qui coulait, autant que la cendre, le feu, ou la mort, recelait en eux, en leur interprétation visuelle, un parfum de vérité.

Album après album, Hermann a su conserver et préserver au risque de déplaire cette honnêteté qui fait si souvent défaut aux dessinateurs chevronnés ou aux virtuoses débutants. Patiemment, avec la passion de son métier, il a parfait son trait et sa technique. Il est de ces rares dessinateurs capables de remettre en question ses savoirs faire graphiques en questionnant sa praxis, son style et d'exploiter différents registres d'expressions graphiques sans jamais se départir de son identité.

Ainsi, pour l'amateur attentif, on peut distinguer l'évolution de son trait et l'usage qu'il fait de ses moyens de production. Tour à tour on peut admirer sa maîtrise dans le délié du pinceau dans Bernard Prince et Comanche, son usage hybride de la plume et du pinceau dans *Le Désert sans Lumière* (1976), le trait mordant du rotring pour *Jérémiah* (1979), la couleur directe et la profondeur de son lavis, et de l'aquarelle depuis *Sarajevo Tango* (1995) jusqu'à aujourd'hui.

De toute cette œuvre foisonnante, Hermann me semble avoir investi de façon singulière tout son talent au service d'une épopée : *Les Tours de Bois-Maury*.

La réédition récente et en intégrale en noir et blanc de cette série, permet d'embrasser la dimension et l'investissement titanesque de cette grande œuvre narrative et graphique. De 1984 à 1994, dix années durant, Hermann donne le meilleur de lui-même pour évoquer son moyen-âge à l'écart des clichés et des recettes. (...) <sup>284</sup>. »

En 1992, Hermann se lance dans la réalisation d'un récit ayant pour cadre la guerre qui se sont déroulés en ex-Yougoslavie : *Sarajevo Tango* <sup>285</sup>.

L'auteur voulait réagir et dénoncer l'indifférence de la communauté internationale face au bombardement de Sarajevo le 27 mai 1992. Selon les mots de Hermann, c'est

---

<sup>284</sup> Séra- Hermann, en immersion in Hermann, le naturaliste de la Bande Dessinée, Angoulême, Festival International de la Bande Dessinée, 9<sup>e</sup> Art Éditions, 2017, p. 86.

<sup>285</sup> Hermann, *Sarajevo Tango*, Bruxelles, édition Dupuis, 1995.



Case extraite de l'album *Sarajevo Tango*, page 5, Bruxelles, éditions Dupuis, 2010.

« un récit de fiction conçu sur la base de faits réels qui se sont étalés entre mai 1992 et janvier 1995 »<sup>286</sup>. Il poursuit : « Je fus très vite gagné par un sentiment de malaise qui allait devenir croissant car, malgré les exactions de plus en plus criardes des Serbes, la communauté internationale s'efforçait « diplomatiquement » de mettre sur le même pied assassins et victimes<sup>287</sup>. »

La dernière case de la première page en ouverture de l'album *Sarajevo Tango* est un dessin réalisé à partir d'une photographie de Ron Haviv, montrant un partisan s'en prenant à des civils abattus.

À ce propos, Hermann précise : « Je ne voulais pas que tout à coup il y ait une photographie au milieu de la bande dessinée. Ce qui m'avait frappé dans ce cliché, c'est la désinvolture de la brute presque en villégiature qui tient sa cigarette de façon quasi-maniérée et qui donne un coup de pied à des cadavres. Tout cela condense en une image l'horreur de la vilénie de l'homme. Cette photo est des plus violentes qui soient<sup>288</sup>. »

Le fait d'inscrire une fiction dans un cadre historique des plus sombres ne s'est pas fait sans compromis. Hermann rappelle qu'« il est impossible de narrer de pareils événements en bandes dessinées, on peut les utiliser comme toile de fond d'un récit de

<sup>286</sup> Hermann, texte de présentation de *Sarajevo Tango* pour le dossier de presse, Bruxelles, éditions Dupuis, 1995.

<sup>287</sup> Hermann, dossier de presse, *op.cit.* p.1.

<sup>288</sup> Hermann, *Une monographie*, Michel Jans, Jean-François Douvry, St Egrève, édition Mosquito, 1997, p. 71.

fiction, sinon les lecteurs n'en auront absolument rien à foutre... Je suis désolé mais je gagne ma vie avec la bande dessinée, il me faut donc faire cette greffe. Certains ignoreront complètement la démarche accusatrice... Il leur restera la fiction pour les distraire<sup>289</sup> ».

Avec un seul dessin se référant au réel, Hermann parvient à porter son récit au cœur de la guerre qui se déroule, sans pour autant la représenter par la suite.



La photo prise par Ron Haviv qui servira de base au dessin de Hermann.

<sup>289</sup> Hermann, *Une monographie*, *Ibid.* p. 70.



## II.2.6. - *C'était la guerre des tranchées*, oser montrer et dire l'horreur

Une des premières images qui m'a marqué et qui relève d'une représentation « limite » remonte à septembre 1977.

Je découvre dans une librairie de bandes dessinées spécialisée un fanzine intitulé le Crobard. Dans ce premier numéro, conçu comme un trimestriel et pensé par Jean-Philippe Ghielmetti, les dessins des cahiers de recherches de Tardi pour son chef d'œuvre en gestation *C'était la guerre des tranchées* sont reproduits.

La planche reproduite dans le fanzine Le Crobard, montre un poilu ayant perdu sa mâchoire inférieure. Ce n'est qu'un croquis. Cependant, cette image me stupéfie par son réalisme, par sa cruauté exhibée, sans faux semblant.



Tardi – *C'était la guerre des tranchées*, recherches graphiques, Le Crobard n°1.

Une case mémorable, que je reprendrai et réinterpréterai dix ans plus tard.

Si de telles représentations étaient possibles dans le monde de l'édition, je voyais alors la possibilité de donner corps aux images de guerre que j'avais en mémoire. Il me faudra dix ans pour arriver à porter mon propre projet à maturité..

Les premières bandes dessinées de Tardi sont apparues dans les pages de la revue *Pilote* dès 1970. Cet auteur est très rapidement devenu une des figures importantes de la bande dessinée dite « adulte » en plein essor à cette époque.

En 1972, paraît *Rumeurs sur le Rouergue*, une fable contemporaine écrite par Pierre Christin<sup>290</sup>. Celui-ci venait de poser les bases de son œuvre engagée avec *Les Légendes d'aujourd'hui*<sup>291</sup> dans lequel il proposait des histoires qui se situaient dans un décor contemporain, où faits divers et thèmes politiques et revendicatifs étaient au centre des récits.

En 1974, Tardi voit son premier publié : *Adieu Brindavoine*<sup>292</sup>. Cette bande révèle un auteur déjà maître de son univers graphique, de son style où « la narration figurative est saturée de signes en situation de détournement (esthétique de la citation) et d'opposition frottée (rétroversion des mythes), se référant sans cesse à des systèmes symboliques qui lui sont préexistant<sup>293</sup>. »

Tardi va incarner une approche modernisée de l'esthétique de la bande dessinée franco-belge, où la comédie va côtoyer le réalisme avec inspiration sans jamais trahir l'un et l'autre.

En 1982, Tardi entreprend la publication de son récit *C'était la guerre des tranchées* dans la revue (*À Suivre*) dans le numéro 50 du 2 décembre. Ce récit a pour ambition de raconter « (...) une succession de situations non chronologiques, vécues par des hommes manipulés et embourbés, visiblement pas contents de se trouver où ils sont (...) »<sup>294</sup>. Tardi nous immerge dans un univers constitué de bruits, d'agonies, de fracas d'armes. Cependant, la bande dessinée se déroule dans un silence de plomb.

Nulle onomatopée ne vient rompre l'enchaînement de la tragédie qui se déroule. Ce parti-pris relève d'un traitement inédit en bande dessinée. En œuvrant de la sorte, Tardi renouvelle la représentation de la guerre. Ses images ne miment pas le réel, elles *sont* un instant capturé du réel en train de se dérouler sous nos yeux.

Par ce travail, Tardi, suivant l'analyse de Bruno Lecigne, et Jean-Pierre Tamine, ouvre « la voie à un nouveau registre dans lequel le réalisme moderne trouverait à canaliser les formes de son évolution artistique »<sup>295</sup>.

---

<sup>290</sup> Pierre Christin est écrivain, scénariste de bande dessinée et membre fondateur de l'IUT de journalisme de Bordeaux. Il est aussi Docteur en littérature comparée.

<sup>291</sup> Cette série sera par la suite reprise par le dessinateur Enki Bilal.

<sup>292</sup> Tardi, *Adieu Brindavoine*, Paris, éditions Dargaud, janvier 1974.

<sup>293</sup> Bruno Lecigne et Jean-pierre Tamine, *Fac-similé, Essai paracritique sur le Nouveau Réalisme de la Bande Dessinée*, Paris, éditions Futuropolis, 1983, p. 66.

<sup>294</sup> Tardi, préface à *C'était la guerre des tranchées*, 1914-1918, Tournai, éditions Casterman, 1993, p. 7.

<sup>295</sup> Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine, *op.cit.*, p. 131.

Les scènes dessinées sont d'un réalisme saisissant. Tardi ne fait pas du Tardi. Son dessin obéit à une logique qui n'est plus seulement celle du dessin de bande dessinée, simplificatrice et codifiée. Les récits présentent un découpage régulier et permanent composé de trois bandes horizontales, sans la moindre exception.

Ce dispositif place le lecteur devant un écran fixe d'images qui vont se suivre les unes aux autres. Ce dispositif séquentiel place les lecteurs devant l'impression d'être au cœur du visionnage d'un film. Nul artifice, aucune fantaisie visuelle ne vient perturber le déroulé du propos. Le dispositif tabulaire correspond aux pages 31 et suivantes, jusqu'à la page 85 de la première édition de l'album.

Les pages 9 à 28 comportent un récit réalisé ultérieurement, en 1983, pour une édition singulière éditée par les Imageries d'Épinal. Cet ouvrage de vingt planches, intitulé *Le trou d'obus*<sup>296</sup>, est un livre-objet de grand format en couleur. Dans ce récit, si le cadre narratif est devenue une introduction à l'album de *C'était la guerre des tranchées*, l'ordonnance des cases n'obéit pas aux règles de composition qui ont prévalu aux premières planches commencées dans le numéro 50 de la revue (*À Suivre*) l'année précédente.

Avec *Le trou d'obus*, le découpage des cases reprend le jeu d'ordonnance des vignettes chères à Tardi depuis son premier livre *Adieu Brindavoine*<sup>297</sup>. Les vignettes impriment un rythme de lecture plus soutenu et conventionnel. Ce n'est plus un simple défilé d'images et de séquences narratives visuelles. Des onomatopées ponctuent la violence des combats, revenant ainsi à une expression plus classique des codes de la bande dessinée.

Dans *Le trou d'obus*, chaque planche est reproduite avec un titre.

Ce procédé confère à chaque tranche narrative une singularité, une place qui fait que tout prend une valeur significative, marquante<sup>298</sup>. La notion de planche titrée disparaîtra lors de l'édition en album en 1993, ainsi que les couleurs, remplacées par un traitement de l'image soutenu par de la trame mécanique.

Les planches de l'album de la page 86 à la page 126 seront réalisées en 1993, soit plus de 10 ans après les premières planches. Le dessin de Tardi est plus léger, dans la définition et l'affirmation du trait. Les dessins sont soutenus par une trame numérique.

---

<sup>296</sup> Jacques Tardi, *Le trou d'obus*, Épinal, éditions Images d'Épinal, janvier 1984.

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> Près de 30 ans plus tard, lors de mon écriture pour les *Concombres Amers*, j'aurai recours à ce dispositif narratif.

Les arrières plans, le dessin des visages, paraissent plus esquissés. Certains dessins font penser au style de Gus Bofa. Tardi ne recourt plus à l'emploi du bandeau aveugle, tellement présent dans les premiers chapitres. Le bandeau aveugle est un procédé graphique qui vise à resserrer l'espace d'une figure dans une case en bouchant l'espace de l'arrière-plan, du décor. Ce procédé procure une sensation de recadrage du dessin et confère une tension supplémentaire à la scène représentée. A propos du bandeau aveugle, Tardi disait : « Ce bandeau, c'est un moyen commode pour recadrer l'image, pour caler le motif essentiel et concentrer l'attention sur lui<sup>299</sup>. »

*C'était la guerre des tranchées*, page 55 :



Le découpage de cette planche est constitué de trois bandes comportant une présence permanente d'une bande grise en arrière-plan, en haut des cases, afin de resserrer le regard du lecteur dans les scènes représentées. Ce procédé va devenir, au fil du temps, une marque du style de Tardi, soit une façon incontournable de penser et de représenter des plans en bande dessinées.

<sup>299</sup> Jacques Tardi, *Entretien avec Thierry Groensteen* in « Les Cahiers de la bande dessinée », n°63, mai-juin 1985, p. 9.





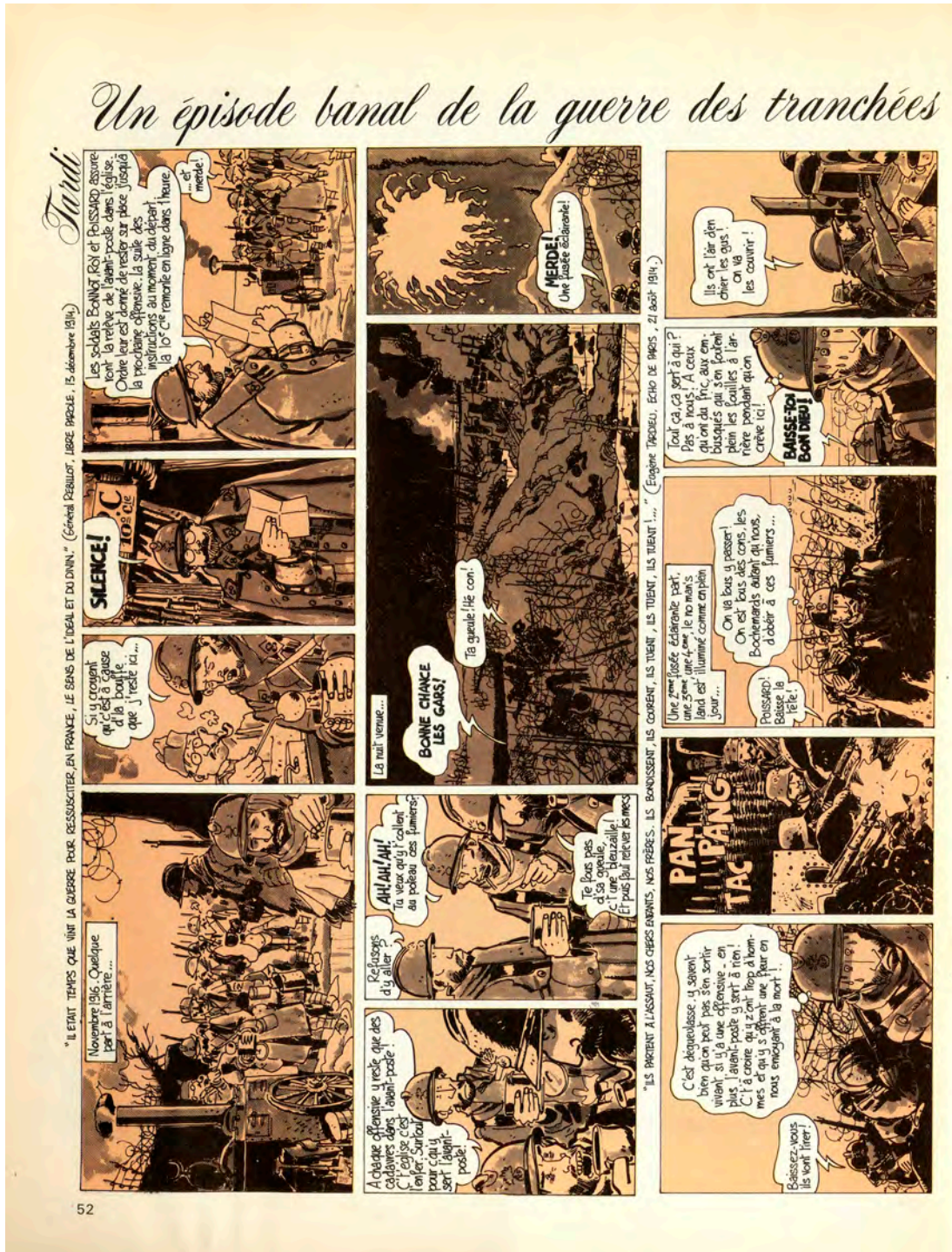
71

*C'était la guerre des tranchées, page 71 :*

Dans cette planche, un soldat s'apprête à couper des fils de barbelés. Nul danger ne semble être annoncé, ni suggéré. Tout est « plat ».

L'horreur est dans les mots du texte.

Dès 1975, dans le numéro 78 du mensuel Charlie, paraissait *Un épisode banal de la guerre des tranchées*. C'était la deuxième fois que Tardi abordait le sujet de la guerre de 14-18<sup>300</sup>, une obsession transversale dans son œuvre avant la réalisation de son chef d'œuvre, *C'était la guerre des tranchées*.



<sup>300</sup> Voir Jacques Tardi, *Mouh Mouh*, Bruxelles, éditions Pepperland, 1979, p. 59. Tardi confesse avoir présenté dès le début de sa carrière un projet sur le sujet de la guerre de 14-18, une histoire sans titre. Le scénario sera rejeté par Goscinny. Cela deviendra *Un épisode banal de la guerre des tranchées*, publié une première fois dans les pages du journal Libération avant de l'être à nouveau au sein du mensuel Charlie.







Pour donner une perception de la tragédie d'un champ de bataille, le bruit des armes et le rôle des hommes va conduire Tardi à une utilisation constante et envahissante des onomatopées. Nous sommes dans une approche conventionnelle d'une bande dessinée de genre. Cependant, nul héros ou personnage remarquable ne tient la vedette. Nous sommes dans la boue glaciale du réel.







### III. - PASSAGES PAR LA FICTION

Évoquer le réel en bande dessinée n'est pas une mince affaire, du fait des codes et des conventions sur lesquels repose ce médium. Réduction simplificatrice, expression caricaturale, approximation et déformation d'une situation, les pièges sont grands. Comment atteindre le lecteur et lui faire toucher du doigt la réalité sans la travestir ?

#### III.I. - Impasse et Rouge

*Impasse et Rouge* est la première bande dessinée que j'ai entreprise pour raconter l'Histoire du Cambodge.

Le récit a été pensé et conçu dans un moment fiévreux. Durant trois semaines, je m'immerge dans un passé proche et traumatisant. Les événements que je mets alors en images se sont déroulés douze ans auparavant. La réalisation de cette bande s'est faite dans l'urgence comme en témoigne les dernières séquences du récit dans sa première version : des cases exécutées pratiquement sans crayonné au préalable. Je voulais me débarrasser au plus vite des images qui me hantaient.

##### III.I.1. - La source

Le désir de revenir sur la chute de Phnom Penh est venu en réaction à l'article que Patrice de Beer, envoyé spécial au quotidien *Le Monde*, publia dans le journal à la date du 17 avril 1975, sous le titre *L'écroulement des illusions*<sup>301</sup>. Mon frère avait réussi, je ne sais comment, à récupérer et conserver cet article. Je n'ai cessé de le lire pendant des années. La relation que faisait Patrice de Beer de ces événements divergeait de mon propre vécu. Et tout dans ces lignes soulevait en moi de la colère. Ainsi Patrice de Beer fait part dans son reportage de l'« enthousiasme populaire (...) La ville est libérée. (...) Il n'y a pas eu de résistance républicaine. On entend encore des coups de feu dans le centre de la ville, mais l'enthousiasme populaire est évident. Des groupes se forment autour des maquisards souvent porteurs d'artillerie américaine, jeunes, heureux, surpris

---

<sup>301</sup> Patrice de Beer, *L'écroulement des illusions*, *Le Monde* n° 9409 du 17 avril 1975. Lire en annexe l'intégralité de son reportage.

par leur succès facile<sup>302</sup>. » Il ose même écrire que « la minutie des stratégies de “ l’autre côté ” (les Khmers rouges) leur a permis d’éviter de lourdes pertes dans leurs rangs, de ménager les civils, de ne pas détruire trop d’habitations et d’objectifs économiques<sup>303</sup>. » Et de conclure qu’ « une telle volonté, qui cadre avec les déclarations politiques des responsables khmers rouges, montre qu’ils ont bien compris les sentiments d’une population conditionnées par la crainte d’un “ bain de sang ”, et qu’ils savent que le prestige et leur crédibilité sur le plan international dépendent de la manière dont ils pourraient entrer dans Phnom Penh et prendre le pouvoir. La réconciliation nationale qu’ils préconisent et la reconstruction d’un pays ravagé par une guerre suscitée par Washington en dépendent.<sup>304</sup> »

*Enthousiasme populaire... Succès facile... ménager les civils... une population conditionnées par la crainte d’un « bain de sang » ... une guerre suscitée par Washington... Que d’aberrations, de compte rendus absolument faux, d’aveuglement.*



En 1987, au moment où j’entreprends *Impasse et Rouge*, personne ne s’étaient encore élevés contre de tels mensonges.

Il me fallait impérieusement témoigner, par l’image, de la violence des événements. D’autant que les intellectuels français continuaient d’accuser l’Amérique de tous les maux et d’excuser les débordements et les excès d’une « révolution ».

Récemment, trente-six ans après la chute de Phnom Penh, l’écrivain Patrick Deville<sup>305</sup> ose écrire par la voix de son narrateur,

<sup>302</sup> Lire <https://cambodgemag.com/2018/04/17-avril-1975-phnom-penh-ce-que-disai.html>

<sup>303</sup> Partice de Beer, *L’écroulement des illusions*, op.cit.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Patrick Deville né en 1957, est un écrivain français, Directeur littéraire de la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (MEET) À St Nazaire.

avec une certaine morgue, au sujet des Khmers rouges, dans un chapitre intitulé « la plus pure » :

« Nous qui l'avons tant rêvée, avons cru en lire les prémices un peu partout sur la planète, nous savons que ni la révolution française ni la mexicaine ni la russe ni la cubaine ni la chinoise n'avaient poussé la fraternité et l'égalité des hommes jusqu'à la disparition, en vingt-quatre heures, de la richesse et du règne de l'argent.

Parmi les rares endroits où elle fut victorieuse, La Havane, Managua, Hanoi, celle-ci de Phnom Penh fut un sommet, la plus belle et la plus intransigeante, l'absolue table rase.<sup>306</sup> »

Il est certes question d'un roman, d'une fiction. Elle aurait dû être accompagnée d'un appareil critique et documentaire. Sans repères historiques ni précautions, le romancier Patrick Deville joue consciemment avec le feu.

### III.1.2. - Le sens du titre

Toutes mes créations narratives prennent naissance dans un titre.

L'importance du lien que je tisse entre titre et contenu du récit est une des conséquences de la lecture de *L'Homme est-il bon ?* Le sens du titre y est intimement lié au récit, dans une complétude poétique qui ouvre des perspectives d'interprétation de la narration.

Les titres doivent être des portes sur un espace intérieur.

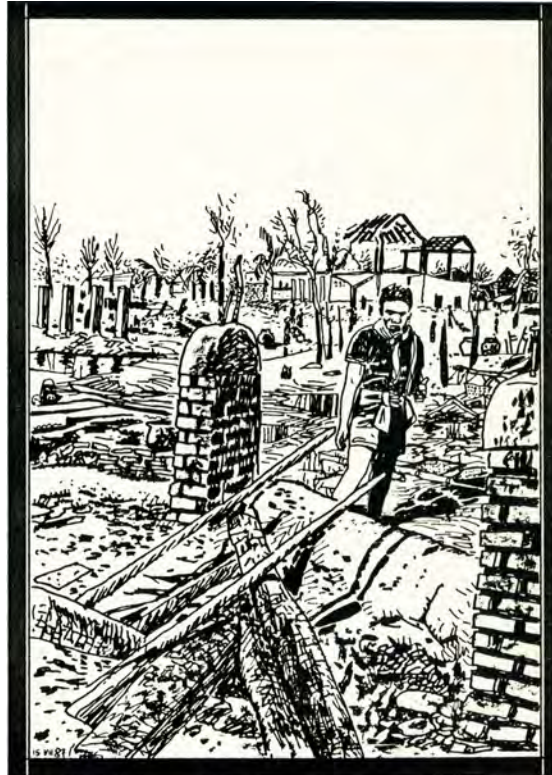
*Impasse et Rouge* fait référence au destin qui attend les citadins et des réfugiés vivant dans les enclaves de la République khmère. « Impasse » - *dead end* - en anglais, est un mot qui laisse entendre une voie, physique, spirituelle, sans lendemain. C'est en outre une référence à un mot utilisé dans le monde du jeu. Les jeux d'argent. Dans les années 1970, la République khmère tolérait seulement et officiellement les jeux sur la période des fêtes du Nouvel An Khmer, durant deux semaines, en avril. Il s'agissait de mettre fin aux jeux d'argent encouragés dans les dernières années du *Sangkum* de

---

<sup>306</sup> Patrick Deville, *Kampuchéa*, Paris, édition du seuil, 2011, p.32.



Sihanouk. Ces jeux avaient poussé tant de gens à la ruine et au désespoir. « Rouge », parce que c'est la couleur des « révolutionnaires », les Khmers rouges ainsi nommés par Sihanouk, annonciateur du bain de sang dans lequel le peuple khmer allait être plongé.



Dessin au trait, 15 juillet 1987. Premier jet du dessin. Travail du trait au Rotring.

### III.1.3. - Ouverture

*Impasse et Rouge* s'ouvre sur le dessin d'un homme contemplant les ruines d'une maison.

Cette image inaugurale renvoie à une photographie de Christine Spengler, publiée dans la presse, faisant partie d'un corpus d'images réalisés au Cambodge en 1974. Un réveil, une révélation, au sens littéral comme au figuré.

Les maisons brûlées étaient tout ce qui restait d'un camp de réfugiés bombardé par les Khmers rouges. Un de mes amis habitait juste derrière ce camp. J'ai été témoin cette année-là de cette dévastation depuis les fenêtres de sa chambre. Cette vision de destruction et de désolation s'est inscrite durablement dans ma rétine, et lorsque, quelques

années plus tard j'ai découvert cette photographie en France de Christine Spengler, les deux réalités mémorielles se sont interpellées.

Dès lors, le document photographique, doté de sa puissance visuelle, devint ma principale source pour ma fabrique d'images. Je réalise que j'ai la possibilité de confronter la grande Histoire à mon histoire personnelle. Par la seule puissance d'une image, je montre l'état dans lequel se trouvait le Cambodge au bout de cinq années de guerre où tout n'était plus que ruine et désolation.

D'une certaine manière, je tends vers la recommandation du photoreporter Horst Faas, de l'*Associated Press* à la jeune photographe Christine Spengler : « Et souviens-toi (...), une bonne photo n'a pas besoin de légende<sup>307</sup>. »

S'inscrivant en faux par rapport à la vision simpliste, sinon simplificatrice, du patron de presse, et parce qu'elle est par définition un médium icono-discours, la bande dessinée soustrait le document photographique au silence et s'inscrit dans un rapport dynamique, « dialectisé » du texte à l'image et vice versa. *Impasse et Rouge* prend la parole pour « remonter l'histoire », inventant et réinventant de manière dynamique et polyphonique l'image et sa légende. Pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman, c'est « une prise de parole polyphonique devant l'histoire<sup>308</sup>. »

Je cherche ainsi entre les vides, dans les interstices du corpus documentaire que j'ai constitué, une continuité/intermittence dialoguée avec l'histoire de mon pays. Tentative contre le déni et la disparition, à faire naître et renaître des images, feu sous la cendre, brasero de la survivance.

Georges Didi-Huberman, dans *Survivance des lucioles*, cite la métaphore de l'image qui brûle, tombe et nous échoit, énoncé par Walter Benjamin dans les *Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire* : « L'image dialectique est une boule de feu qui franchit tout l'horizon du passé<sup>309</sup>. » Et Didi-Huberman de poursuivre : « Comme une luciole, elle finit par disparaître à notre vue et s'en va en un lieu où elle sera, peut-être, aperçue par quelqu'un d'autre, ailleurs, là où sa survivance

---

<sup>307</sup> « Rencontre photographique, une femme dans la guerre » : <http://rencontrephotographique.wordpress.com/2011/05/08/une-femme-dans-la-guerre-christine-spengler-reporter/>

<sup>308</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 173.

<sup>309</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 102.

pourra s'observer encore<sup>310</sup>. » Après Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman fait de l'image un « opérateur temporel de survivances ». L'image n'assume-t-elle pas, dans sa fragilité même, dans son intermittence de luciole, cette puissance même, chaque fois qu'elle nous montre sa capacité à réapparaître, à survivre ?<sup>311</sup>. »

Ainsi la toute première image d'*Impasse et Rouge* est-elle accompagnée d'une dédicace en forme d'épithète, laconique, mais chargée de sens.

À mon père, « disparu » en 1978.

#### III.1.4. - Les choix graphiques

Dans cette première case, exécutée comme un jet au trait et à l'encre de chine, j'utilise pour l'encrage un Rotring, un outil à pointe tabulaire. Le trait ainsi obtenu est régulier, précis et nerveux. Je voulais aller au plus vite dans l'exécution des images. En éliminant les valeurs de gris, ce type d'écriture graphique donne une pleine puissance au jeu des contrastes et à la dualité entre le noir et le blanc.

La bande dessinée est un domaine d'expression hyper médiatisée. Ce média n'a jamais cessé de tenter d'encoder le réel, de le transformer en réalité convenue, c'est-à-dire en image et en discours. Ne parle-t-on pas de « l'école de Marcinelle » pour désigner le style des bandes dessinées qui paraissent dans le journal de Spirou ? Cette école a été longtemps opposée au langage déployé par son concurrent, le journal de Tintin et l'esthétique de la *ligne Claire*<sup>312</sup>. Cette conception de la bande dessinée privilégie un traitement réaliste des décors, un dessin sans représentation des ombres, ni de hachures pour les évoquer. Les couleurs ont pour but de renforcer la lisibilité du dessin. Cette vision du média va longuement dominer la pensée esthétique des auteurs, et surtout des éditeurs de bande dessinée.

Le critique Thierry Groensteen nous rappelle que « la bande dessinée a toujours privilégié le dessin au trait, qui a l'avantage d'être rapide d'exécution et de se prêter

---

<sup>310</sup> Georges Didi-Huberman, *ibid.* p. 102.

<sup>311</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 192.

<sup>312</sup> La Ligne Claire est un concept qui a émergé en 1977 par l'auteur néerlandais Joost Swarte.

parfaitement aux exigences de la reproduction, quel que soit le support<sup>313</sup> ». Pour ma part, j’emprunte un chemin de traverse par rapport aux courants dominants dans le 9<sup>ème</sup> Art. Je poursuis ma quête d’une expression graphique qui rendrait compte au plus près du réel dans son interprétation, à travers l’expérience de mon vécu.

Néanmoins, lorsque j’entreprends *Impasse et Rouge*, l’œuvre et le dessin de Tardi me hante.

Je connais ses différentes approches graphiques et narratives pour parler de son sujet récurrent et obsédant, la Grande guerre de 14-18. J’ai cherché très vite à lui rendre hommage, avec la reprise d’une de ses esquisses parue dans le fanzine *Le Crobar*. Il est question d’un soldat en grande souffrance, à la mâchoire réduite à néant par un projectile. Je n’ai pas cherché à faire du Tardi, c’est-à-dire à imiter son style. C’est une reprise du *motif* qui m’importait. Je cherchais à me réapproprier une image en résonance avec mes cauchemars. Il me fallait tendre à une représentation aussi réaliste que possible de l’horreur, pour pouvoir expurger de ma mémoire celles qui m’habitaient, et me retrouver ainsi apaisé face au monde.

Dès lors, me confronter aux limites de la représentation allait être une voie pour me libérer de mes propres traumatismes.

Le dessin en quête de traduction visuel du réel.



*Impasse et Rouge*, 2002, d’après une esquisse de Tardi de 1977.

<sup>313</sup> Thierry Groensteen, *Ligne Claire*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article690>



### III.1.5. - De nouveaux partis pris



Réalisé en 1991, c'est une exploitation au lavis, à la mine graphite et à la bombe de peinture noire du dessin de 1987. C'est une reproduction de l'image en couleur (RVB) qui est ici reproduit

Le dessin d'ouverture *d'Impasse et rouge* fait, par la suite, l'objet de nombreuses variantes dans le traitement des couleurs et des matières.

Cette reprise du dessin initial m'avait paru nécessaire, afin de pouvoir « creuser » l'image. Je voulais opérer un travail sur la matière, afin de restituer la densité du réel. Je ne visais pas seulement à une interprétation au risque de l'aseptiser. Il me semblait que les scènes que j'aspirais à représenter devaient prendre ce chemin.

J'ai traité ce dessin comme une petite peinture, n'hésitant pas à le dramatiser en recouvrant de noir l'arrière-plan, puis en revenant avec des lavis et des rehauts de blanc, pour faire apparaître les détails les plus fins, visant à renforcer la notion de volume des blocs. Avec cette approche, j'avais la sensation de sculpter la lumière et de rendre tangible et perceptible la moiteur de l'espace. Le jeu sur les textures du sol, de la pierre, du tissu

des vêtements me semblait alors plus juste dans leur interprétation graphique. J'avais conscience que ce travail de recouvrement et de révélation relève plus de la technique picturale que du dessin de bande dessinée. Cette technique d'expression empruntait et prolongeait les savoir-faire acquis avec la gravure en taille douce, que je pratiquais alors à l'université de Paris 1, au centre Saint Charles, auprès de mon maître en gravure, Yves Marie Heude. J'étais fasciné par la manière noire pour la densité et la profondeur des *noirs* que l'on obtenais de cette façon, et par le travail de l'aquatinte, pour la richesse des textures de matières, qui découlent des manipulations de la résine et du travail de l'acide sur les plaques de métal. Avec ces procédés, les formes semblent surgir de l'ombre et le trait se dissout dans la masse de l'espace du dessin.

Travailler au noir, à l'aveugle, sur un fond sombre me rassurait paradoxalement.

Depuis mon arrivée en France, j'éprouvais une aversion pour la surface blanche des feuilles de papier, des toiles blanches. Le blanc, dans la culture khmère, est une couleur associée au deuil. Je n'arrivais pas à me mettre en deuil quand je dessinais. Travailler sur un fond obscur me délivrait de mes peurs, alors que dans la vie, à cette époque-là, j'évitais même de croiser des pompiers dans la rue. Avec leurs uniformes noirs, j'étais pétrifié quand je les voyais. Je me suis mis à recouvrir mes images de bandes dessinées par un jet de bombe de peinture noire. La strate suivante consistait à révéler l'image par un apport de modulation de lumière toujours plus blanche. Le noir de la bombe devait impérativement être un noir de satin, ni brillant, ni mat. Le choix du papier était aussi un élément décisif pour permettre un bon travail des matières. Il me fallait un papier - pas trop fin - dont la surface devait être impérativement lisse. Un papier granuleux altérerait la lisibilité du dessin en sous-couche.

Par la suite, j'ai eu recours à un gel. Cet ajout allait me permettre de travailler davantage les transparences et les matières. J'amplifie l'usage de cette technique de travail à la fin de l'album *L'Eau et la terre*. Cela contaminera ma pratique de la peinture où l'emploi de ce produit va s'imposer à partir de 2005.



Version reproduite dans la deuxième édition, chez Albin Michel en 2003.

Le dessin ci-dessus est une interprétation en couleur pour la réédition par Albin Michel en 2003.

Mon dessin s'est mué en strates, en mille feuilles. À partir du fichier originel en noir et blanc, je superpose des couches de matières colorées par l'entremise de la technologie informatique.

Les matières proviennent de ma « caisse à outils informatiques » que j'ai établie dès mes premiers travaux numériques. Ces outils proviennent de mes propres réalisations graphiques : aquarelles, encres sur cartes à gratter, dessins lithographiques, gravures en taille douce. Ils servent de support aux travaux à venir. Je cherche à donner une densité telle aux images que celles-ci dépasseraient ce qui est convenu face à un dessin. Cette expression graphique vise à être un visuel hybride, entre photographie et peinture.

Avec ce traitement des couleurs, mon intention est de pouvoir ramener l'œil et le nez du lecteur sur les terres khmères, là où la latérite, cette terre rouge, vous colle à la peau et s'insinue partout. J'invite le lecteur à me suivre, moi et ma souffrance, au fil des pages de ce récit et de ces images. Je place entre l'expression graphique et moi une forme



de filtre à travers le document photographique. Cela m'oblige à prendre systématiquement une distance par rapport à la production d'une image. Ainsi, elle se charge d'une valeur objective et subjective en même temps.

J'ai poursuivi le travail sur la couleur. Mon approche de celle-ci ne vise plus à supplanter le dessin, mais le servir.

Ma douleur vis-à-vis de ce passé s'était apaisée. Je ne ressens plus le besoin de superposer mon traumatisme aux images, lesquelles n'étaient plus en définitive que des espaces au service d'une narration.



Dernières versions réalisées en 2013 du dessin de 1987. Dans le premier état sur la gauche de la page, le dessin colorisé. À droite, la version définitive. J'ai supprimé le niveau de jaune dans la colorimétrie de l'image et renforcé la présence du noir par un travail sur les « courbes » dans *Photoshop*®.



Comparons deux planches de l'album *Impasse et Rouge*. La planche d'origine est une composition représentant un char M-113 devant le crash d'un avion. Le traitement visuel de l'image privilégie l'expression des matières : volutes et mouvances de la fumée dans l'espace du ciel. Les formes sont réduites à leur masse, en contre-jour. Pour la mise en couleur, j'ai utilisé une matière colorée pour rendre tangible l'expression d'un embrasement. Des détails, comme les palmiers, ont été rajoutés numériquement afin de restituer cette scène dans un cadre moins décontextualisé. De même, d'infimes détails du char M-113 ont été précisés, afin de donner une vision plus réaliste du dessin. Dans le même esprit, j'ai renforcé les silhouettes ombrées des soldats pour leur donner plus de présence. Je vise à obtenir un dessin qui puisse devenir aussi une expérience sensible pour le lecteur.



*Impasse et Rouge*, dessin originel en noir et blanc, et image retravaillée et reproduite en page 53 pour la réédition chez Albin Michel. Cette image deviendra aussi la couverture de l'album.

### III.1.5. - La narration

*J'entends les cris - Qui annoncent leur départ - Oies cendrées du soir.*

Le poème qui accompagne le paysage en page d'ouverture, est japonais. Il s'agit d'un haïku du poète Ryôkan<sup>314</sup>.

Cette double page est la reproduction d'une impression à la photocopieuse d'une photographie argentique de la campagne khmère, que j'ai prise lors de mon premier retour au Cambodge en 1993. Un parti pris esthétique volontaire. Le récit se veut une plongée dans la réalité.

En définitive, est-ce bien le réel qui est représenté ? Des traces de matières graphiques, incrustées par le truchement de l'informatique, altèrent l'espace serein du paysage. Ce n'est donc pas tant le réel qui est rendu, qu'une mise en abîme de mes visions arrachées à mon sommeil. La scène a été prise à une époque postérieure aux événements



*Impasse et Rouge*, double pages d'ouverture de la réédition paru chez Albin Michel, 2003.

<sup>314</sup> Ryokan Taigu, *Les 99 Haïku de Ryôkan*, traduit par Joan Titus-Carmel, Paris, éditions Verdier, 1990. Ryôkan (1758-1831), moine et ermite, poète et calligraphe japonais, connu pour être l'une des grandes figures du bouddhisme Zen de la fin de la période Edo.



que j'évoque, elle n'en demeure pas moins une vision de la campagne du Cambodge éternel.

Au nom de la mémoire, je vais me jouer du réel et de sa perception.

*Impasse et Rouge* est un récit qui s'ouvre par un monologue intérieur du personnage principal en proie à ses traumatismes. Le lecteur est immédiatement projeté dans la tête du personnage central, Snoul, dans le kaléidoscope de ses pensées, de ses souvenirs. J'ai délibérément laissé un *espace inter iconique* noir, plus grand entre les deux premières cases et la dernière de la page.

Le texte dit :

*Au commencement... Mon Dieu... Oui. Il y a eu un sifflement strident... Déchirant.*

*Oh mon Dieu, mes oreilles ! Mes oreilles !*

L'introduction s'apparente à une citation biblique de l'Ancien Testament. Dans mon intention, il s'agit d'impliquer le lecteur pour le conduire à partager le drame dans lequel le Cambodge est plongé en 1970. J'ai voulu partager le traumatisme, la blessure



que cette guerre a gravés dans ma chair adolescente. Cette perception de souffrance est signifiée par l'organisation de l'espace tabulaire, avec un espace en absence, noir, à la fois sensation insoutenable et point d'aveuglement symbolique. Comme l'écrit Benoît Mouchard, « l'imaginaire du lecteur s'engouffre toujours dans ces vides avant de pénétrer dans un nouveau dessin. La notion d'ellipse, primordiale en bande dessinée, est une formidable possibilité pour le lecteur d'investir sa propre subjectivité dans le récit qui se déroule sous ses yeux<sup>315</sup> ».

*Impasse et Rouge, Au commencement.* Page 10 de la réédition paru aux éditions Albin Michel, 2003.

<sup>315</sup> Benoît Mouchard, *La Bande dessinée*, Paris, éditions du Cavalier Bleu, collection « Idées reçues », 2004, p. 73.

La structure du récit va juxtaposer trois niveaux de discours :

- Une parole neutre, descriptive pour fixer le cadre du récit. Cette parole va évoluer au fil de l'histoire, s'adresser au soldat Snoul, l'invectiver pour mieux prendre à témoin le lecteur.
- Un monologue en *je* (la voix de Snoul ; Une voix qui nous viendrait d'outre-tombe, car à la fin du récit le personnage meurt).
- Des citations qui proviennent de slogans Khmers rouges. Ce système sera davantage exploité dans mon récit suivant : *L'eau et la terre*.

L'image ci-dessous a l'apparence d'un autoportrait. Pour la dessiner, je me suis servi d'un miroir pour donner forme au visage de Snoul. Le personnage de Snoul a existé. C'est un de mes fantômes. Je lui ai prêté mes traits. C'est aussi mon premier engagement



à témoigner d'une histoire qui m'a partiellement échappé, du fait de mon âge lors des événements. Raviver le nom des disparus est une façon de leur offrir un temps au parfum d'éternité. Snoul est une personne que j'ai bien connue et qui a été au service de ma famille. Il s'appelait Yem. C'est la première personne à avoir ouvert les yeux de l'enfant que j'étais, au moment de l'une de ses permissions, sur la réalité de la guerre.

Au début des événements, la guerre ne m'était apparue qu'à travers

Dessin de Snoul réalisé en 1995 pour un ex-libris pour la librairie Fantasmagorie, Paris.  
Dessin repris et mis en couleur pour l'album *L'Eau et la Terre*, paru aux éditions Delcourt en 2005. Voir page 13 de l'album.



des contraintes matérielles, puis des restrictions alimentaires. Ainsi, j'allais vite apprendre à manger de la brisure de riz. Il ne fallait jamais marcher le long de la rue sur les trottoirs, en prévention d'enlèvements possibles. Puis, assez rapidement, il y a eu les visites de Yem à la maison. Dès les premiers mois de la guerre, il s'était engagé dans les troupes de parachutistes, l'élite des bataillons d'infanterie de l'Armée de terre. Il revint des premiers mois d'affrontements avec des blessures en trois endroits du corps. A l'abdomen, une balle avait laissé une petite cicatrice là où elle avait pénétré, près du foie. Au dos, la sortie de la balle avait occasionné une cicatrice beaucoup plus large, de la taille de la paume d'une main adulte. Il avait été touché par un projectile tournoyant. Yem avait aussi été touché aux jambes par des éclats d'obus. Ceux-ci avaient labouré sa chair. En ces endroits, la couleur de sa peau était encore plus sombre, violacée. Yem nous avait fait ce récit sourire aux lèvres. Il était tout simplement heureux d'avoir pu survivre à ces épreuves. Il nous racontait également comment il avait été initié aux rites ancestraux des guerriers khmers. Pour prendre la force et le courage de l'ennemi, Yem avait déjà eu l'occasion de manger leur cœur et leur foie.

Était-ce seulement une affaire de rite ? J'ai écouté son récit entre peur et fascination. Cela s'était déroulé un soir, autour d'un feu, dans le jardin de la maison. Ces événements d'un passé lointain continuent à résonner comme s'ils s'étaient déroulés la veille.

On ne sort jamais indemne d'un moment traumatique.

On ne sort jamais indemne de la guerre.

Les événements que nous avons eu à connaître continuent de nous hanter. Parce qu'ils dépassaient toute normalité, en rupture avec la monotone normalité du rythme de la vie. La nuit, nous devions veiller à ce que nos casques (de soldat) soient à portée de main. Du fait des tirs de roquettes, il n'était pas rare de devoir plonger sous le lit pour se protéger. Nombre de mes amis avaient des collections d'armes de guerre dans leur chambre. Cela allait du pistolet de poing, au fusil d'assaut, aux grenades et autres équipements. La guerre contaminait tout notre quotidien, notre appréhension du réel. Nous ressentions tous les moments de vie de façon plus intense. C'est du moins l'impression que j'en garde. Car tout semblait être si précaire autour de nous.

A commencer par la vie elle-même.



Dessin au trait, à la mine graphite à partir de la photo de Sou Vichit.

### III.2. - *L'Eau et la Terre*

Le titre est une francisation du terme que le peuple khmer emploie pour parler de la nation khmère : *teuk-deï*, soit littéralement « Eau-Terre ». Ce terme est une référence au mythe fondateur de la culture khmère<sup>316</sup>. En d'autres termes, *L'Eau et la Terre*<sup>317</sup> est une métaphore pour dire « notre pays ».

#### II.2.1. - L'image source

Pour la couverture de l'album *L'Eau et la Terre*, je me suis inspiré d'une photographie prise par le reporter cambodgien Sou Vichit<sup>318</sup>. Un homme, portant un chapeau et s'éloignant du point d'entrée d'une ville, est le sujet de l'image. Ce personnage emporte avec lui deux valises. J'ai projeté sur cet homme l'image que je garde de mon père, un homme au chapeau. J'ai extrapolé cette image en révélant ce que pouvait être le hors-champ de cette scène, et la possible rencontre de cet homme paisible avec deux hommes armés.



Photographie de Sou Vichit publiée dans l'ouvrage dirigé par Hoorst Faas et Tim Page

<sup>316</sup> Lire Marie-Alexandre Martin, *Le Mal Cambodgien*, *op. cit.*, p.23.

<sup>317</sup> L'édition khmère, éditée par les éditions du Mékong, dans le cadre du soutien aux livres du programme Stendhal financé par la France, a traduit littéralement le titre français. Ce fut à mes yeux une aberration. Les khmers ne lisaient pas *Teuk-Deï* (notre terre, notre nation), mais *Teuk Neung Deï*, soit *L'eau ET la terre*. Malgré mes protestations, le traducteur n'a rien voulu entendre.

<sup>318</sup> In Hoorst Faas et Tim Page, *Requiem, par les photographes morts au Viêt-Nam et en Indochine*, Paris, édition Marval, 1998, p. 302.



Composition pour la jaquette de couverture de l'album *L'Eau et la Terre*, éditions Delcourt, 2005.  
Travail au trait, à la mine graphite, puis version au lavis en noir et blanc, enfin, version colorisée par ordinateur.



À partir d'une reprise au trait de la photographie, j'ai composé cette image panoramique en réunissant deux dessins réalisés séparément : l'homme qui marche et les soldats khmers rouges. Ceux-ci sont à gauche de la composition. Le lecteur ne les verra que s'il retourne l'album. Avec ce dispositif en plusieurs volets, j'induis une narration elliptique et dramatique. Le simple fait de retourner l'album donne une toute autre lecture à cette scène. C'est un jeu de points de vues qui s'enrichit d'une portée symbolique. Cet homme devient l'expression d'un innocent qui marche vers son destin tragique.

Graphiquement, mon travail s'est focalisé sur une exploitation du dessin au trait pour en réaliser une image sensible, chargée en matière, en noir et blanc et au lavis. J'utilise de l'encre de chine, de crayons noirs couvrant, de gouache et d'acrylique.

Le travail opéré en informatique m'a permis de parfaire cette composition.

Grâce à une lumière générale à dominante brun/jaune, j'ai obtenu une unité chromatique harmonieuse, inscrivant dans un même espace les figures et le paysage.

La matière rouge, en dessous de l'arme du premier Khmer rouge, a une double fonction : remplir une lacune de l'image et symboliser la violence.

Elle évoque à la fois la présence d'un buisson et la trace du sang frais. Elle a une valeur graphique et symbolique d'un indice de violence. Le personnage, porteur de valises, semble en lévitation, vibrant d'une aura fantomatique.

### III.2.2. – *Morts cuits et morts crus*, la mort-renaisante

La culture khmère est nourrie de spectres, de fantômes, d'êtres surnaturels. Ainsi, la façon dont une personne trouve la mort va-t-elle déterminer deux types de morts : les « morts crus » et les « morts cuits ». Les « morts crus » rassemblent les trépassés de malemort. Les morts assassinés, noyés, battus, frappés par la foudre, les femmes mortes en couche, les suicidés, appartiennent à la catégorie des âmes errantes les plus effroyables. Les « morts normaux » sont ceux qui échappent à la catégorie précédente, les « morts crus », et sont donc implicitement, des morts « cuits ». Cette opposition entre « cru » et « cuit » sous-entend également une classification entre sauvage et civilisé, entre nature et culture.

Les « morts crus » sont ceux qui n'ont pas eu droit à une incinération. Ils ne peuvent pas non plus accéder à la forêt des morts, *brai khmoc* en khmer. Le domaine de la forêt, c'est celui des esprits par excellence.

L'anthropologue Ang Chouléan a écrit une remarquable thèse de doctorat portant sur ce sujet<sup>319</sup>. Il a livré une étude ethnologique et religieuse sur les croyances et pratiques populaires cambodgiennes qui semblent aujourd'hui en passe de se diluer dans la modernité du Cambodge contemporain. Il écrit ainsi « (...) la mort n'est perçue à aucun moment comme une dissolution totale ou comme un anéantissement. C'est pour cela que la mort, au Cambodge, est une mort-renaissance parce qu'elle n'est qu'une corruption du corps de la personnalité<sup>320</sup> ».



Détail du dessin pour la jaquette de couverture de l'album *L'Eau et la Terre*, 2005.

<sup>319</sup> Ang Chouléan, *Les êtres naturels dans la religion populaire khmère*, Paris, éditions Cedoreck, 1986.

<sup>320</sup> Ang Chouléan, *op.cit.*, p. 100.



*L'Eau et la Terre*, p. 15.

### III.2.3. - Immersion et réappropriation du réel

Le 30 avril 1975, des camions GMC<sup>321</sup> affrétés par les Khmers rouges sont venus évacuer les étrangers qui avaient trouvé refuge dans l'Ambassade de France de Phnom Penh vers la frontière thaïlandaise. Ma famille et moi en faisons partie. Dans ce premier convoi, figurent 413 français et 100 étrangers<sup>322</sup>. Arrivés dans la ville de Pursat, des camions chinois de transport prennent le relais des GMC. Le premier dessin que je réalise pour le récit *L'Eau et la Terre* puise dans ce souvenir.

Il faisait nuit noire, les camions nous attendaient pour nous emmener vers une terre de liberté. Ce soir-là, les Khmers rouges nous ont gratifié d'un bon repas. Nous avons emporté avec nous le chiot que ma nounou nous avait légué au matin du 17 avril. C'était un petit chiot, un chihuahua, au pelage blanc avec quelques taches noires.

---

<sup>321</sup> GMC : Camions de transports américains.

<sup>322</sup> Chiffres établis par les services de l'Ambassade de France de Phnom Penh, archives du journaliste Jean-Jacques Cazaux.





POUR  
LA PREMIÈRE  
FOIS,  
JE RESSENS  
DE LA COLÈRE  
À L'ENCONTRE  
DES ORDRES  
DE L'ANGKAR.  
  
JE N'AI  
QU'UNE SEULE  
ENVIE  
CE SOIR  
M'AMUSER.



... M'AMUSER  
AVEC LE CHIEN.  
IL ME RAPPELLE  
TANT CELUI DE  
MON VILLAGE  
DANS LA ZONE  
SUD-OUEST...  
JE N'ARRIVE PAS  
À PENSER À  
AUTRE CHOSE...  
C'EST PLUS FORT  
QUE TOUT.  
PLUS FORT QUE  
MA PENSÉE  
RÉVOLUTIONNAIRE.

20

*L'Eau et la Terre*, éditions Delcourt, 2005, p. 17 et 20.

Des jeunes *yotheas*, des soldats, l'ont remarqué et suggérés que ce petit chiot ferait un bon carry (un plat très populaire à base de coco). Ma mère les a entendus et durant les dernières heures du trajet vers la frontière était terrorisée à l'idée de le perdre. A moins que ce ne fussent les rumeurs faisant état d'une liquidation des membres de notre convoi qui en étaient la cause. Quoi qu'il en soit, je me suis remémoré ces instants où des jeunes soldats tournaient autour du chiot pour imaginer une séquence qui se déroule au lendemain de la chute de Phnom Penh, quelque part sur une des routes que les citadins forcés de quitter leurs foyers ont dû emprunter. C'est donc à partir des souvenirs des dernières heures passées au Cambodge que j'ai entamé un récit sur la période post 17 avril 1975.

Ce récit en introduction à l'album *L'Eau et la terre* a été réalisé en 1995, en noir et blanc et publié dans la revue P.L.G., peu après la sortie d'*Impasse et Rouge*. Je réussis à réaliser dix pages au bout desquelles je me retrouve dans l'impossibilité d'écrire plus



avant. Je suis envahi par un sentiment de culpabilité vis-à-vis du destin tragique de mon père et de tous les Cambodgiens victimes des Khmers rouges.

La culpabilité me ronge. Je me sens coupable de ne pas avoir vécu ni subi cette tragédie.

La rencontre avec le réalisateur Rithy Pan en 2002 sera déterminante, pour que je réussisse à dépasser le poids de la culpabilité. Cette année-là, les éditions Albin Michel avaient accepté de procéder à une réédition revue et corrigée par une colorisation en P.A.O. de l'album *Impasse et Rouge*. À cette occasion, je décide de prendre contact avec Rithy Panh. Notre rencontre se déroule près de Paris. Il m'incite à poursuivre mon travail, me disant qu'il était de mon devoir de poursuivre.

Je me suis alors à nouveau plongé dans l'Histoire du Cambodge.

Dans la séquence ci-dessous, la femme qui parle à sa fille représente aussi fidèlement que possible ma nounou Alenne. La jeune fille représente ma sœur Nathavi, âgée de 12 ans.



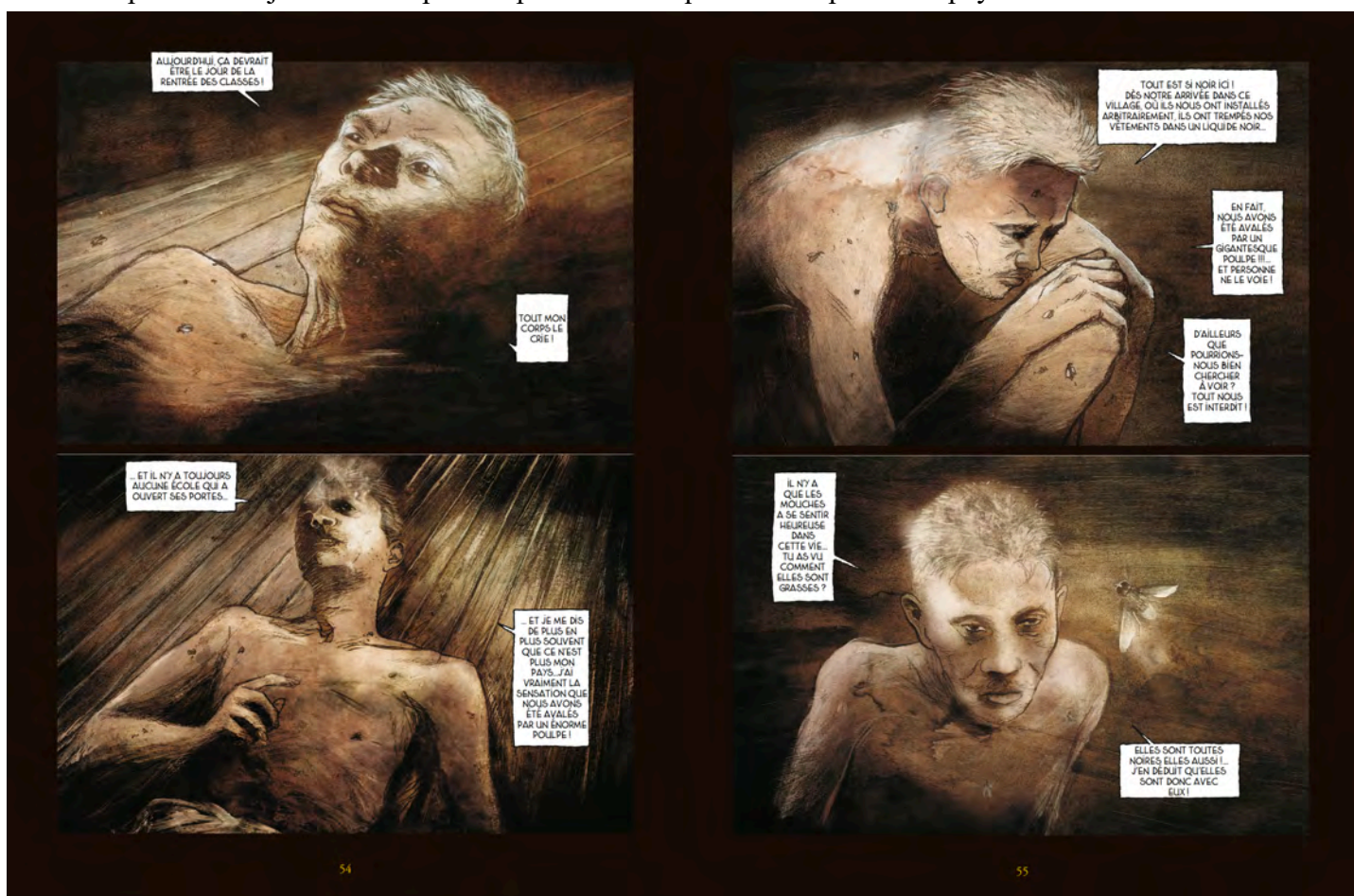
*L'Eau et la Terre*, p.16.

Le livre d'Elizabeth Becker, *Les larmes du Cambodge*<sup>323</sup> paru en 1986, m'a été très utile pour développer une longue séquence narrative illustrant la détresse, dans laquelle pouvaient se trouver les citoyens déportés. Notamment le témoignage d'un rescapé, Mey Komphot : « C'est une chose de souffrir pour vivre, une autre de souffrir uniquement pour mourir. Je décidai d'attendre deux ans : si rien n'avait changé d'ici-là, je me suiciderais<sup>324</sup>. » Je décide de mettre en images ce témoignage en le confrontant au récit que Rithy Panh m'avait également fait des circonstances de la mort de son père. C'est en croisant ces deux témoignages que j'ai construit mon récit.

Je commençais par la rédaction d'un texte qui allait devenir un des chapitres de l'album *L'Eau et la Terre*<sup>325</sup> :

« Aujourd'hui, ça devait être le jour de la rentrée des classes !

Tout mon corps le crie !... Et il n'y a toujours aucune école qui a ouvert ses portes... et je me dis de plus en plus souvent que ce n'est plus mon pays... J'ai vraiment



*L'Eau et la Terre*, p. 54-55.

<sup>323</sup> Elizabeth Becker, *Les larmes du Cambodge*, op.cit.

<sup>324</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>325</sup> Séra, *L'Eau et la Terre*, op.cit.



eu la sensation que nous avons été avalés par un énorme poulpe ! Tout est si noir ici ! Dès notre arrivée dans ce village, où ils nous ont installés arbitrairement, ils ont trempés nos vêtements dans un liquide noir... Et de fait, nous avons été avalés par un gigantesque poulpe !!!...

Personne ne le voit !

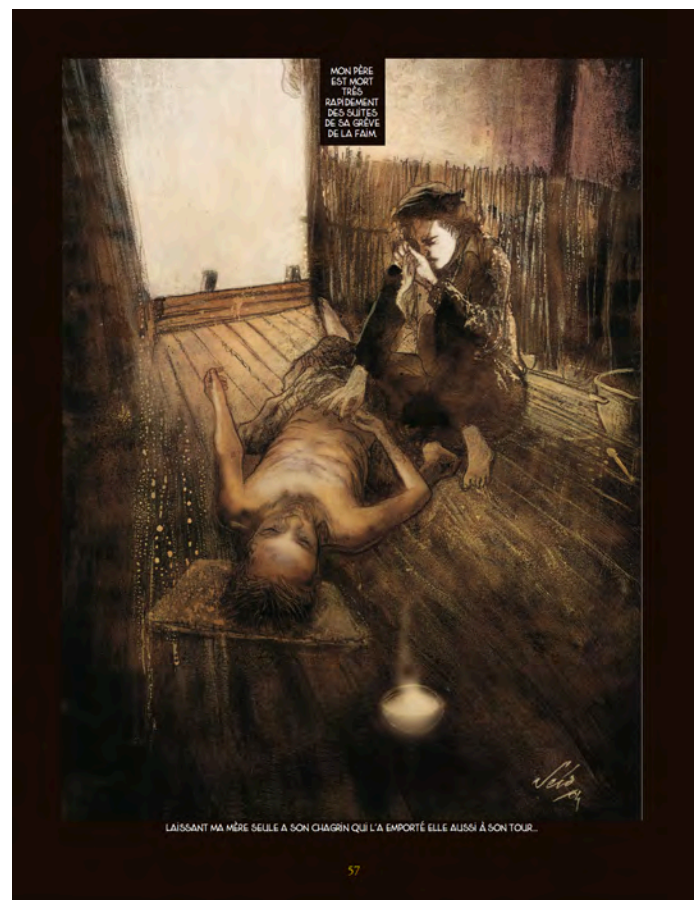
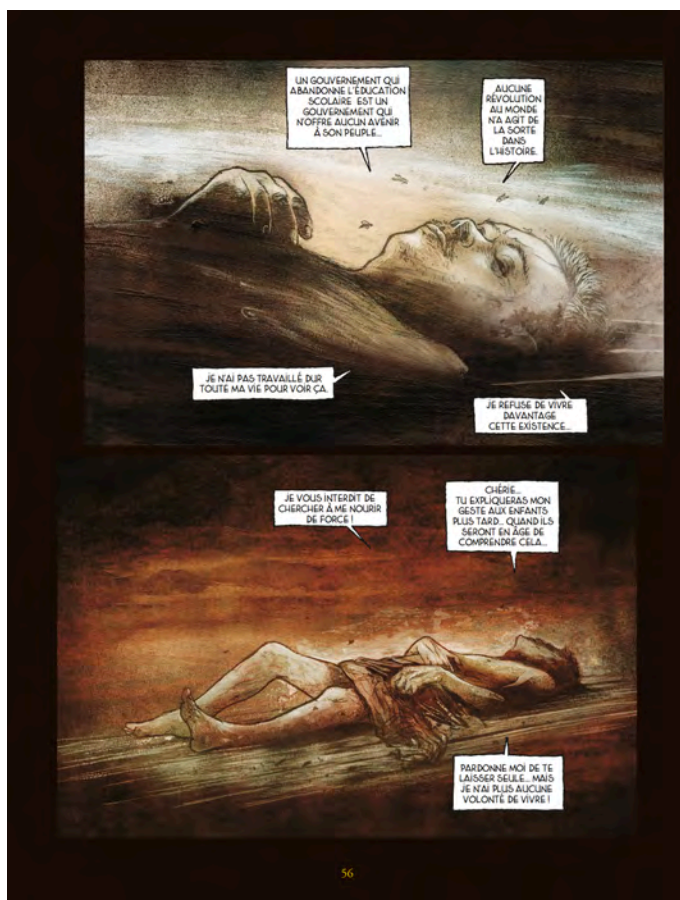
D'ailleurs, que pourrions-nous bien chercher à voir ? Tout nous est interdit !

Il n'y a que les mouches pour se sentir heureuses dans cette vie... Tu as vu comment elles sont grasses ? Elles sont toutes noires, elles aussi !... J'en déduis qu'elles sont avec eux.

Un gouvernement qui abandonne l'éducation scolaire est un gouvernement qui n'offre aucun avenir à son peuple... Aucune révolution n'a agi de la sorte dans l'Histoire.

Je n'ai pas travaillé dur toute ma vie pour voir ça. Je refuse de vivre davantage cette existence... Je vous interdis de chercher à me nourrir de force !

Chérie... Tu expliqueras mon geste aux enfants plus tard... Quand ils seront en âge de comprendre... Pardonne-moi de te laisser seule. Mais je n'ai plus aucune volonté



*L'Eau et la Terre, p. 56-57.*

de vivre ! »

Le récitatif conclut :

« Mon père est mort très rapidement des suites de sa grève de la faim. Laisant ma mère seule à son chagrin qui l'a emportée, elle aussi... Mon père était instituteur... et un bon à ce que l'on disait. Lorsqu'il est mort, je n'étais pas à ses côtés.

Je faisais partie d'une brigade que les polpotistes envoyaient là où ils en avaient besoin. Je me suis promis que plus tard, je ferais un métier qui me permettrait de montrer... De tout montrer de cette réalité. Je serai peintre, cinéaste ou photographe, qu'importe ! Cela n'avait pas d'importance. Ce qui en avait, pour le moment, c'était de survivre à ce cauchemar aveugle. »





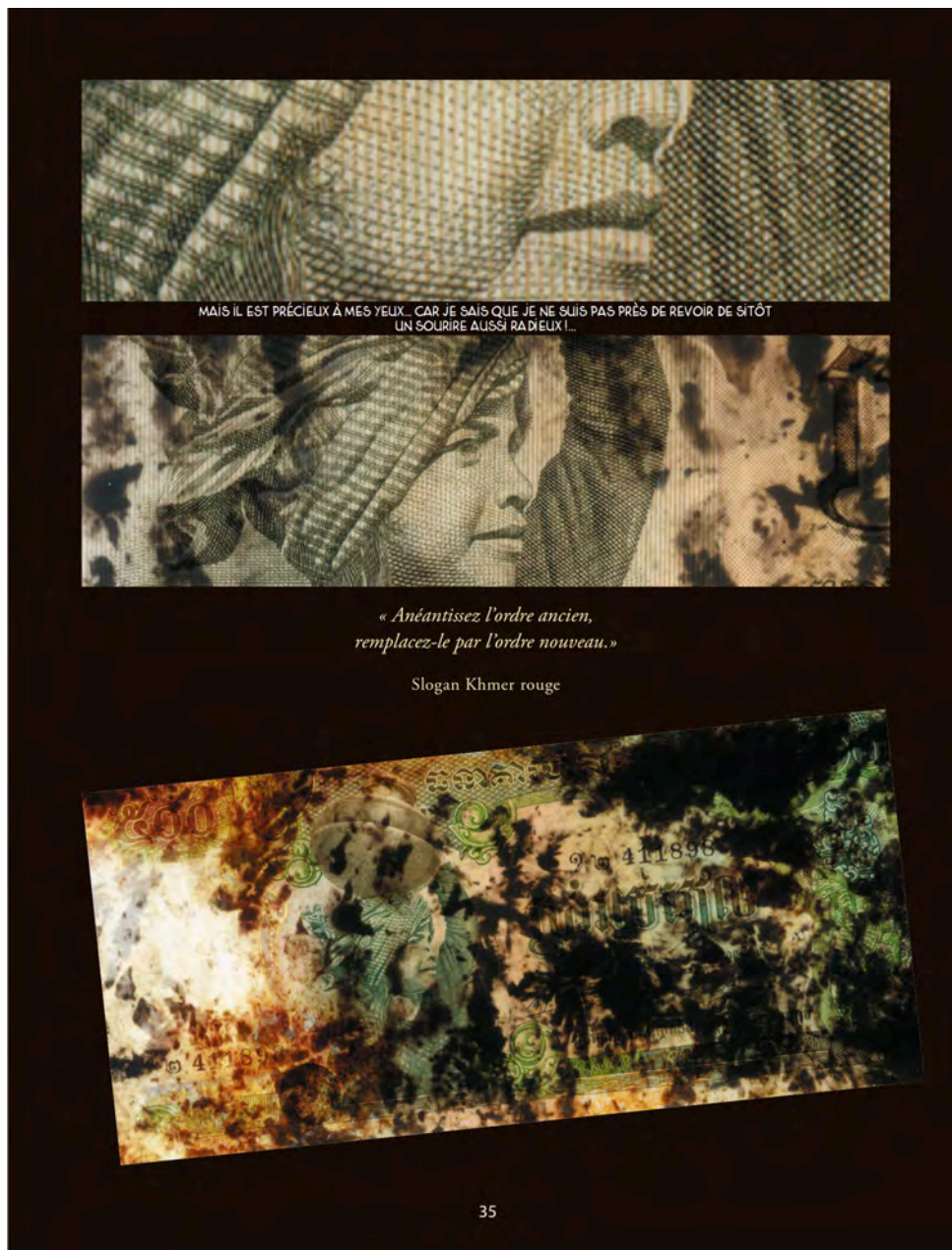
### III.2.4. – L'altération des images



*L'Eau et la Terre, p. 21.*

Le temps du dessin, j'ai été ce prisonnier photographié à S-21.

Dessin et usage de la photographie se mélangent ici jusqu'à ne plus avoir de frontière clairement définie. Sur la base d'un dessin au trait, puis exécuté à l'acrylique sur une surface de papier au préalable bombée de noir, j'ai inséré des fragments de photographies en provenance de S-21 : la texture de la peau d'un prisonnier, des fragments de vêtements. Seules les taches sur la droite du dessin qui évoquent la violence de la situation que je représente, proviennent de ma « boîte à outils ».



*L'Eau et la Terre, p. 35.*

De même, j'ai été cette jeune paysanne cambodgienne. Je la connais bien. Elle était la figure emblématique des billets de 500 riels. Dans cette planche, il n'y a aucun dessin réalisé. Je me suis servi de la reproduction d'un billet de banque pour composer cette séquence visuelle.

Dans la dernière case, les matières finissent par salir tout le billet, le rendant difficilement reconnaissable. A l'image de la politique des Khmers rouges contre la société qu'ils ont piétinée de leurs sandales révolutionnaires, à la pointe de leurs fusils.

### III.3. - *Concombres Amers*

*Une tâche colossale que l'inventaire du réel. Nous amassons des faits, nous les commentons, mais à chaque ligne écrite, à chaque proposition énoncée, nous ressentons une impression d'inachèvement.*

Frantz Fanon<sup>326</sup>

#### III.3.1. – Le temps des questions

Cinq ans après la publication des *Lendemain de cendres*, j'entreprends un nouveau projet réinvestissant l'histoire tragique et récente du Cambodge.

En effet, nombreuses sont les questions résistent à la compréhension de l'Histoire.

La première guerre civile a-t-elle véritablement commencée en mars 1970 ?

Qui est responsable du déclenchement de cette guerre qui anéantira toute une génération de Cambodgiens ?

Les Américains sont-ils coupables de tous les maux dont ils sont accusés ?

Quel a été le rôle et quelles étaient les implications de pays comme le Vietnam du Nord, du Sud et de la Chine sur les événements qui ont précédé la guerre de 1970 ?

Pour raconter l'histoire de cette période entre 1967 et 1975, je rapproche la chronologie des événements historiques de documents visuels que j'ai collectés depuis toutes ces années, depuis le moment où j'ai commencé de consigner les traces tangibles du passé. Cette masse de documents n'a jamais fait l'objet d'un ouvrage, il sera le socle qui me permettra de *modeler* mon récit graphique.

Une nation était entrée en guerre et cette dimension ne peut être minorée pour comprendre une situation politique complexe. J'ai également voulu rendre hommage au courage de toute une population en résistance à une idéologie abjecte, que les

---

<sup>326</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, éditions du Seuil, 1952, p. 139.

Cambodgiens fuyaient et méprisaient, contrairement aux Occidentaux qui cherchaient à mettre du sens dans un mouvement révolutionnaire qui n'a cessé de les fasciner.

La lecture d'un article de presse, consacrée à la « thèse volée et retrouvée de Khieu Samphan » dans les pages du magazine Actuel est éloquente. Cet article, écrit en 1978, se concluait ainsi :

« En principe chef d'Etat dans son pays à l'heure où nous écrivons ces lignes, Khieu Samphan est en très mauvaise posture. Il est plus menacé que Sihanouk. Au Cambodge, le véritable pouvoir est entre les mains des Instituteurs khmers qui n'aiment pas beaucoup les universitaires et s'emploient à les éliminer. Les copains de Khieu sont déjà morts. Lui aussi, peut-être<sup>327</sup>. »

Khieu Samphan est présenté comme une victime du système des Khmers rouges, lui, l'auteur d'une thèse<sup>328</sup> à la faculté de Droit et des Sciences Économiques de Paris.

### III.3.2. - Un titre polysémique

*Concombres Amers* est un titre qui fait référence au mythe de la fondation post-angkorienne des dynasties royales khmères<sup>329</sup>. A la suite du dernier roi d'Angkor, c'est un jardinier, régicide, qui monte sur le trône. La singularité de ce jardinier était son savoir-faire pour cultiver des concombres sucrés. La branche des Norodom et des Sisowath sont des branches royales issues de cette lignée. En évoquant des Concombres Amers et non plus sucrés, je dresse un constat en creux et en négatif du règne de Sihanouk en cette fin des années soixante.

*Concombres Amers* est donc un titre polysémique, à dimension politique et critique.

---

<sup>327</sup> Patrick Rambaud et P-M. Larnac, *Nous avons retrouvé la thèse volée de KHIEU SAMPHAN*, in Actuel Almanach des années 80, 1978, non paginé.

<sup>328</sup> Thèse intitulée « L'économie du Cambodge et ses problèmes d'industrialisation », soutenue en 1959.

<sup>329</sup> Jacques Népote, « Mythes de fondation et fonctionnement de l'ordre social dans la basse vallée du Mékong, accompagnés de considérations sur l'indianisation », in revue Péninsule n°38, 1999, p. 62.



La notion de reprise, de remise en question, est présente en permanence dans mon œuvre. Reprise de mon champ d'expérience mnésique, reprise de documents comme ancre ontologique à mon travail graphique, reprise de motifs qui témoignent de la culture cambodgienne traditionnelle.

### Concombres amers

LA PROCLAMATION DE LA RÉPUBLIQUE MARQUE LA FIN D'UNE MONARCHIE VIEILLE DE PLUS DE 1 168 ANNÉES. LE DERNIER ROI CONNU D'ANGKOR EST JAYAVARMAN IX PARAMEÇVARA.

LES CHRONIQUES ROYALES MENTIONNENT LE ROI NEAY TRASAK PRAEM CHAY COMME ÉTANT LE SUCCESSEUR DES DYNASTIES PRÉCÉDENTES. CE ROI A DONNÉ LIEU À UNE LÉGENDE, CELLE DU ROI "CONCOMBRE DOUX".

LA LÉGENDE RELATE L'HISTOIRE D'UN ROI QUI RAFFOLAIT DES CONCOMBRES QUE SON JARDINIER CULTIVAIT DANS SON ENCLOS. SES CONCOMBRES AVAIENT UN GOÛT SINGULIER, DES PLUS DOUX ET DES PLUS SUCRÉ. LE ROI REMIT AU JARDINIER UNE LANCE POUR QU'IL PROTÈGE SON JARDIN CONTRE TOUTES PERSONNES DÉSIREUSE DE S'INTRODUIRE À L'INTÉRIEUR. UNE NUIT, LE ROI DÉCIDA DE SE RENDRE SANS SE FAIRE ANNONCER DANS LE JARDIN AFIN DE DÉGUSTER UN CONCOMBRE. LE JARDINIER, CROYANT AVOIR À FAIRE À UN VOLEUR, JETA LA LANCE. LE ROI MOURUT SUR-LE-CHAMP, SANS LAISSER D'HÉRITIÈRE.

LE CONSEIL DES MANDARINS, GUIDÉ PAR UN ÉLÉPHANT BLANC, PARTIT À LA RECHERCHE D'UN SUCCESSEUR. L'ÉLÉPHANT BLANC, DEVANT LE JARDINIER S'ARRÊTA ET PLIA GENOUX. IL VENAIT DE DÉSIGNER "NEAK MEAN BONN", C'EST À DIRE "CELUI QUI A DES MÉRITES". LE JARDINIER NE FUT PAS EXÉCUTÉ POUR RÉGICIDE, MAIS FUT NOMMÉ ROI ET ÉPOUSA LA FILLE UNIQUE DU ROI DÉFUNT.

CETTE LÉGENDE EST RÉVÉLATRICE D'UN CHANGEMENT DE LA CONCEPTION DE LA ROYAUTE AU CAMBODGE.

LES ÉVÉNEMENTS DE 1970 ANNONCENT UNE PÉRIODE DE "CONCOMBRES AMERS" POUR LE PEUPLE KHMER.



169 | ១៦៩

*Concombres Amers, Lignée Royale, les origines, p. 169.*

### III.3.3. - Raconter l'Histoire

Qui, de nos jours, peut prétendre avoir une lecture claire des événements qui se sont déroulés au Cambodge à la fin des années soixante ? Français, Anglo-saxons, ou Cambodgiens, chacun propose une lecture politisée et fragmentée.

J'ai puisé mes informations en multipliant mes sources, leur provenance et leur diversité. Ainsi, chez Ros Chantrabot<sup>330</sup>, le premier Cambodgien à avoir écrit un ouvrage sur la République khmère, chez Sangha Op<sup>331</sup> qui propose sur son blog une vision *pro Fank*<sup>332</sup>, chez d'autres acteurs de cette période, tels d'anciens membres des services secrets américains à l'instar de Kenneth Conboy, ou Kent Bowra, Wilfred P. Deac, auteur de *Road to the Killing Fields*<sup>333</sup>.

J'ai également largement puisé aux sources des journalistes témoins de cette histoire. Je dois beaucoup au magnifique livre, récemment édité en français, du journaliste américain Jon Swain<sup>334</sup>, aux conversations libres avec le photographe Roland Neveu<sup>335</sup>, mais encore, aux échanges avec tous ceux qui sont venus vers moi, notamment : Jean-Christian Tirat<sup>336</sup> qui m'a proposé d'utiliser toutes ses photos réalisés entre la fin de l'année 1974 et le début de l'année 1975.

Un constat : les Anglo-saxons ont une vision beaucoup plus factuelle, distanciée et objective que certains Français qui auront vécu les années du *Sangkum* à l'instar de Henri Locard<sup>337</sup> ou de Bernard Hamel<sup>338</sup>.

Or, c'est dans cette bascule du temps, entre 1967 et 1975 se joue le sort du royaume.

---

<sup>330</sup> Ros Chantrabot, *La République khmère (1970-1975)*, Paris, éditions L'Harmattan, 1993.

<sup>331</sup> Lire : <http://www.op-sangha.fr/2016/04/une-guerre-incomprise-texte-integral.html>

<sup>332</sup> F.A.N.K. : Forces Armées Nationales Khmères, forces armées républicaine.

<sup>333</sup> Wilfred P., DEAC, *Road to the Killing Fields: The Cambodian war of 1970-1975*, Texas, Texas A&M University Press, 1997. Wilfred P., DEAC est un ancien fonctionnaire attaché à l'Ambassade des États-Unis au Cambodge. Il livre une vision factuelle et documentaire sur cette période.

<sup>334</sup> Jon Swain, *A river of time, Mémoires de la guerre du Vietnam et du Cambodge*, Paris, éditions Équateurs, 2019.

<sup>335</sup> Roland Neveu, photographe pour l'agence Gamma en 1975, auteur de *La chute de Phnom Penh*, Bangkok, Asia Horizons Books, 2015.

<sup>336</sup> Jean-Christian Tirat né en 1953, est un photographe et journaliste français, pigiste pour l'agence Sygma en 1975 quelques mois avant la chute de Phnom Penh.

<sup>337</sup> Henri Locard, *Pourquoi les Khmers rouges*, Paris, éditions Vendémiaire, 2013. Anciennement maître de conférences à l'université Lumière Lyon 2, installé à Phnom Penh, il coordonne un programme de recherche sur les centre d'internement des Khmers rouges.

<sup>338</sup> Bernard Hamel, *Sihanouk et le drame cambodgien*, Paris, éditions de L'Harmattan, 1993. Bernard Hamel (1923-2013) journaliste et écrivain français, correspondant de presse pour Reuters au Cambodge de 1964 à 1975.

Je m'attaque à une histoire que tout le monde croit connaître, une histoire dans laquelle personne ne veut se replonger.

Rapportant les propos de Jean-Claude Carrière<sup>339</sup>, Benoît Peteers nous aide à dresser une typologie des « histoires » :

« Le grand scénariste Jean-Claude Carrière a déclaré un jour qu'il existait trois sortes d'histoires. Il y a les histoires que l'on connaît, que le narrateur connaît et qui les raconte à un public qui les connaît. Cela peut sembler curieux, mais c'est une situation extrêmement fréquente, c'est celle des grands mythes, des grands récits fondateurs, des grands récits religieux, c'est celle aussi des contes pour enfants. Et l'on peut éprouver énormément de plaisir à entendre, avec ou sans variante, une histoire que l'on connaît<sup>340</sup>. »

Et de poursuivre :

« Une deuxième sorte d'histoire, disait Jean-Claude Carrière, c'est les histoires que l'on connaît et que l'on raconte à un public qui ne les connaît pas. C'est somme toute la situation la plus courante, celle d'une histoire policière, d'une histoire fantastique, une histoire à suspense, une histoire de mœurs. Autant d'histoires qui nous font découvrir des personnages, des situations, des mondes que nous découvrons au fur et à mesure. Le fait d'être désarçonné, d'être surpris de voir nos attentes déjouées, fait partie du plaisir particulier de ces histoires. Une troisième catégorie, qui peut déjà sembler paradoxale, c'est celle qui consiste à raconter une histoire que l'on ne connaît pas à un public qui ne la connaît pas. On peut penser à des romans quelque peu expérimentaux comme il s'en publiait dans ma jeunesse, on peut penser à des films quelque peu avant-gardistes, et puisque le pauvre Godard bien malgré lui, fait la une de l'actualité, on peut dire que Godard, mais parfois Fellini, parfois Tarkovski, ont raconté de ces histoires qu'ils inventaient au fur et à mesure, qu'ils découvraient peut-être les en tournant, en les montant, en les mixant, et que le public les découvrait dans une sorte de surprise avec des attentes perpétuellement déjouées. Voici donc déjà trois grandes familles d'histoires. (...) Mais, entendant cette description, cette énumération, Raoul Ruiz, grand cinéaste

---

<sup>339</sup> Jean-Claude Carrière, né en 1931 est un écrivain, scénariste et metteur en scène français.

<sup>340</sup> Benoît Peteers, *Pour une histoire de la bande dessinée, Naissances-Renaissances-Reconnaisances 1/10*, conférence donnée à Paris au Musée des Arts et Métiers, jeudi 14 septembre 2017.

chilien, inventeur de formes, inventeur de récits, conteur labyrinthique (...) avait dit à Jean-Claude Carrière une quatrième sorte d'histoire. Et cette quatrième sorte d'histoire consiste tout simplement à raconter une histoire que l'on ne connaît pas à un public qui la connaît. La situation pourrait sembler un peu extravagante, absurde, c'était, disait Raoul Ruiz, la situation de beaucoup de militants latino-américains (lui-même était chilien), qui revenaient dans leur pays, dans leur région natale, dans leur ville natale, et tentaient de relater ou de filmer une grande épopée révolutionnaire à un public qui l'avait quelquefois vécue ou entendue, à travers ses parents, ses grands-parents, ses amis, ses proches. On racontait une histoire à un public qui la connaissait mieux que celui qui s'efforçait de la raconter<sup>341</sup> . »

Je crois que raconter l'histoire du Cambodge revient à parler d'une histoire que personne ne connaît objectivement. Les nouvelles générations ne connaissent pas grand-chose, si ce ne sont quelques clichés répandus par les « on dit » ou véhiculés sur les réseaux sociaux.

Parler de l'histoire du Cambodge est une entreprise qui doit dépasser les convictions idéologiques des uns et des autres. Ainsi, pour la plupart, c'est la date du 18 mars 1970, jour de la destitution du prince Sihanouk de ses fonctions de chef d'État par le parlement cambodgien<sup>342</sup>, qui marque le début de la guerre. Or, jusqu'en 1973, les troupes cambodgiennes de la jeune République khmère, officiellement déclarée le 9 octobre 1970, sont confrontées aux troupes communistes nord-vietnamiennes et Viêt-Cong dites « NVN/VC »<sup>343</sup>. Ce n'est qu'à la date du 7 février 1973<sup>344</sup> que les troupes khmères rouges livrent combat sans l'aide ni le support des troupes NVN/VC.

Toutes ces questions sont au cœur du travail entrepris avec l'écriture du récit *Concombres Amers*.

Ne serait-il pas plus juste de fixer la date du 11 mars 1967, jour de la révolte paysanne dans la région de Samlaut, province de Battambang, pour dater le commencement du conflit entre les communistes cambodgiens et l'État cambodgien ?

---

<sup>341</sup> Benoît Peteers, *Pour une histoire de la bande dessinée*, *ibid*.

<sup>342</sup> Bernard Hamel, *Sihanouk et le drame cambodgien*, Paris, éditions de l'Harmattan, 1993, p. 263.

<sup>343</sup> NVN/ VC : Nord-Vietnamiens et Viêt-Cong (ou FNL).

<sup>344</sup> Suite aux Accord de paix de Paris mettant fin provisoirement au conflit au Sud-Vietnam et au Laos, « les deux tiers des troupes communistes vietnamiens se retirent du Cambodge et c'est le FUNK (Front uni national du Kampuchéa, nom d'opposition à la République khmère créé par Norodom Sihanouk, le 23 mars 1970), mais en réalité le PCK (Parti communiste du Kampuchéa) qui prend le contrôle des zones « libérées ». Voir Raoul Marc Jennar, *Khieu Sampan & les Khmers rouges (réponse à Maître Vergès)*, Paris, Desmopolis, 2011, p. 306, note 184.



Dans les faits, tout part du village de *Stung Kranhung* près de *Samlaut*, où 200 paysans ont attaqué une brigade de collecteurs d'impôts<sup>345</sup>.



\* Au village de Stung Kranhung près de Samlout, 200 paysans ont attaqué une brigade de collecteurs d'impôts.

Séra, case extraite de *Concombres Amers, Les racines d'une tragédie, Cambodge 1967-1975*, Paris, éditions Marabout, 2018, p. 28.

C'est dans la manifestation de ces jacqueries que se trouve le point de bascule qui entraînera le pays dans la guerre civile. Mais en ce temps-là, le pouvoir était aux mains de Norodom Sihanouk. Il exerçait le pouvoir d'une manière très personnelle, un pouvoir sans partage, autocratique, pourrait-on dire. Sihanouk pensait n'avoir qu'une seule bataille à livrer : tenir le Cambodge hors du chaos et de la guerre du Vietnam voisin, quitte à s'allier avec ceux qui seront porteurs du désastre à venir, les communistes nord-vietnamiens et les chinois<sup>346</sup>. La guerre contre les communistes khmers, il la mène sans jamais la déclarer<sup>347</sup>, avec une violence et une barbarie sans nom<sup>348</sup>, avant de s'avouer vaincu, incapable de résoudre un problème qu'il a contribué à créer avec les accords passés avec la Chine et les nord-vietnamiens : l'autorisation de passage sur le sol cambodgien accordée aux troupes étrangères. La guerre civile suit l'entrée en guerre - non déclarée - des troupes nord-vietnamiennes et Viêt-Cong le 29 mars 1970<sup>349</sup>. En 1973, les Khmers rouges prennent part à ces événements en prenant le contrôle des terres conquises par les Vietnamiens dans un premier temps, puis en s'engageant pleinement dans la guerre.

<sup>345</sup> Séra, *Concombres Amers*, op.cit, p. 28.

<sup>346</sup> Séra, *ibid.* p. 18, 22 et 23.

<sup>347</sup> Bernard Hamel, *Sihanouk et le drame cambodgien*, op.cit., p. 66.

<sup>348</sup> Jennar Raoul Marc, *op. cit.*, p. 25.

<sup>349</sup> Séra, *Ibid.*, p. 86.

La journaliste Elizabeth Becker précise :

« Les communistes cambodgiens mirent à profit les trois ans pendant lesquels les Nord-Vietnamiens livrèrent l'essentiel des combats pour faire passer les effectifs de leur armée de quinze à quarante mille hommes. Ils le firent méthodiquement (...) La principale aide que leur fournissaient les Vietnamiens, c'était du temps, et ils en firent bon usage<sup>350</sup>. »



Concombres Amers, *Troupes étrangères*, p. 86.

Contrairement à mes entreprises précédentes commencées en 1987, je n'ai pas cherché à relier fictions et faits historiques. Les paroles prononcées par les protagonistes, les hommes politiques de l'époque, sont majoritairement issues de textes ou de paroles publiées. Pour mener à bien ce travail d'écriture visuel, j'ai recours, plus que jamais, à des photographies disséminées à travers le monde, dont les médias sociaux vont permettre

<sup>350</sup> Elizabeth Becker, *Les larmes du Cambodge, L'histoire d'un auto-génocide*, Paris, édition Presse de la cité, collection Document, 1986, p. 138-139.

la résurgence. De fait, je suis viscéralement attaché à la moindre apparition de ces traces du passé que, par exemple, une professeure de français retraitée publie quotidiennement sur sa page *Facebook*. J'ai sacrifié mon imaginaire au flux des événements à mettre en images.

Jorge Semprún<sup>351</sup>, écrivain espagnol engagé, pointe la nécessité de l'artifice pour transmettre la *vérité du témoignage* :

« Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. 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 récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage<sup>352</sup>. »

Le héros de *Concombres Amers* n'est pas un personnage, c'est un pays, mon pays, le Cambodge.

#### III.3.4. - Au soldat inconnu, *in memoriam*

Le dessin ci-contre n'est pas le portrait du premier soldat mort dans les combats livrés au début de l'année 1970.

Je compulse en 2015 les archives du centre DC-Cam<sup>353</sup>. Je tombe sur un des feuillets en provenance du Ministère des Affaires Étrangères cambodgien. Pour la première fois, sont mentionnés le nom et la mort d'un soldat des FARK<sup>354</sup> tombé dans une embuscade.

---

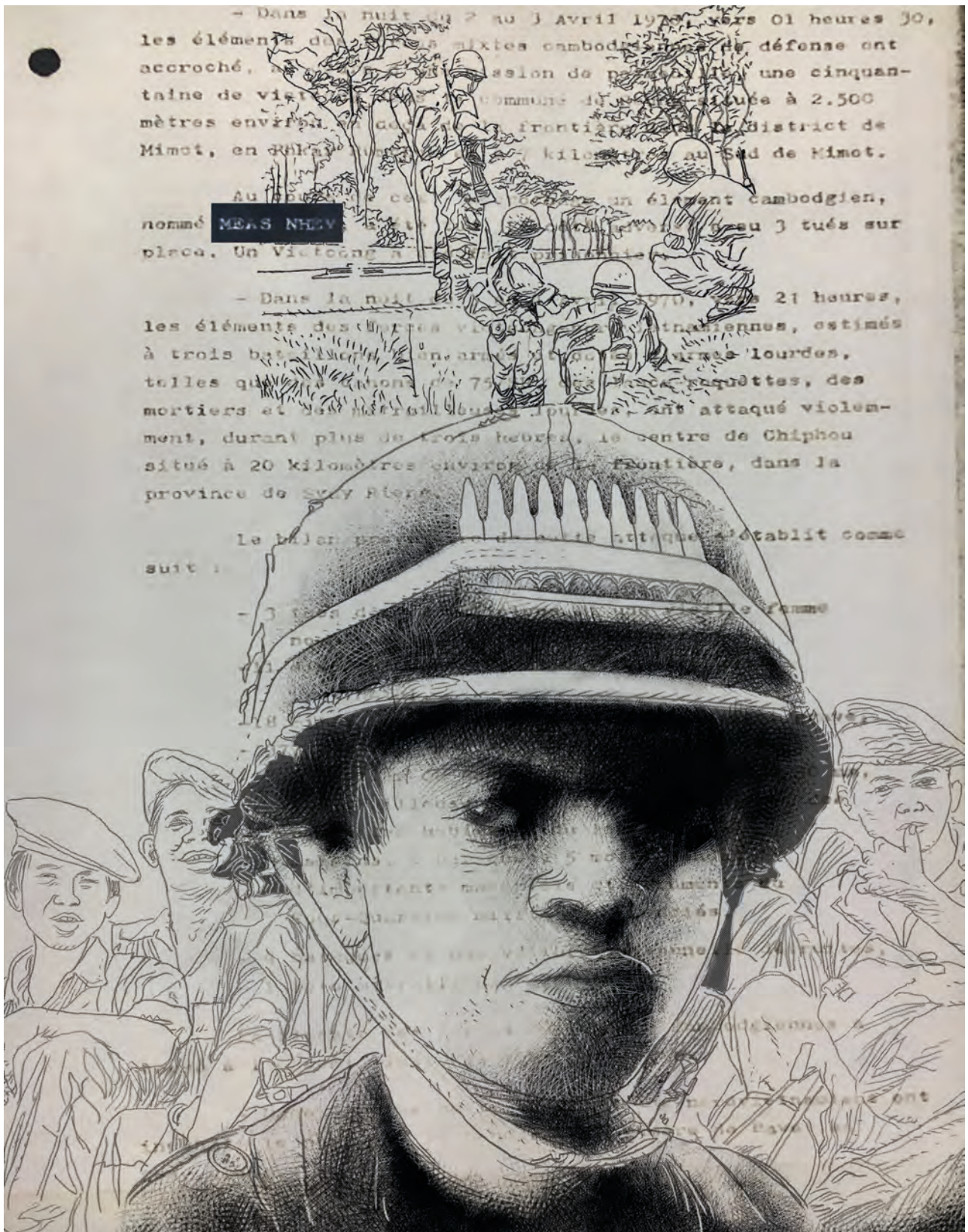
<sup>351</sup> Jorge Semprún (1923-2011) exilé politique et résistant, est un écrivain, scénariste et homme politique espagnol dont l'œuvre est rédigée en français.

<sup>352</sup> Jorge Semprún, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Folio, 1994, p. 25.

<sup>353</sup> DC-Cam : « Centre de Documentation pour le Cambodge » est le centre de référence pour toutes les recherches sur la période khmère rouge.

<sup>354</sup> F.A.R.K. : Forces Armées Royale Khmères, nom des forces armée cambodgienne avant la création de la République khmère et qu'elle ne prennent ensuite le nom de FANK.





*Concombres Amers, Premier nom.*

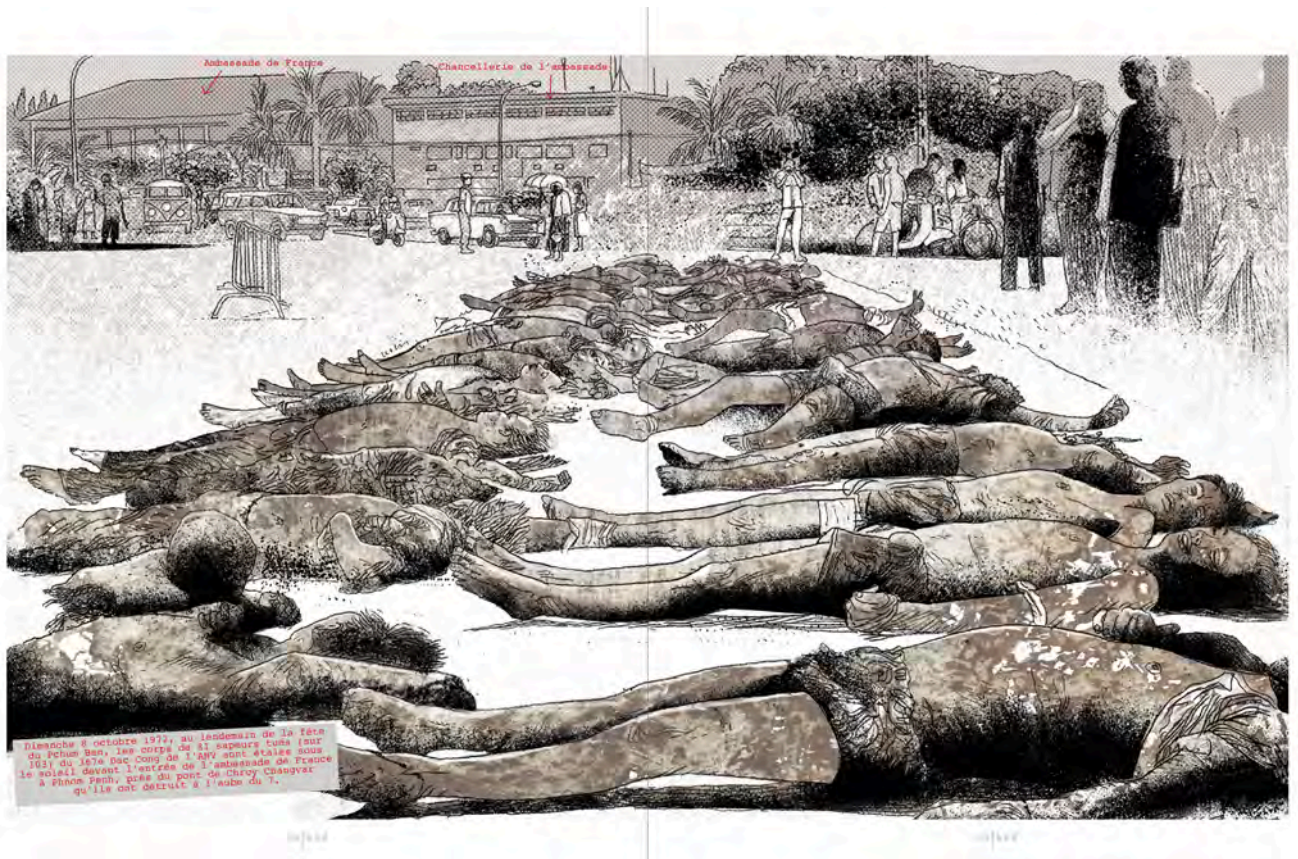
L'arrière-plan de cette planche a été dessinée à partir d'une photographie de Gilles Caron au début des événements du début du mois d'avril 1970, à son arrivée à Phnom Penh.



Le dessin ci-dessous a été réalisé en 2017. Je dois ce dessin à Youk Chhang, directeur de DC-Cam. Il me communique un cliché pris le 8 octobre 1972. Sur cette image, figurent les corps de sapeurs nord-vietnamiens et Viêt-Congs<sup>355</sup> allongés sur l'esplanade devant l'Ambassade de France.

Je suis sidéré : avec certitude, je déduis que cette photographie anonyme a été prise après que ma famille et moi, nous étions rendus sur cette même esplanade, sans doute quelques heures avant. On avait pris soin d'allonger les corps, de soigneusement les disposer, non couverts et exposés au sens littéral, près du monument aux morts de la Grande Guerre, désigné par les Phnompenhois sous le sobriquet *Pi Muk*<sup>356</sup>.

Cet engramme a été évoqué en ouverture de cette thèse<sup>357</sup>.



*Concombres Amers, dimanche 8 octobre 1972, p. 208-209.*

<sup>355</sup> Vietcongs, ou Viet-Congs : force armée insurrectionnelle vietnamienne du sud d'obédience communiste. Le *Việt Cộng* est le terme correctement orthographié. Cette dénomination a été utilisé en lieu et place de Front National de Libération du Sud-Viêt Nam (FNL).

<sup>356</sup> *Pi Muk* : mot khmer signifiant *Deux faces*. En cette place se dressait un monument aux morts de la Grande Guerre de 1914-1918, détruit par les Khmers rouges à coups de barres à mine, à l'instar de la cathédrale de Phnom Penh.

<sup>357</sup> Lire page 35 à 36.

Je ne peux m'empêcher de citer Zoran Music<sup>358</sup> :

« Un peintre peut dessiner n'importe quoi. Plus ou moins, plus ou moins bien. Mais quand il voit un paysage de morts, c'est quand même différent du dessin d'une jambe, à l'institut de médecine. Là, c'est comme une nature morte. Mais au camp, c'était comme un paysage, une forêt de cadavres. Une forêt vierge, si l'on peut dire. On ne peut pas décrire, on ne peut pas imaginer. Ce sont des choses hallucinantes, irréelles<sup>359</sup>. »

Aujourd'hui encore, reprendre les dessins de guerre me ramène à cette journée si particulière.

Je ne crains pas ces moments où je retourne sur les pas de ma vie. J'ai la sensation de maintenir un dialogue avec ce passé.

Un dialogue avec mon père. Il n'est jamais aussi présent dans ma vie qu'en ces heures où je suis à mon travail.

---

<sup>358</sup> Zoran Music (1909-2005) est un peintre et graveur d'origine slovène, rescapé du camp de Dachau. Il est un des rares survivant à avoir bâti une œuvre post traumatique.

<sup>359</sup> Zoran Music, *Études d'une œuvre*, Musée des Beaux-Arts de Caen.  
[http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/music-nous\\_ne\\_sommes\\_pas\\_les\\_derniers-sans\\_visuels-xxe\\_siecle-caen-mba-2013.pdf](http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/music-nous_ne_sommes_pas_les_derniers-sans_visuels-xxe_siecle-caen-mba-2013.pdf)

**TROISIÈME PARTIE**  
**A CEUX QUI NE SONT PLUS LÀ : LA NÉCESSITÉ DE L'ŒUVRE MÉMOIRE**





## I. - UNE RENCONTRE MÉMORABLE : VANN NATH, *L'HOMME SOLITAIRE*



Vann Nath, *L'Homme solitaire*, acrylique sur toile, 2008.

En 2005, à l'occasion de l'exposition organisée par le Centre Culturel Français de Phnom Penh pour la sortie de mon album *L'eau et la terre*, le cinéaste Rithy Panh me présente à Vann Nath, artiste peintre, témoin direct de la tragédie cambodgienne.

Vann Nath était l'un des sept rescapés de Tuol Sleng, le lycée de Phnom Penh transformé en centre de torture par les Khmers rouges après leur prise de pouvoir en 1975, rebaptisé S-21 et dirigé par Duch<sup>360</sup>.

Vann Nath a dû sa survie au fait qu'il était un simple ouvrier peintre d'enseignes.

---

<sup>360</sup> Duch, alias Kaing Guek Eav, alias Yun (Chheav), alias Kaing (Keav), alias Hong (Pin), alias TA PIN, est nommé vice-président de Tuol Sleng par Son Sen. A partir de mars 1976, il en devient secrétaire et président. Voir, *Dictionnaire des Khmers rouges*, *op.cit.* p. 197-200.

Dans la nécrologie que lui consacre Bruno Philip dans le quotidien Le Monde, il est rappelé que Vann Nath est « arrêté fin 1977 sous la vague accusation d'avoir eu des relations sexuelles illicites, il passa un an au S-21 où, après avoir été enchaîné et traité comme les autres prisonniers, on lui réserva au bout de quelques semaines un “traitement de faveur” : parce qu'il savait peindre, le directeur de Tuol Sleng, Kaing Guek Eav, alias Duch, lui demanda de reproduire une photo de Pol Pot. Vann Nath ne savait même pas qui était le mystérieux chef de l'Angkar, l'organisation khmère rouge. Mais après avoir reçu des vêtements propres, enfermé sans liens dans une cellule avec d'autres artistes, il comprit que son salut serait lié à sa capacité de peindre les portraits de “Frère numéro un”, le titre officiel de Pol Pot<sup>361</sup> ».

Vann Nath fait figure de miraculé.

Sa conscience d'avoir survécu à un an et un jour à l'horreur, l'a décidé à témoigner par son art, par sa peinture, de cette plongée dans l'anti-chambre des enfers. Vann Nath avait été l'apprenti d'un peintre d'affiches dans une autre vie, la vie d'avant. Cette volonté de partager était due à sa volonté de vouloir comprendre ce qu'il lui était arrivé. Nous avons cela en commun, Vann Nath et moi, de vouloir transmettre, de faire savoir ce qui a été, pour lui comme pour moi, des marches à surmonter pour reprendre le goût de la vie. Je rencontrais un homme d'une très grande réserve et très sensible. Notre amitié prendra racine durant les Ateliers de la Mémoire.

En 2008, à l'invitation de Soko Phay, maître de conférences en Arts plastiques à l'université de Paris 8 et du cinéaste Rithy Panh, cette obsession mémorielle prend un nouveau sens, plus directement pédagogique cette fois.

Ainsi, dans le cadre des séminaires *Archive, mémoire et création*, puis dans celui des *Ateliers de la mémoire*, je suis appelé à témoigner, aux côtés de Vann Nath, auprès de jeunes plasticiens cambodgiens, de la nécessité de la représentation face à la violence extrême et à transmettre cette nécessité douloureuse, transformée, recyclée en force créative, en processus de création, et de libération.

De cette expérience inédite et exemplaire, sont nées des œuvres qui permettront à une nouvelle génération, « de se heurter à la résistance de l'oubli et aux mirages de la mémoire... [de faire] l'expérience du nécessaire point de vue de l'artiste, de la distance,

---

<sup>361</sup> Article de Bruno Philip, [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/09/10/vann-nath\\_1570375\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/09/10/vann-nath_1570375_3382.html)

de la mise en perspective. De ce qui fait l'authenticité d'une œuvre et sa valeur salvatrice »<sup>362</sup>.

Durant deux sessions, du 16 juin au 12 juillet 2008, puis du 2 au 7 février 2009, nous allions permettre à une nouvelle génération d'artistes de réussir à interroger et s'exprimer sur le passé.

*L'Homme solitaire* est le titre d'un tableau que Vann Nath a réalisé durant ces ateliers. Dans un décor bucolique de la campagne khmère, un jeune homme se tient sous un arbre. Le tableau dégage une sensation de grande sérénité. Un tableau comme un miroir, une métaphore de l'homme apaisé qu'il était.

### I.1. - Dialogue entre passeurs de mémoire

La journaliste Anne-Laure Porée, a enregistré et transcrit une discussion entre Vann Nath et moi dans ce même cadre des Ateliers de la mémoire en 2008. Ce dialogue, est inédit à ce jour :

« *Quelle a été votre démarche à tous les deux pendant ces ateliers au centre Bophana ?*

Vann Nath. Je ne sais pas ce qu'en pense Séra, mais je crois que nous étions d'accord sur ce travail dès le début. Nous avons des techniques différentes, mais nous allons dans le même sens. Par exemple, quand nous accompagnions les jeunes dans leur découverte des archives, nous voulions connaître leur degré de compréhension des événements. Donner la possibilité aux jeunes de comprendre le passé, à l'échelle du pays ou à l'échelle de l'histoire individuelle, c'est une très belle chose, c'est très pédagogique.

Séra. Je pense que cela a été une combinaison heureuse. Pendant que je venais perturber, déstabiliser ces jeunes empreints d'un certain savoir, Vann Nath jouait le

---

<sup>362</sup> Agnès Sénémaud et Rithy Panh, préface du catalogue *L'atelier de la mémoire*, sous la direction de Soko Phay-Vakalis, Phnom Penh, co-édition Centre des ressources audiovisuelles Bophana/Université de Paris 8 et les éditions Sonleuk Thmey, 2010, p.17.

rôle de la personne qui était là pour les rassurer. Mon rôle consistait à les faire sortir de leurs certitudes pour qu'ils se confrontent à un terrain différent. Il fallait arriver à ce que ces jeunes ne soient pas dans une logique de production d'images, mais dans un travail d'expression personnelle, par rapport à des documents, par rapport à leur histoire, par rapport à leur identité. Cela demandait de leur part de se faire violence, parce que cela ne se fait pas au Cambodge. Je pense que dans un premier temps mon intervention a été déstabilisante, mais je constate aujourd'hui qu'ils ont des approches multiples, sensibles et qui aboutissent. Je me sens heureux du travail réalisé.

*Comment avez-vous entamé ce travail ?*

Séra. Dans un premier temps, j'ai essayé de leur faire comprendre qu'il faut qu'ils arrivent à structurer une démarche, à l'organiser. J'ai voulu les amener à être davantage curieux de ce qui peut être. Le deuxième temps consistait à leur faire comprendre que dire par l'image, c'est tout sauf une question de technique, c'est avant tout une question de point de vue, de vision, d'émotion qu'on a envie de connaître, transmettre, partager. Là-dessus ils sont pris à contrepied par rapport à leurs acquis, à savoir que faire une belle image ne suffit pas pour arriver à exprimer quelque chose de personnel, loin de là. Il fallait ouvrir les carcans.

Vann Nath. En fait ces jeunes avaient déjà une maîtrise technique, mais pas encore de réflexion ou d'idées. Notre expérience les a poussés à réfléchir, à comparer les choses, à se souvenir aussi. Voilà ce que nous avons voulu leur transmettre.

*Séra, comment avez-vous expérimenté ce même chemin en France ?*

Séra. Pour moi les mots tuent. Tandis que le dessin ne fera jamais de mal. C'est une chose qui remonte à mon enfance, avec le traumatisme des Khmers rouges, dans la mesure où un discours donné correspondait à une réalité différente. Mais si dessiner était pour moi quelque chose d'évident, j'ai très vite senti que maîtriser une technique d'expression ne suffisait pas en soi pour arriver à transmettre quelque chose. Le savoir-faire s'acquiert par l'assiduité, le travail, mais pour arriver à dire et à faire dire ce qui nous habite, ce qui nous travaille, il faut dépasser le savoir-faire. Cette prise de conscience correspondait à une période où



je cherchais à m'inscrire dans l'espace occidental et où j'avais besoin d'en savoir plus et davantage de cette culture. L'université a répondu à ce besoin.

*Pensez-vous que ce que vous avez demandé aux jeunes de l'atelier a été violent pour eux ?*

Séra. Oui parce qu'au Cambodge, on est dans le champ de la répétition du beau. Or ce que je leur demandais, c'était de mettre sur la table ce qu'il y avait en eux, de sortir les tripes, d'oser dévoiler quelque chose d'eux-mêmes pour transmettre, et cela c'est difficile.

*Comment les avez-vous aidé à plonger dans les images d'archives ?*

Vann Nath. Pour moi, travailler à partir des documents d'archives était une démarche nouvelle. J'ai aidé les jeunes à comprendre ce qu'ils y voyaient. J'ai beaucoup appris de ce temps passé ensemble.

Séra. Je leur ai demandé comment ils avaient perçu leur première journée de visionnage des films. Une jeune fille avait été fascinée par un film de la période du Sangkum Reastr Niyum, dans lequel les femmes semblaient capables de tout faire. Je lui ai alors expliqué que les images qui sont données à voir ne sont jamais neutres. Elles sont chargées de sens. Était-ce la vision d'une femme idéale qui lui était présentée ou était-ce la transmission d'une réalité ? Cette question a été un choc pour elle, elle ne percevait pas cela. Pour faire bien prendre conscience de ce problème au groupe, je les ai interrogés sur les films de propagande khmère rouge, sur ces gens qui charrient des cailloux le sourire aux lèvres en courant joyeusement sans jamais s'arrêter. Était-ce réel pour eux ? Je me suis tourné vers Vann Nath en lui demandant de raconter ce qu'il en était de cette période. Dans cette confrontation entre ces films et un point de vue humain, ils ont réalisé un certain nombre de choses sur la place de l'image, et son sens. C'est la première notion qu'ils ont dû digérer. Aucune image n'est neutre. Une image, c'est aussi un piège. En fonction de cela, ils devaient choisir un document qui pouvait les aider à créer, sans les enfermer.

*Que pensez-vous de leurs choix qui sont assez sombres ?*

Séra. J'avoue que j'étais assez surpris qu'ils se focalisent sur la période khmère rouge dont ils avaient une compréhension assez lointaine, mais j'ai pu constater que cette période de l'Histoire est très présente dans leur esprit. Je pense

que, là-dessus, la présence de Vann Nath a été importante, dans la mesure où il a pu leur parler de son expérience, de son vécu et valider ou invalider un certain nombre d'idées reçues.

Vann Nath. Ces jeunes veulent s'exprimer, mais n'y arrivent pas toujours à 100 %. Ils y mettent beaucoup de volonté et ont de très bonnes idées, comme ce tableau noir qui représente l'obscurité dans laquelle on se cache, pour qu'on ne vous voie pas.

*Quelles questions vous ont posées ces jeunes pendant l'atelier ?*

Vann Nath. Ils ont posé beaucoup de questions sur le passé, en demandant par exemple pourquoi le peuple allait cultiver la rizière pendant le régime de Pol Pot ou pourquoi les Khmers rouges portaient des vêtements noirs.

Séra : Ils ne le savaient pas ?

Vann Nath. Non. Je leur ai expliqué que c'était la loi khmère rouge, qu'il n'y avait ni blanc, ni bleu autorisé.

Séra. C'est vrai que j'ai été choqué quand j'ai vu une peinture représentant manifestement une Khmère rouge, à cause de la coupe de cheveux, avec un krama jaune orange ! A cette époque-là personne n'a jamais vu un tel krama. Cela montre une totale innocence, une méconnaissance de l'époque. Et c'est pour ces raisons que je leur dis qu'il ne s'agit pas simplement de savoir mettre des couleurs sur un tableau, mais d'arriver à une expression juste. Dans un cadre aussi précis que cette période, on ne peut pas se permettre des libertés plastiques. Là encore, l'image n'est pas neutre. Je me suis un peu emporté par rapport à ce travail, parce que la représentation du visage de cette femme khmère rouge était aussi empruntée à la représentation des visages de femmes dans l'art angkorien, un personnage avec les yeux baissés, le regard tourné vers l'intérieur, quelque chose de sacré en somme. Que cette période ce soit cela, pour l'auteur, ce n'est pas possible ! J'étais hors de moi ce jour-là parce qu'il identifiait cette femme khmère rouge à une figure sacrée.

Ce sont des sujets graves, difficiles, et les exprimer avec une approche picturale centrée sur la beauté est impossible. Je pense que ces jeunes ont besoin d'en apprendre davantage sur les démarches de la création contemporaine dans le monde. Mon but n'est pas de les amener à être des fabricants d'images locaux, dans cet univers-ci, avec ses codes. Mon but, c'est de les amener à une expression

absolue de ce qu'on peut dire avec un pinceau, un crayon, un appareil photo, un regard.

*Vous avez eu des débats vifs autour d'un tableau censé représenter un visage d'une des célèbres tours à quatre faces du temple Bayon, dans des tons rouge criard et acidulé. La question de l'identité de l'art a été soulevée par une visiteuse, scandalisée par cette représentation. Comment vous positionnez-vous par rapport à cette question de l'identité de l'art ?*

Vann Nath. L'auteur de ce tableau n'a pas su répondre à nos questions. Pourquoi avoir choisi le rouge, cette couleur de feu, cette couleur qui brûle ? Pourquoi avoir dessiné un visage qui sourit à pleines dents alors que le peuple vit dans la misère, que la corruption se répand comme une gangrène ? Pourquoi ne représenter qu'un visage sur quatre alors qu'ils correspondent chacun à un précepte philosophique et religieux et que leur association a un sens ? Nous n'avons jamais su comment l'interpréter. Pour répondre à cette question de l'identité, il y a plusieurs couches différentes. Le dessin n'a pas de frontières, mais il a une identité naturelle. Selon moi, si un Américain dessine un Chinois, il n'aura pas le même petit geste qui fait que le nez tombe comme il faut.

Séra. Je sais que la question de l'identité taraude les Cambodgiens, les ronges de l'intérieur. Elle les ronges tellement, ils sont tellement angoissés par rapport à cette question de la production identitaire, qu'ils sont écrasés par le modèle. Je ne pense pas que l'affirmation d'une identité artistique passe par une répétition à l'infini des formes du passé. Et cela contrairement aux règles que suivent la majorité des gens qui se disent artistes au Cambodge.

Chaque culture engendre des savoir-faire, chaque culture engendre des traditions. Le tout c'est de savoir les digérer pour les renouveler, sinon on est dans une perte d'identité. Il ne faut pas copier, copier c'est singer, imiter, appauvrir un acquis. Ce n'est pas parce qu'on fait une tête qui ressemble à une tête de Bayon que ça marche. Ce n'est pas cela, l'expression d'une culture identitaire forte.

C'est pour cette raison que lors de la performance, je suis parti d'un document de référence, qui était la reproduction d'un linteau, d'une sculpture khmère. Je voulais montrer qu'à partir d'un modèle ancien, on peut dire quelque chose de contemporain, de présent et de différent. Vann Nath, pour donner à voir

son passé tragique, n'a pas cherché à reprendre des visions tragiques du même ordre sur des fresques du Bayon, il est parti de son propre vécu et de son propre regard.

*Au-delà de cette redéfinition de l'identité de l'art, quel était le rôle de vos performances ?*

Séra. Une performance est un acte très difficile, mais je pense qu'elle était indispensable pour montrer très concrètement aux jeunes ce que je leur disais avec des mots. Il faut qu'ils arrivent à voir, à percevoir, ce qui peut se jouer avec une feuille et qui va au-delà de l'entendement. Je pense que c'est une étape indispensable. Je n'ai pas eu de retour explicite par rapport à la performance en tant que telle. Ce que j'ai pu constater, c'est qu'à partir de la performance, ils ont compris que ce qui était attendu n'était pas une approche technique, mais l'ouverture à autre chose. Je pense que cela a été assez libérateur pour les uns et les autres.

*Qu'est-ce qui a mûri en vous deux pendant cet atelier ?*

Vann Nath. J'ai compris beaucoup de choses sur la technique et les idées de Séra. J'ai été très intéressé. Je connaissais ses dessins, mais je n'avais aucune idée de sa manière de faire.

Séra. C'est difficile à dire parce qu'on était dans le mouvement, dans l'action. Cet atelier m'a fait prendre conscience qu'il y avait un certain nombre de failles dans les transmissions du savoir. C'était la chose la plus importante pour moi, en tant que pédagogue. Cette question m'a travaillé pendant tout l'atelier.

Ensuite, même si l'approche attendue était difficile à saisir pour ces jeunes, cela valait le coup d'exiger toujours plus d'eux, de prendre du temps, de les provoquer, de les secouer.

Pour moi enfin, il était important de me trouver face à Vann Nath qui a connu la période khmère rouge, en a souffert et a réussi à transcender cette souffrance pour en transmettre quelque chose de l'ordre de la mémoire. Et là-dessus je me retrouve avec lui, nous sommes des passeurs de mémoire. Je pense que le travail que l'on a fait va laisser des traces, qu'il va mûrir, chacun va faire un chemin avec. L'idéal, c'est de travailler sur la continuité, le temps. Nous avons posé les premiers jalons d'une chose en devenir. »



## I.2. - Taches de mémoire

Ce temps de partage et de complicité avec Vann Nath allait perdurer dans le temps jusqu'à sa disparition en 2011.

En 2013, je recroise Vann Nath à travers ses dessins, dans une exposition qui s'était tenue à l'Université de Columbia de New-York, dans le cadre de l'événement *Season of Cambodia*, et à l'occasion d'une conférence internationale. Dans un même espace, était exposée sa dernière série de dessins, face à des planches de la bande dessinée de reportage que j'avais réalisée, et qui brossait un portrait en creux de Vann Nath et de la ville de Phnom Penh.

Les dessins de Vann Nath reprennent les thèmes de ses peintures.



Vann Nath, Dessins, 2006, 21, 29,7 cm. Coll. particulière.

Ils redonnent à voir, par la simplicité du trait de crayon, toutes les étapes endurées lors de sa captivité. Mis bout à bout, la lecture de ces images nous relate un cauchemar où les mots sont superflus. La puissance d'évocation de ces séquences nous plonge dans ce qui est sans aucun doute une bande dessinée muette. Je pense que Vann Nath avait atteint à ce moment-là de son art un sommet. En effet, son ambition avait toujours été de pouvoir témoigner au plus grand nombre son vécu. Il avait ainsi confessé : « la peinture est accessible à toutes les générations et à tous les peuples, c'est le meilleur moyen de raconter l'Histoire<sup>363</sup>. »



Vann Nath, Dessins, 2006, 21, 29,7 cm. Coll. particulière.

Lorsque Vann Nath mourut le 5 septembre 2011 à la suite d'une longue maladie, j'entrepris une bande dessinée en son hommage. Elle s'intitule *3 Pas dans la pagode bleu*<sup>364</sup>. Ce petit ouvrage est une réaction à vif, face à la perte d'un être cher. Cette modeste réalisation m'a amené à penser et repenser la question de l'absence, de la perte et de la pérennité de nos traces : comment arriver à inscrire dans le temps, pour les générations à venir, ce que nous avons traversé ?

Comme le décrit Georges Didi-Hubermann :

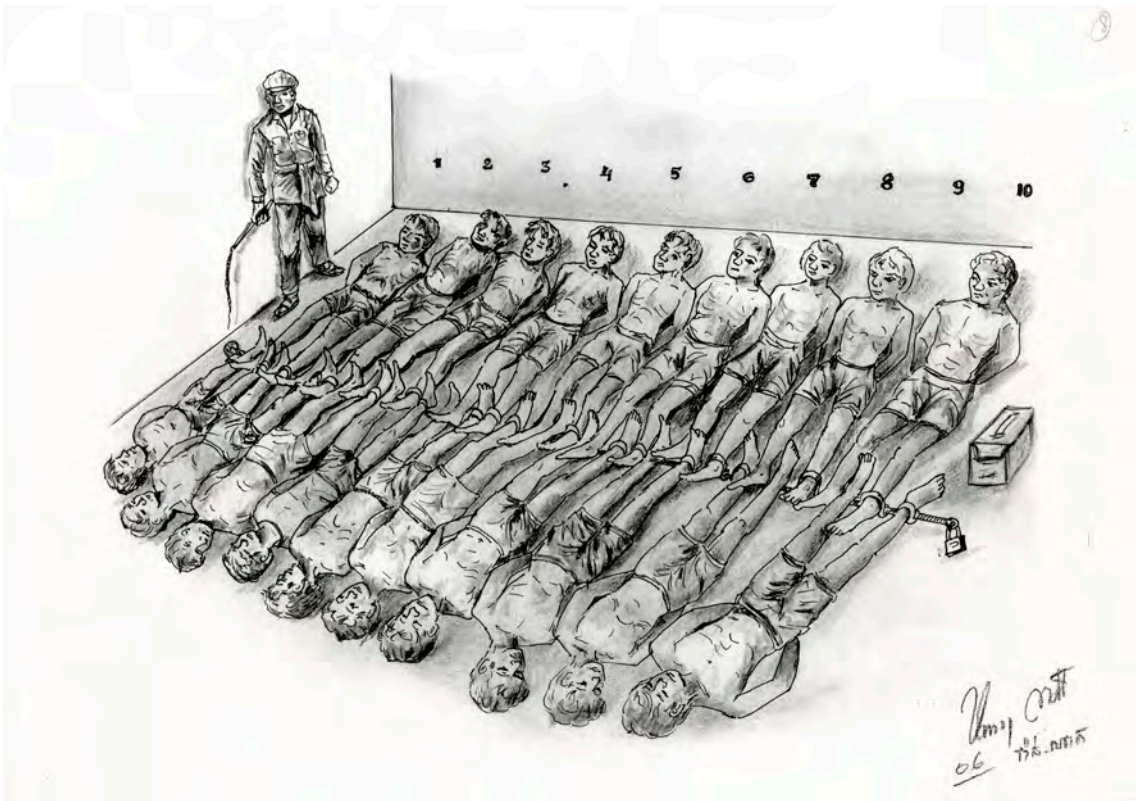
« L'homme de la survie est d'abord celui qui se tait, qui écoute, qui agit pour sa vie (...) Mais l'homme de la survivance est celui qui, au contraire, assume la tâche de reprendre la parole, de réinventer son propre langage et de transmettre pour autrui quelques images de pensées arrachées à ses "taches de mémoires"<sup>365</sup>. »

Vann Nath disparu, je n'ai plus le choix : je dois bâtir une œuvre-mémoire.

<sup>363</sup> Vann Nath, propos recueillis par Anne-Laure Porée, Centre Bophana, 2008.

<sup>364</sup> Séra, *3 Pas dans la pagode bleu*, Paris, éditions le 9<sup>ème</sup> Monde, 2011.

<sup>365</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les éditions de Minuit, 2014, p. 20.



Vann Nath, Dessins, 2006, 21, 29,7 cm. Coll. particulière.





Vann Nath, Dessins, 2006, 21, 29,7 cm. Coll. particulière.



## II.- CONSIDÉRATIONS SUR LE GESTE ARTISTIQUE FACE AU DEVOIR DE MÉMOIRE

*Rien au monde de plus invisible qu'un monument (...) Nul doute pourtant, qu'on les élève pour qu'ils soient vus, mieux pour qu'ils forcent attention ; mais ils sont en même temps, pour ainsi dire, imperméabilisés et l'attention coule sur eux comme l'eau sur un vêtement imprégné sans s'attarder un instant*

*Robert Musil*<sup>366</sup>

Au nom de ceux qui ne sont plus, et pour tous ceux qui sont toujours là, pour les morts et les vivants, il m'est devenu, dans les années 2010, de plus en plus évident qu'il me fallait penser à un acte artistique pérenne au Cambodge pour traduire mon engagement envers la mémoire de l'Histoire contemporaine cambodgienne.

Je souhaitais contribuer à perpétuer la mémoire, quel qu'en soit son visage, au regard du plus grand nombre. Ainsi s'est fait jour la *nécessité* d'un mémorial, tout en ayant une conscience aiguë des difficultés à affronter : le génocide perpétré au Cambodge n'est pas reconnu comme tel par les instances internationales ; le pouvoir au Cambodge est toujours entre les mains d'anciens Khmers rouges ; les intellectuels en France n'ont toujours pas exprimé clairement leur repentir.

Le mémorial devient un défi que je me lance.

### II.1. - *Shoah*, une plongée dans la nuit

En juin 1987, je me trouve chez ma mère devant la télévision. Un film passe. Une page de l'Histoire que je connaissais mal est exposée : l'extermination des juifs d'Europe. Il s'agissait du film fleuve *Shoah* de Claude Lanzmann<sup>367</sup>. Pour la première fois, je

---

<sup>366</sup> Robert Musil, Monument dans *Oeuvres pré-posthumes*, traduit de l'allemand, Nachlass zu Lebzeiten par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1965, p. 73.

<sup>367</sup> Claude Lanzmann (1925-2018), ancien résistant, est un journaliste écrivain, cinéaste et producteur français. Il est notamment l'auteur du film documentaire *Shoah* consacré à l'extermination des juifs par les nazis. Il faudra onze ans à Claude Lanzmann pour achever son œuvre magistrale, sortie en 1985. Plus de 9 heures de pellicule ramène à notre conscience l'Europe face à son Histoire et ses traumas.

découvrais un document visuel qui touchait au plus près du réel une page si sombre de l'Histoire. Je garde le souvenir d'une plongée muette dans l'horreur. J'éprouve un effet miroir terrible entre le génocide commis en Europe et ma propre histoire.

Au moment où l'idée d'un mémorial vient sur ma table d'étude, je me suis remémoré cette plongée, entre nuit et brouillard, si je peux me permettre d'emprunter à Alain Resnais<sup>368</sup> le titre de son monument documentaire, titre qui est-lui-même le nom donné aux déportés dans les camps de concentration par les nazis (*NN, Nacht und Nebel*).

L'affaire de l'Allemagne, m'interroge : comment cette nation a-t-elle commémoré l'Holocauste dans l'espace public ?

## II.2. - Peter Eisenman : Un mémorial au cœur de Berlin

A la suite de la chute du mur de Berlin en 1989, le Bundestag s'empare d'une proposition d'édification d'un « Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe » (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) autrement appelé « Mémorial de l'Holocauste » (*Holocaust-Mahnmal*).

La journaliste Léa Rosh, à l'initiative de cette proposition la justifie par le fait qu'il « n'existe pas, outre-Rhin, de monument national symbolisant la dimension européenne de l'extermination des juifs par les nazis. Il est donc grand temps, plus de cinquante ans après la fin de la guerre, de créer un lieu de mémoire et de recueillement<sup>369</sup>. »

Cette démarche provoque autant d'adhésion que de polémique, qui enveniment la vie politique allemande pendant deux décennies.

Le choix de Berlin, comme lieu d'installation du mémorial, signifiait pour certains que cette ville était la capitale du repentir. Pour l'historienne Régine Robin, ce choix va de soi, dans la mesure où « Berlin est peut-être, aujourd'hui, et de façon contradictoire, ce grand chantier de la remémoration. Depuis longtemps, artistes et architectes, qu'ils

---

<sup>368</sup> Alain Resnais (1922-2014) est un réalisateur français, également scénariste et monteur. Il est notamment l'auteur de *Hiroshima mon amour* (1959) et du documentaire *Nuit et Brouillard* (1956). Texte écrit par Jean Cayrol et dit par Michel Bouquet.

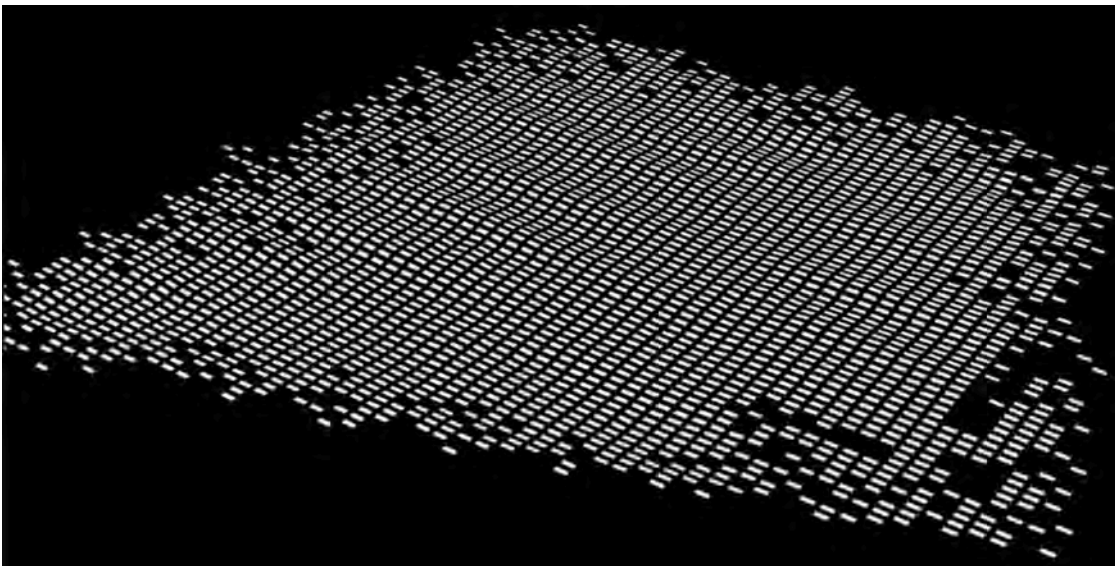
<sup>369</sup> Blandine Milcent, *L'Express*, publié le 05/03/1998 : *La mémoire allemande en débat, Faut-il un mémorial de la Shoah dans la capitale fédérale ? La question suscite une vive polémique !* [https://www.lexpress.fr/informations/la-memoire-allemande-en-debat\\_627686.html](https://www.lexpress.fr/informations/la-memoire-allemande-en-debat_627686.html)

soient juifs, allemands, juifs-allemands ou d'autres nationalités, s'y sont confrontés à l'infigurable, à l'irreprésentable<sup>370</sup>. » Les opposants au projet prenaient la journaliste Léa Rosh à partie, en lui signifiant qu'il était « impossible de figer l'horreur dans la pierre »<sup>371</sup>.

Les questions que soulevait la mise en œuvre de ce mémorial étaient innombrables : pour qui et par qui devait-il être fait ? Pour les Juifs ou pour les descendants des bourreaux ? Cette démarche entraînait bien d'autres interrogations et débats : fallait-il consacrer ce monument uniquement aux Juifs ? Pourquoi faire l'impasse sur l'extermination des Tsiganes, le massacre des malades mentaux, des communistes et des homosexuels ?

Le débat engageait aussi de façon pernicieuse, et sous-jacente, la question de l'exemplarité de la Shoah, et révéla l'actuelle vivacité de l'antisémitisme en Allemagne. La question fut politiquement tranchée par le chancelier Helmut Kohl. A la fin des débats, il fut décidé que le mémorial serait consacré à la mémoire des juifs d'Europe assassinés sous le régime nazi, comme cela avait été initialement souhaité.

En dernier lieu, il fallut choisir qui pourrait répondre à cette commande complexe. Après un premier concours particulièrement tumultueux qui fut annulé pour cause de pressions et interventions politiques, et un deuxième tout aussi perturbé, seul le projet de Peter Eisenman<sup>372</sup> et Richard Serra<sup>373</sup> se trouva retenu et voté au Bundestag en 1999.



Dessin en P.A.O. de Richard Serra pour le Mémorial de Berlin : *Mémorial aux juifs d'Europe assassinés*.

<sup>370</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers, Essai sur les passés fragiles*, éditions Stock, Paris, 2001. p. 359.

<sup>371</sup> L'Express, Blandine Milcent, *op. cit.*

<sup>372</sup> Peter Eisenman, né 1932, est un architecte et théoricien américain, figure majeure de la déconstruction architecturale.

<sup>373</sup> Richard Serra, né en 1939, est un artiste américain, connu pour son travail du métal dans la sculpture monumentale.

Richard Serra est une figure majeure du minimalisme. Peter Eisenman « propose une conception non unitaire de l'objet et ainsi un processus dans lequel les étapes ne sont ni clairement prévisibles, ni reliées logiquement de la cause à l'effet. Il n'est pas certain que l'objet « final » soit la description de sa propre histoire<sup>374</sup> ».

Le projet de Peter Eisenman et de Richard Serra consiste en un espace mémorial sur un terrain de 19 000 mètres carrés, situé entre Berlin-Est et Berlin-Ouest, à une centaine de mètres de la Porte de Brandebourg.



Vue général du *Mémorial aux juifs d'Europe assassinés*, photographie de Jean Ber.

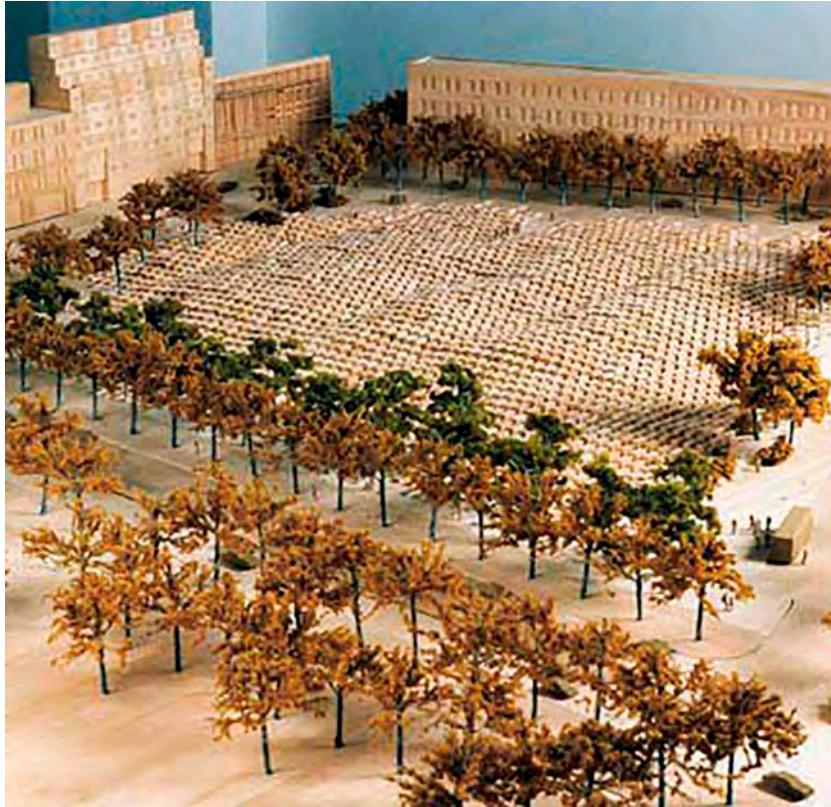
Installées sur un terrain en pente, les 2 711 dalles de béton de forme rectangulaire, sans aucune inscription ont des longueurs, des largeurs, et des hauteurs différentes. Elles sont différenciées uniquement de par leur dimension.

L'ensemble représente un immense labyrinthe sans aucune indication écrite ni signalisation. C'est un espace pédestre, de déambulation, habité par des blocs de pierre ; des *ersatz* de tombes, des fausses sépultures.

---

<sup>374</sup> Alain Farel, *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*, Paris, édition de la parenthèse, 2008, p. 159.





Maquette réalisé par Richard Serra pour le Mémorial de Berlin : *Mémorial aux juifs d'Europe assassinés*.

Pour Eisenman, les dalles sont autant de stèles plurielles et anonymes. Chacune serait unique par sa forme, même si parfois les variations sont infimes. Selon l'architecte, les dalles se réfèrent aux cimetières juifs.

Fidèles au concept du « less is more » qui détermine l'essence du minimalisme depuis 1961, Richard Serra et Peter Eisenman conçoivent un projet mutique, qui viserait à transmettre aux générations futures un espace global de réflexion.

Régine Robin décrit le projet comme « un travail sur les ombres, sur le “pas tout” de la saisie du passé. Et c'est là tout l'enjeu et la radicalité du projet de ce mémorial<sup>375</sup>».

Lorsqu'ils ont dévoilé les plans et la maquette du *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe*, les deux artistes ont immédiatement subi de violentes critiques sur cette volonté assumée d'abstraction, mais aussi sur le fait que ce projet ne donnait pas d'information historique sur les exactions des nazis contre les juifs.

---

<sup>375</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers, Essai sur les passés fragiles, op cit.*, p. 394.



Dagmar von Wilcken, salle des Sites, sous-sol du Mémorial de Berlin.

Cependant, les pressions exercées sur Peter Eisenman et Richard Serra dès 1998, notamment par Michael Naumann alors ministre délégué de la culture, afin qu'ils révisent leur projet dans un sens plus muséal et didactique, vont provoquer la démission de Richard Serra qui juge le débat « indigne »<sup>376</sup>.

Le 12 mai 2005, le mémorial, construit selon les plans d'Eisenman, plusieurs fois revus, a été ouvert au public.

Il se compose de deux lieux : en surface, un champ de stèles construit sur les plans d'Eisenman et le dessin original de Richard Serra, en sous-sol, un lieu d'information.

Nombre de détracteurs estimaient que le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe* devait inclure des inscriptions, des artefacts et des informations historiques. Pour répondre à ce besoin, l'architecte a fini par céder, et laisser à son confrère Dagmar von Wilcken<sup>377</sup> le soin de concevoir et réaliser un centre d'information pour les visiteurs sous les pierres du Mémorial.

Peter Eisenman, était contre le centre d'information qui, selon lui, dénaturait la pureté de l'œuvre pensée avec Richard Serra : « Le monde est déjà trop plein d'information et ce mémorial ne devait pas être un lieu pour s'informer. C'est ce que je

<sup>376</sup> Cité par Grynberg Anne, « *Un mémorial de la Shoah au cœur de la capitale fédérale* » in *Les Cahiers du judaïsme*, 2005, p. 132.

<sup>377</sup> Dagmar von Wilcken, née en 1958, est une artiste allemande attachée au travail sur l'Holocauste depuis 1995.

voulais », puis philosophe, sur les combats artistiques, il ajoute « mais en tant qu'architecte, vous en gagnez et vous en perdez<sup>378</sup> ».

La complexité de ce projet réside aussi dans le fait que les crimes ont eu lieu dans les centres de mise à mort d'Auschwitz-Birkenau, Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Majdanek. Aucun de ces lieux du crime ne se situent en Allemagne.

Situé au cœur de Berlin, le *Mémorial aux juifs d'Europe assassinés* ambitionne de rappeler aux Allemands les atrocités commises par les nazis. C'est un monument pérenne inscrit dans le tissu même de la ville.

### II.3. - *Contre monument*, une stratégie de l'enfouissement

Certains artistes allemands ont eu le courage de se confronter au projet d'œuvre commémorative par rapport au passé de l'Allemagne. Si chacun d'entre eux a établi une stratégie singulière, tous se sont heurtés à des problématiques communes.

Rendre visible et lisible le livre de la mémoire du vingtième siècle et ses fractures en Europe, c'est tout l'enjeu d'artistes contemporains tels que Jochen Gerz<sup>379</sup> et sa compagne Esther Shalev-Gerz<sup>380</sup>.

Après quatre ans de débats, le conseil municipal de Hambourg-Harburg décide en 1983 de réaliser un monument contre le fascisme. Au concours qu'il ouvre aux artistes sur cette thématique, Esther Shalev-Gerz et Jochen Gerz en sont les lauréats.

La proposition retenue consiste en l'installation, sur une place publique très fréquentée, d'une colonne à section carrée en béton de 12 mètres de hauteur avec un périmètre de 1 mètre carré et revêtue de plomb. Les habitants ont été invités à lire un texte, traduit en sept langues, pour entériner une déclaration publique sur le fascisme en gravant leurs noms. Cette stèle a disparue le 10 novembre 1993<sup>381</sup>.

---

<sup>378</sup> Revue *Spiegel*, *Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman*, *Spiegel Online*, *op. cit.*

<sup>379</sup> Jochen Gerz, né en 1940, est un artiste conceptuel allemand. Il mène l'essentiel de sa carrière à Paris avant de s'installer en Irlande.

<sup>380</sup> Esther Shalev-Gerz, née en 1948, est une artiste plasticienne qui a réalisée notamment des installations dont *Ton image me regarde ?!* en 2010 au musée du Jeu de Paume.

<sup>381</sup> Voir : <https://www.jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>

Avec le *Monument Contre le Fascisme* édifié en 1986 à Hambourg, Jochen Gerz et sa compagne développent le concept de contre-monument. Comme le relève le philosophe Maurice Mouillaud, « la solution de Gerz sera une solution paradoxale, elle consiste à défaire le faire en même temps qu’il se fait ; le processus prend la place de l’œuvre, d’où sa posture par rapport au temps : ne pas nier le temps avec un projet immuable mais l’ “ accompagner ”, en faisant de la défection non pas quelque chose qui arrive de l’extérieur au monument mais son principe même. Le monument *gerzien* est un monument en train de se défaire, un *work in progress* à l’envers : c’est ce que désigne le *Vanishing Monument*<sup>382</sup> »



Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, *Vanishing Monuments*. Hambourg- Harburg, *Monument Against Fascism*, 1986.

Aujourd'hui, ce qui reste visible du monument est une petite fenêtre d'observation dans le sous-sol. Le monument est désormais fermé, et une tablette décrivant le chronologie de son enfouissement y est apposée.

Avant même son dévoilement en 1986, les médias ont rappelé la conception du monument, en expliquant comment les citoyens de Hambourg étaient destinés à interagir

---

<sup>382</sup>Maurice Mouillaud, *Les Vanishing Monument de Jochen Gerz : une dialectique du visible et de l'invisible*, in *Communication & Langages* n°182, 2014.

Voir : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-3.htm>



avec la stèle. Immédiatement après, dans la mesure du possible, Esther Shalev-Gerz et Jochen Gerz sont restés à proximité du monument pour expliquer aux passants qu'ils pourraient utiliser le stylet pour écrire des noms sur la stèle.



Pourtant, les citoyens de Hambourg, partisans ou critiques, ont compris ce monument comme une représentation traditionnelle de l'expérience du fascisme, et non comme un contrepoids, un secret honteux qu'on enterre, une mémoire que l'on enfouit, de haines mal éteintes et d'une histoire trop lourde à porter pour les contemporains. Cette perception du public traduit l'échec du projet de contre-mémoire, l'incapacité de celui-ci à échapper aux limites des discours traditionnels sur la représentation du nazisme.

De fait, l'œuvre entière devient une capsule temporelle, une carotte palimpseste des réflexions de ses contemporains dont les écrits n'attesteront pas autre chose que leur présence lors du processus d'enfouissement de cette mémoire.



Si l'idée et le geste artistique sont remarquables, je n'en éprouve pas moins une sensation de vide, de béance devant l'*absence*. Or, de tout temps, les réalisations des grandes civilisations du monde ont eu comme finalité d'inscrire par des réalisations artistiques hors-norme, la marque, la transmission d'une culture, d'une ère culturelle.

En *absence*, cela signifie que *rien* n'a été.

Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, *Monument Against Fascism*. Point accessible au regard du monument à présent.

Seuls subsisteraient une idée, une intention, un geste artistique. Mais, pour les générations à venir, sans le corps de l'œuvre, il sera difficile de voir, et donc d'être interpellés par la dénonciation du régime nazi

#### II.4. - Hans Haacke, le porteur de mémoire

Autre proposition et démarche, celle d'un artiste Allemand ; Hans Haacke<sup>383</sup>.

C'est une commande qui est à l'origine de l'œuvre mémorielle de Hans Haacke *Und ihr habt doch gesiegt* (en français *Et pourtant, vous étiez les vainqueurs*).

Hans Haacke est un artiste qui a inventé en 1969 la notion d'« artivisme »<sup>384</sup> moderne en tant que stratégie politique pour les artistes conceptuels. Pour lui, « Si l'art contribue, entre autre, à la manière dont nous percevons le monde et façonne les relations sociales, il importe peu de savoir quelle image du monde il promeut et quels intérêts il sert <sup>385</sup>. » Ses installations empruntent leur modalité aux institutions culturelles comme aux techniques publicitaires puisque, « il faut apprendre de son adversaire<sup>386</sup>. » Hans Haacke considère en effet que le monde de l'art est un des lieux du combat politique, en raison notamment de sa soumission aux pressions du marché. Les symboles qu'il convie lui permettent de mettre en lumière et d'analyser différents rapports de force économiques, idéologiques et sociaux. Les installations de Hans Haacke dénoncent les dérives des grandes entreprises mais aussi les conservatismes moraux et les systèmes totalitaires tels que le nazisme.

Il fait partie des artistes sélectionnés en 1988 par la ville de Graz en Autriche pour son 20ème festival d'art contemporain, sur la thématique : « La culpabilité et l'innocence de l'art », faisant clairement référence à l'annexion de l'Autriche cinquante ans plus tôt par Hitler.

C'est dans ce contexte que le plasticien Hans Haacke propose de reproduire à l'identique un élément du décorum nazi qui recouvrait à l'époque l'un des monuments les

---

<sup>383</sup> Hans Haacke, né en 1936, artiste allemand engagé, vit et travaille aux États-Unis.

<sup>384</sup> <https://www.theartstory.org/artist-haacke-hans.htm> L'*artivisme* renvoie à la notion de stratégie politique chez les artistes.

<sup>385</sup> Manuel J.Borja-Villel in *Obra social*, New-York, Paula Cooke editions, 1995, p. 6.

<sup>386</sup> Manuel J.Borja-Villel in *Obra social*, *op. cit.* p. 10.

plus anciens de la ville, la *Mariensäule* (Colonne de la Vierge Marie) : Colonne cannelée sur une base massive, couronnée par une statue dorée de la Vierge Marie sur un croissant de lune, qui a été érigée à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle pour commémorer la victoire des Autrichiens sur les Turcs.



Vue de la place de la *Mariensäule*, Graz, Autriche.

L'artiste Yann Toma<sup>387</sup> évoque en ces termes la démarche de Hans Haacke :  
« L'historien n'est pas hors du temps ; il s'interroge à partir des préoccupations de son groupe, dans des termes liés aux problématiques de son époque.  
S'inspirant de la démarche de l'historien, l'artiste peut en arriver à devenir comptable de l'histoire collective à son tour et engager un travail de commémoration dans le but de transmettre certaines zones d'ombre à l'autre (...)»<sup>388</sup>.

---

<sup>387</sup> Yann Toma, né en 1969, est un artiste chercheur français, président à vie de Ouest Lumière, professeur des universités, directeur de l'équipe de recherche CNRS Art et Flux, artiste observateur au sein de l'ONU.

<sup>388</sup> Yann Toma, *En cas d'oubli, prière d'en faire part*. Étude de l'œuvre *Und ihr habt doch gesiegt*, <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/?p=273>





Discours historique le 25 juillet 1938, Vue de la place de la Mariensäule, Graz, Autriche



*Hans Haacke Und ihr habt doch gesiegt, 1988.*



Manuel J. Borja-Villel, critique d'art et commissaire de l'exposition *Obra social* à la fondation Antoni Tapiès, en 1995, souligne qu' « Hans Haacke ne veut pas qu'on qualifie ses œuvres de “sculptures” ». Il les appelle des “systèmes<sup>389</sup>” ». Selon Haacke, ils « ont été créés avec l'intention explicite de faire physiquement communiquer leurs composants entre eux, tandis que le tout communique physiquement avec l'environnement... Les transformations sont souhaitables et font partie du dessein de l'œuvre – elles ne sont pas provoquées par l'expérience toujours changeante du spectateur<sup>390</sup>. »



Hans Haacke *Und ihr habt doch gesiegt*, détail, 1988.

C'est au pied de cette statue, qu'Adolf Hitler a donné, lors d'un discours historique prononcé le 25 juillet 1938, le titre honorifique, à la ville de Graz, de *Stadt der Volkserhebung* (Ville du soulèvement populaire). Graz avait bien mérité ce titre de bastion nazi précoce en Autriche. Quelques semaines avant l' *Anschluss*, lors d'un défilé aux flambeaux, le drapeau de la croix gammée a été hissé du balcon de l'hôtel de ville, et des vitrines juives ont été brisées.

Le fac-similé que propose l'artiste se différencie par certains détails qui lui donnent tout son sens. Une série de seize affiches, en lieu et place des drapeaux porteurs de la croix gammée qu'on peut voir dans le cliché de 1938, sont porteuses d'un ensemble d'inscriptions qui fait état de l'action des nazis à Graz.

En installant l'ensemble de ce dispositif critique, qui met à distance tout en mettant en exergue la collaboration active des habitants de Graz au régime nazi, « l'artiste joue

<sup>389</sup> Manuel J. Borja-Villel in *Obra social*, *ibid.* p. 11.

<sup>390</sup> *Ibid.*

avec la notion de lieu de commémoration. Il provoque un retournement de la mémoire (...). Le surgissement du passé crée un raccourci spatio-temporel qui engage le travail de mémoire. En rendant présent à nouveau un monument érigé par les nazis, Haacke expose la population à son passé et la questionne. Vous vous rappelez ? Où en êtes-vous par rapport à cet événement ? Il sollicite également les esprits et contextualise cette question : Où en êtes-vous par rapport à cet événement et comment vous positionnez-vous aujourd'hui ? Le monument de Haacke est un miroir. La population se réunit et un vif débat a lieu. Toutes les générations sont concernées<sup>391</sup>. »

Ce geste artistique et politique présenté en place publique, tel que l'analyse Yann Toma, n'a pas été sans conséquence. L'émoi qu'il provoqua fut rapporté par les médias. Les différences générationnelles se révélèrent, et les réactions furent violentes pour certains. L'œuvre fut partiellement détruite par une bombe incendiaire lancée, selon la presse de l'époque, par un néo nazi anonyme qui se révéla *in fine* un nazi nostalgique de 67 ans. L'œuvre devient « ce que Haacke appelle un catalyseur de conscience historique. Il y a ici une conception de la transmission de la mémoire extrêmement singulière (...). *Und ihr habt doch gesiegt* est une œuvre majeure. A travers le processus de convocation de la mémoire qu'elle entraîne, il s'agit avant tout de restituer quelque chose, de faire trace<sup>392</sup>. »



Hans Haacke *Und ihr habt doch gesiegt*, après l'attentat, 1988.

<sup>391</sup> Yann Toma, *En cas d'oubli, prière d'en faire part*. Étude de l'œuvre *Und ihr habt doch gesiegt* <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/?p=273>

<sup>392</sup> Yann Toma, *op. cit.*

Peter Eisenman, Jochen Gerz, Hans Haacke, chacun de ces artistes ont proposé des gestes artistiques puissants, s'inscrivant dans une démarche d'engagement et de subversion, voire même de *remuement* des plaies du passé dans un contexte de société de consommation qui s'est éloignée de l'après-guerre, du temps de la justice et des réparations.

La réception des œuvres a toujours été mouvementée et sujet à polémique.

Une piste de réflexion :

*In fine*, en réponse à ces gestes artistiques intranquilles dans l'espace public d'Allemagne et d'Autriche, qui pourrait mieux, peut-être, que les vieux cimetières juifs, oubliés, seules traces d'une présence concrète de la communauté juive en Europe, et si peu fréquentés, accueillir sans distinction, dans leur simplicité, leur humilité de pierres, la communauté des vivants ?

C'est ce que propose à sa manière le réalisateur et écrivain Robert Bober<sup>393</sup>, en filmant le cimetière juif de Währing à Vienne. En y cherchant la tombe de son arrière-grand-père polonais, mort en 1929, dix ans « avant la nuit », il réinscrit le vieux cimetière dans sa fonction de lieu du souvenir et du recueillement, en ravivant la mémoire familiale, comme la mémoire collective.

N'y aurait-il pas là, du côté de ces sépultures, une clef pour travailler autrement le « devoir de mémoire » dans cette partie de l'Europe ?

---

<sup>393</sup> Rober Bober, *Vienne après la nuit*, Paris, éditions POL, 2017. Film éponyme, 2017. Rober Bober, né 1931 à Berlin, réalisateur metteur en scène et écrivain. Il est l'auteur de *Quoi de neuf sur la guerre ?*, Paris, éditions POL, 1993. Il a réalisé avec Benjamin Perce le film *Récits d'Ellis Island*, en 1979.





### III. - À CEUX QUI NE SONT PLUS LÀ

## សម្រាប់អ្នកដែលលែង នៅទីនេះទៀតហើយ

Le projet de mémorial, intitulé *À ceux qui ne sont plus là*, est né du constat, lors de mon séjour au Cambodge en août 2012, de l'absence dans l'espace public de stèle commémorant la date du 17 avril 1975, jour funeste où tout bascula pour toute une population.

En effet, alors que je menais des recherches dans le cadre de la bourse du Centre d'Études Khmères, sur les lieux de mémoire au Cambodge, je réalise que, s'il existe dans certaines villes des lieux célébrant l'amitié du peuple khmer et du peuple vietnamien, et que, s'il existe des places, aux carrefours des routes, où des figures sculpturales ravivent la mémoire d'une mythologie identitaire nationale passée, il n'y a aucun monument, aucun édifice, aucune stèle, aucune place commémorant le Génocide.

Les traces, liées aux massacres de masse perpétrés par les Khmers rouges, sont cachées au regard du public, et reléguées en périphérie des grands axes de circulation. Le Centre de Documentation du Cambodge a mis à jour, au terme de neuf années d'enquête effectué sur le terrain, 348 charniers, totalisant 19 403 fosses communes<sup>394</sup>. Tous ces lieux ne font pas forcément l'objet d'un mémorial rappelant à la population d'aujourd'hui les traces de ce passé. À minima, des petits ossuaires renfermant des ossements des victimes anonymes ont été édifiés. Ces ossuaires sont généralement regroupés dans l'enceinte de pagodes. Il faut trouver le chemin de l'enceinte d'une pagode pour découvrir un frêle édifice, souvent fait de bois, avec des photos brûlées par le soleil, pour se rappeler qu'hier, en ces lieux, l'horreur était quotidienne. Parfois, en fonction de l'importance d'un site où s'était déroulé un massacre d'ampleur, un mémorial est dressé sur les lieux des massacres, à l'instar du charnier de Wat Samrong Knong<sup>395</sup> en périphérie de la ville de Battambang.

<sup>394</sup> Voir Salomon Kane, *Dictionnaire des Khmers rouges* (Nouvelle édition révisée), Paris/Bangkok, éditions Les Indes savantes / Irasec, 2011, p.82.

<sup>395</sup> Dans l'enceinte de cette pagode du XIX<sup>ème</sup> siècle, plus de 10 000 personnes ont été exterminés.

Pour les Cambodgiens, le stûpa (*Tchetdey*, en khmer), est un monument sacré d'origine bouddhique, une sorte de reliquaire. Il symbolise le lien et la communication vitale, entre la terre et le royaume des dieux. Il est érigé pour abriter les cendres des défunts. Les stûpas sont généralement construits et installés dans l'enceinte d'une pagode, mais il peut arriver qu'ils soient aussi érigés chez des particuliers. Chaque personne doit assurer la construction de son propre monument funéraire, à la rigueur un couple peut être réuni dans le même édifice. Les stûpas ont plus ou moins l'aspect d'une cloche renversée posée sur un socle. Leur hauteur varie en fonction de la somme que l'on peut y consacrer. Généralement, les stûpas sont à taille humaine, mais peuvent aussi atteindre une trentaine de mètres de hauteur. Une porte permet d'accéder à l'intérieur où les cendres sont déposées et enfermées dans une urne. De par sa forme et sa fonction, le stûpa n'est pas à même de rendre compte d'un massacre de masse. La fonction du stûpa est de permettre aux « morts cuits » de poursuivre leurs chemins sur la grande roue de la réincarnation.

Loin de se substituer aux lieux de mémoire que sont S-21 et Choeung Ek, dont la portée historique suffit à rappeler à jamais les crimes commis par les Khmers rouges, l'espace mémoriel veut s'inscrire comme un prolongement apaisé du travail de réparation de la tragédie khmère. Fort de cette conviction, j'ai pensé mon mémorial, non pas comme un espace intime mais bien comme une place commémorative publique. Un lieu de recueillement qui se voulait fédérateur. Cela supposait que sa forme soit en lien avec les fondamentaux de la culture khmère, aussi bien sacrée que populaire. Il s'agit d'inviter à regarder et à entendre nos racines sans lesquelles les générations à venir ne sauraient préserver leur identité et atteindre à une nécessaire sérénité. Car si « la mémoire est ce qui permet de s'enraciner avant de prendre son envol »<sup>396</sup>, loin d'être un tombeau, elle est toujours une ouverture.

---

<sup>396</sup> Agnès Sénémaud et Rithy Panh, *op.cit.*, p.17.

### III.1. - Une forme en *incipit*

Dans la nuit du 15 août 2012, je pétris une figure en terre glaise. Cette forme représentait une figure jambes croisées et buste légèrement incliné vers l'avant. Elle évoquait la sculpture du roi Jayavarmann VII (style du Bayon, fin du XII<sup>e</sup>, début du XII<sup>ème</sup> siècle.). Cette forme pouvait être vue comme une figure en position de lotus, de méditation. Mais c'est un corps aux formes flétries, amaigries par les privations et les sévices qui est représenté. Ce n'est plus le corps d'un glorieux souverain, mais celui d'un Cambodgien appelé « 17 avril », ou *Peuple nouveau* dans la catégorisation de la société imposée par les Khmers rouges.



Première ébauche en terre glaise de la figure pour le mémorial *A ceux qui ne sont plus là*. Phnom Penh, 2012.  
(Vue de face et de dos).

Le corps est étêté.

Les bras en absence. C'est la représentation d'un être aux membres amputés et décharnés que mes doigts ont définis. Aucun vêtement ne recouvre ce corps. Il est nu. Comme tous les Cambodgiens qui ont eu à subir le règne des Khmers rouges.

Par ces singularités dans la représentation d'un être, j'ai voulu stigmatiser la volonté des Khmers rouges d'éradiquer la personnalité, l'identité des hommes.

Je voulais m'exprimer de façon la plus minimaliste, la plus simple qui soit.

Cependant, je ne mesurais pas pleinement encore combien ma volonté de m'inspirer de cette forme pouvait déranger et heurter les sensibilités de la communauté khmère.



Première ébauche en terre glaise de la figure pour le mémorial *A ceux qui ne sont plus là*. Phnom Penh, 2012.  
(Vue de face)



### III.2. - La genèse du projet

Au lendemain de la réalisation de la sculpture de terre, j'entrai en contact avec le responsable de l'urbanisme de la ville de Phnom Penh, M. Vannak Seng.

Je m'attendais à devoir batailler pour convaincre la ville d'édifier un monument commémoratif, en hommage aux souffrances endurées par les populations citadines du Cambodge le 17 avril 1975. Très rapidement, Vannak Seng fut intéressé par ma démarche. Il ne posa qu'une seule condition : que ce projet soit soutenu par l'Ambassade de France au Cambodge.

Je présentais donc mon projet à Dominique Mas, Premier Conseiller de l'Ambassade . Il fut immédiatement convaincu de la pertinence de ma démarche. Entre août et l'automne 2012, je muris le projet d'une place mémorielle.

Au mois de novembre, j'exposai officiellement à l'Ambassade de France, mon projet devant un comité constitué du Premier Conseiller de l'Ambassade, M. Dominique Mas, du Secrétaire de l'Ambassade, M. Nicolas Baudoin et du Directeur de l'Institut Français de Phnom Penh, M. Romain Louvet. L'architecte Yvon Chalm m'accompagne dans cette démarche. Il propose une première estimation budgétaire à hauteur de 107 263 euros, qui ne reposait malheureusement sur aucune évaluation réaliste. Je le découvrirai au cours des mois suivants.

L'Ambassade de France imposa une condition supplémentaire : bénéficier du soutien et d'un partenariat avec une association basée à Phnom Penh. Ainsi, j'ai sollicité l'appui de l'association *Anvaya*, dirigée par un jeune franco-khmer, Sorasmey KeBin.

*Anvaya* avait pour mission de communiquer sur l'événement, de me soutenir dans les démarches administratives, de relations publiques, et de trouver des fonds complémentaires pour la réalisation de la place mémorielle.

L'Ambassade de France au Cambodge établira le budget du mémorial sur des bases erronées, en ce sens que l'ensemble des coûts afférents à la sculpture mémorielle n'ont jamais été pris en compte.

Malgré les aspects budgétaires, j'ai été agréablement surpris de l'engagement de l'Ambassade de France dans un projet si complexe. Faut-il souligner qu'il y avait un enjeu diplomatique derrière ce geste, sachant que la France était un des principaux donateurs



cambodgien sous le régime des Khmers rouges. Son emplacement dans le jardin qui fait face à l'Ambassade de France a été autorisé par la municipalité de Phnom Penh. Le financement du monument commémoratif provient principalement de la France<sup>398</sup> ».

Dans un premier temps, j'ai conçu cette place mémorielle comme un espace ouvert où les habitants de Phnom Penh auraient pu côtoyer des représentations d'êtres humains victimes des déportations du 17 avril 1975. Ces figures humaines auraient dû figurer dans l'espace ouvert d'un jardin public. Le choix d'une mise en scène comportant des formes figurées et identifiables découle des enseignements d'une première commande pour une place publique en France à Bussy-Saint-Georges<sup>399</sup>. Je soumis alors une réalisation qui se voulait métaphorique de l'état du pays, entre pierre, troncs d'arbres calcinés et morceaux de fer tordus par les avaries du temps. C'était une pièce composite en terme de matériaux, abstraite. Dans le catalogue édité par l'Institut Français de Phnom Penh, Soko Phay a décrit l'œuvre dans ces termes :

« L'œuvre de Séra procède d'une tension qui se cherche non pour atteindre une complétude, mais pour renouveler une mémoire jamais apaisée. En ce sens, il a privilégié, pour occuper une place publique à Bussy-Saint-Georges, une sculpture qui évoque, par ses morceaux de bois sombres, de métaux et de coulures noires de résine sur la pierre meulière, les disparus et les morts sans nom. Dans cet assemblage de différents matériaux, tout en masse et tension, on pourrait y voir comme les vestiges d'un monde ancien ou comme autant de fragments de notre identité émietlée qui se tissent et se tiennent debout dans un équilibre précaire<sup>400</sup>. »

Si la symbolique des formes pouvait être évocatrice pour certains, pour le plus grand nombre des habitants de la ville de Bussy Saint Georges, cette sculpture était un monument d'incompréhension totale. J'étais en quête d'un langage artistique reflétant mon état intérieur sans arriver à le transcender.

Cette première réalisation me conduisit à penser que dans l'espace urbain, la dimension communicative était primordiale pour aboutir à l'acceptation et au

---

<sup>398</sup> Pascal Auboin, *A ceux qui ne sont plus là*, in catalogue du même nom, Anou'Savry Thom, Phnom Penh décembre 2017.

<sup>399</sup> En 2007, j'avais été invité à proposer une de mes sculptures pour une place dite du « Cambodge » pour la ville de Bussy-Saint-Georges (Seine et Marne). La communauté khmère m'avait sélectionné pour ce projet.

<sup>400</sup> Soko Phay, *Une œuvre aux sans-noms*, catalogue *Séra*, *op.cit.* p. 25.

rayonnement d'une production artistique. Cet enseignement me permis de prendre en compte la réception de mon œuvre par un public khmer, à priori réticent aux formes d'art contemporain. Pour la grande majorité des Cambodgiens, le terme « Art » ne renvoie qu'à une seule expression : l'art angkorien. J'optais donc délibérément pour des formes inspirées de la statuaire khmère. Cinq sculptures en argile ont été réalisées et un grand nombre de dessins ont appuyé mes recherches.

L'Ambassade de France au Cambodge me fit cependant savoir que la forme sculpturale proposée avait heurté les membres du conseil municipal. Il me fallait dès lors repenser ma proposition.

La raison invoquée était qu'il ne fallait pas exhiber des corps en souffrance dans un espace public. La place mémorielle, s'inscrivant comme une réparation symbolique pour les victimes des déportations, devait illustrer l'évacuation des villes entreprise le 17 avril 1975. En outre, le budget serait diminué en raison d'un manque de fonds disponibles.

J'ai entrepris la réalisation d'une seule sculpture représentant un être humain, dans une posture évoquant la marche, mains jointes qui suggérait soit la prière, soit la supplication. Mais cette forme, si elle suggérait bel et bien un être humain en marche, me paraissait sans profondeur. Elle se réduisait à une illustration pure et simple du thème. Je me suis alors remémoré ce jour où l'univers bascula pour les habitants de Phnom Penh. C'est le mot « bascule » que je retins.

Je retournais la figure et la posais sur un socle qui évoque un *Linga*<sup>401</sup>. Le *Linga* est une représentation symbolisée du membre viril dans la culture hindouiste. On retrouve ce motif sculptural dans les temples d'Angkor.

Cet ensemble, j'envisageai de le poser sur un bassin d'eau. L'espace serait celui du *Yoni* qui, lui, est le symbole de l'organe sexuel féminin. L'ensemble devait ensuite être cerné par des « murs ». L'ensemble devait ensuite être cerclé par des « murs ». Ces « murs » étaient, dans mon imagination, un morceau du sol du pays que l'on aurait redressé. Ce sol devait être griffé afin d'exprimer la souffrance et le désespoir.

La sculpture devait être installée dans le Phnom Penh historique, au cœur des événements qu'elle évoquait : les déplacements forcés de la population. A l'issue de multiples rencontres et débats, et en accord avec le directeur de l'espace urbain de la ville

---

<sup>401</sup> *Linga* du sanscrit *Lingam*, c'est-à-dire un signe, est une forme érigée dans sa verticalité. C'est une représentation phallique, dite anicônique de Shiva en tant que Brahm, l'être absolu et universel.



de Phnom Penh, décision fut prise d'installer la place mémorielle Place Daun Penh, face à l'Ambassade de France.

C'était depuis l'intérieur de cette même Ambassade, que j'avais vu les gens expulsés de leurs foyers et forcés de partir hagards et meurtris sur les routes du pays.

Mon approche allégorique allait trouver un écho consensuel tant du côté de l'Ambassade que de la municipalité de Phnom Penh.

Le 8 octobre 2013, les CETC, validaient le mémorial *A ceux qui ne sont plus là* comme une réparation pour les parties civiles dans le cadre du procès 002/01.

Le 7 août 2014, les Chambres Extraordinaires au sein des Tribunaux Cambodgiens ont reconnu ce mémorial au titre des réparations accordées aux parties civiles dans le cadre du procès 002/01 du Tribunal Khmer Rouge.

L'accord formel de l'installation de la place mémorielle concédé par la ville de Phnom Penh date du 11 mai 2015. Le travail de réalisation du mémorial a fini par être entrepris et finalisé au bout d'une campagne de plus d'un an de travaux.

<b>Objet :</b> Lettre du Gouverneur de Phnom Penh	<b>Date :</b> 11/05/2015
<b>Résumé :</b> La Municipalité de Phnom Penh demande à l'Ambassade de France de lui soumettre le projet de plan technique de construction du Mémorial aux victimes de transferts forcés, expliquant qu'elle était d'accord sur l'emplacement situé dans un jardin devant l'Ambassade, et que ce plan technique devrait être examiné et validé par elle avant le démarrage du projet.	
<b>Commentaires/observations :</b>	
Demande de traduction complète <input type="checkbox"/>	
<b>Traduction faite par :</b> Soklim TUNG	<b>Date :</b> 19/05/2015

Le jeudi 7 décembre 2017, une inauguration solennelle eu lieu sur le site d'implantation du mémorial, devant l'entrée de l'ambassade de France. Pour la première fois de ma vie, j'allais tenir un discours en khmer en public ;

Ce fut une des épreuves les plus difficile à surmonter. Car si je maîtrise bien la langue khmère usuelle, les mots qui appartiennent au monde des adultes sont toujours très difficile à appréhender pour moi. Je reste cet enfant de 13 ans en pays khmer avec son vocabulaire acquis.

L'engagement de la Municipalité n'aura tenu que quelques mois une fois la sculpture installée sur site. Elle est à présent érigée dans l'enceinte du centre de détention et de torture dénommé *S-21*, un lieu où l'horreur pénètre chaque millimètre de l'espace.

Le journaliste Adrien Le Gal rapporte dans un article intitulé, *Cambodge, le choc des mémoires* :

« Quelques mois plus tôt, à Phnom Penh, se déroulait un épisode burlesque. Fin janvier, en toute discrétion, la municipalité déboulonnait une statue, inaugurée quelques semaines auparavant face à l'ambassade de France. L'ouvrage de l'artiste franco cambodgien Séra, intitulé *A ceux qui ne sont plus là*, était aussi le premier du genre à être érigé dans l'espace public. Son emplacement avait été négocié et choisi avec soin : c'est là que, réfugié à l'ambassade de France, l'adolescent, âgé de 13 ans, a vu son père pour la dernière fois, le 17 avril 1975, avant que celui-ci ne soit déporté, puis tué.

L'ouvrage ne sera resté sur place que deux petits mois. La municipalité, arguant d'un problème de place et d'un projet de parc, a réinstallé la statue dans le Musée de S-21, l'ancien centre de détention et de torture du régime khmer rouge. Une décision qui indigné Youk Chhang, directeur de l'ONG Centre de documentation du Cambodge (DC-Cam). Rescapé des Khmers rouges, rentré au pays dans les années 1990 après avoir étudié aux Etats-Unis, il milite ardemment pour que des monuments commémoratifs d'art contemporain soient érigés dans l'espace public. “ *Le génocide n'a pas eu seulement lieu à S-21, rappelle-t-il. Y installer la*

*statue ne sert pas la mémoire des victimes, et les touristes aussi risquent de se demander ce qu'elle fait là. ”*

Surtout, cette sculpture n'avait rien d'un aménagement urbain comme un autre. Son installation répondait à une décision de justice, rendue en 2014 par les Chambres extraordinaires au sein des tribunaux cambodgiens (CETC), le tribunal parrainé par l'ONU chargé de juger, depuis 2007, les anciens hauts responsables du régime khmer rouge. Le monument était considéré comme une des « réparations » des crimes commis, celles-ci ne pouvant être que « collectives » et « morales » – en aucun cas sonnantes et trébuchantes. Et, comme aucun des accusés n'avait accumulé de fortune personnelle, c'est la France, en partenariat avec plusieurs associations, qui avait financé l'ouvrage de Séra.

La sculpture a donc rejoint, en janvier, le Musée de S-21, connu pour ses portraits de prisonniers photographiés avant leur exécution et ses salles de torture au carrelage maculé de sang séché. Reste que ce lieu, peu fréquenté par les Cambodgiens, n'est guère propice au recueillement. La plupart des visiteurs sont des touristes étrangers, au comportement parfois désinvolte. Dans ces murs où ont été torturées quelque 18 000 personnes, des écriteaux viennent ainsi rappeler qu'il n'est pas opportun de rire, ni d'écrire sur les murs.

Par ailleurs, à S-21, la mise en scène de l'horreur est avant tout politique – offrant un gage de légitimité au régime actuel, qui a succédé à celui des Khmers rouges en 1979. Des crânes sont toujours exposés dans des vitrines, bien que l'ancien roi Norodom Sihanouk n'ait cessé, de son vivant, de réclamer qu'ils soient incinérés pour permettre aux « âmes errantes » de trouver la paix. Sur le site de l'ancien charnier de Choeung Ek, en périphérie de la capitale, et dans plusieurs villes de province, des ossuaires transparents ont été érigés dans les années 1980, en contradiction avec les coutumes cambodgiennes.

Pourquoi tant de divisions sur la manière de commémorer des atrocités unanimement condamnées ? Anne Guillou, chercheuse au CNRS, y voit avant tout un malentendu lié à un choc des cultures. “ *Les Occidentaux qui lancent des projets dans le pays partent souvent du principe que rien n'a été fait avant*, note-t-elle. *Or les Cambodgiens n'ont pas la même approche dans leur façon de commémorer les événements de 1975-1979. Pour beaucoup, mettre en scène l'horreur, c'est la faire revenir. Dans cette culture animiste et bouddhiste, il est important de ne pas figer les*

*victimes dans le passé, ce qui les empêche d'intégrer le cycle des réincarnations. Rien de pire, par exemple, qu'un monument aux morts sur lequel seraient gravés les noms des victimes, comme on en trouve en Europe ou aux Etats-Unis. La mémoire est partout au Cambodge. C'est une mémoire vivante, non discursive, qui prend surtout une forme religieuse et rituelle. Mais les Occidentaux ont du mal à la percevoir, car elle prend des formes très différentes de celles auxquelles ils sont habitués. "*

L'approche occidentale du génocide khmer rouge est, par ailleurs, fortement influencée par celle des Cambodgiens qui ont fui le pays en 1975 et qui n'y sont rentrés que dans les années 1990, après le retour à la paix. En France, cette période est connue à travers les films du cinéaste Rithy Panh ou les livres écrits par des rescapés, également issus de la diaspora. Peut-on s'étonner, dès lors, que leur vision diffère de celle des Cambodgiens qui n'ont jamais quitté leur pays et ont enduré des décennies de pauvreté et de privations ?

Dans ce contexte, le débat porte moins sur la symbolique de la statue que sur la nature même des « réparations » ordonnées par le tribunal. *“ J'ai assisté à une réunion d'information organisée par le tribunal international, avec une avocate française, pour informer les parties civiles, à Pursat [dans l'ouest du pays], raconte Anne Guillou. Lorsqu'il a été question des réparations, les villageois ont demandé s'il pouvait s'agir d'engins agricoles, ou de cartes d'accès aux soins gratuits. Ils étaient très déçus quand on leur a indiqué que ces réparations ne seraient que symboliques. ”* De fait, si les Occidentaux font grand cas de ce tribunal – pour lequel ils ont dépensé plusieurs centaines de millions d'euros –, les Cambodgiens s'intéressent très peu à ses travaux, malgré l'action des ONG qui invitent des villageois à assister aux débats.

Faut-il juger les anciens dirigeants khmers rouges avant leur mort, afin d'envoyer un message contre l'impunité ? Doit-on conserver les crânes des victimes dans des ossuaires, ou au contraire incinérer les morts pour soulager les tourments des âmes errantes ? Est-il utile de construire des œuvres d'art commémoratives ?

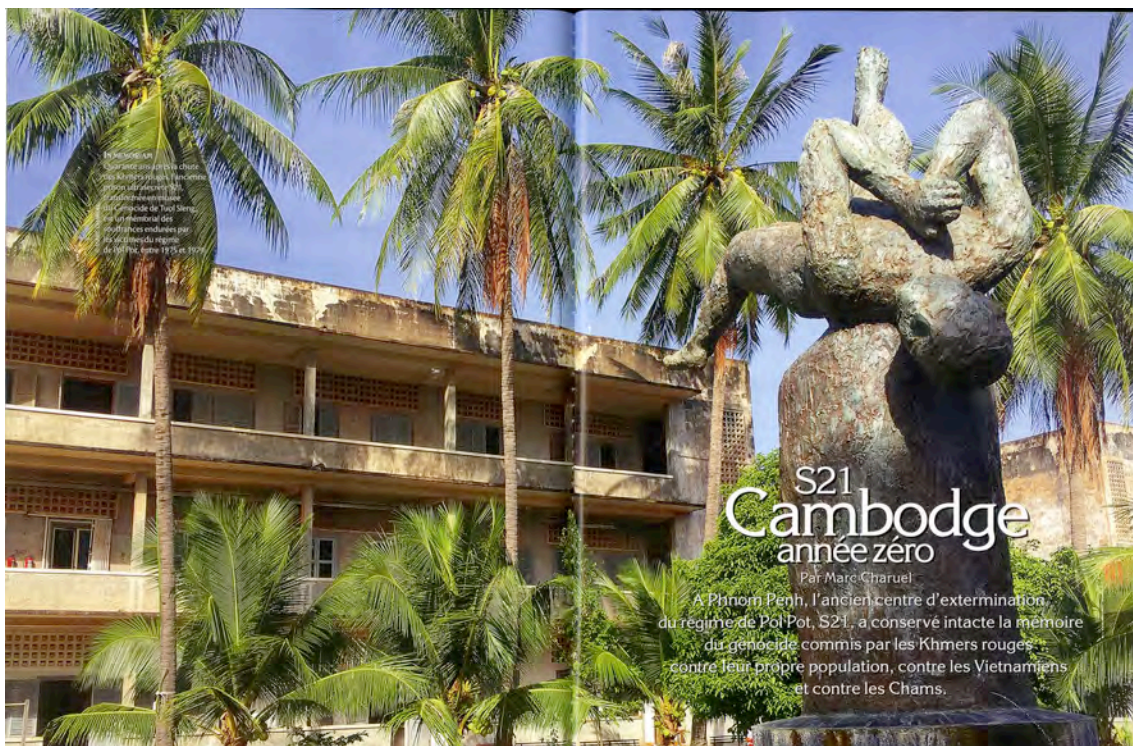
Des logiques contradictoires se rencontrent sur les questions mémorielles, tandis que, dans un pays marqué par la pauvreté et les inégalités, les questions d'argent ne sont jamais loin. Fin avril, une polémique a éclaté à propos des agences de presse étrangères, accusées de tirer profit du génocide en vendant à leurs clients des photos des prisonniers



de S-21. Le quotidien anglophone *Phnom Penh Post* a rappelé à cette occasion que l'auteur des clichés, un ancien cadre khmer rouge encore en vie, revendique toujours d'en toucher les droits.<sup>402</sup> »

Par-delà les interprétations, les polémiques, j'avais un devoir de mémoire à porter ; Redonner corps à ces disparus, c'est leur permettre de retrouver une réalité au présent, par-delà leur absence. C'est la raison d'être du mémorial en hommage *A ceux qui ne sont plus là*. Il s'agit d'inviter à regarder et à entendre nos racines sans lesquelles les générations à venir ne sauraient préserver leur identité et atteindre à une nécessaire sérénité.

Le fait de vouloir rendre visible les blessures du temps dans l'espace public heurte les sociétés. C'est une affaire complexe qui divise plus qu'elle ne rassemble. Il n'y a pas d'adhésion spontanée à une telle démarche. Sans pédagogie, sans médiation, rien n'est possible.



Photographie de Marc Charuel, in *Figaro Histoire*, Juin-Juillet 2019, n°44, p.106-107.

<sup>402</sup> Adrien Le Gal, *Au Cambodge, le choc des mémoires*, article publié sur le site du journal Le Monde en date du 13 mai 2018.

[https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/05/13/au-cambodge-le-choc-des-memoires\\_5298183\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/05/13/au-cambodge-le-choc-des-memoires_5298183_3232.html)

Dans la conception du mémorial en « hommage à ceux qui ne sont plus là », j'ai engagé plus que jamais mon art au service de la Mémoire et de l'Histoire. Une histoire *inquiète*, qui ne dort pas.

Un engagement et entreprise *en vie* que je revendique. Mais aussi, la possibilité offerte de relire la grammaire des formes de la statuaire khmère, une invitation à recréer, régénérer un univers formel dans l'espace urbain de la ville de Phnom Penh.

A nouvelle époque, nouveau langage des formes, à-venir.

Ainsi le Mémorial devait-il répondre à une autre fonction fondatrice, celle d'ouvrir un espace pour l'art contemporain dans la ville, et d'offrir aux générations montantes une vision où le passé serait toujours au cœur du présent.

### III.3. - La sculpture pour incarnation

*Il souffrait des maladies de ses sujets plus que des siennes :  
car c'est la douleur publique qui fait la douleur des rois, et non leur propre douleur.*

Extrait d'une des stèles de fondation des hôpitaux créés par Jayavarman VII  
(Stèle de Svay Fong, fin du XIIème siècle).

Le lien avec la sculpture a été indissociable de mes années d'apprentissage.

Au commencement, cette approche s'est faite par la manipulation d'éléments concrets, afin de saisir toutes les dimensions que constituent un support, une surface, une ligne, un point. Ce travail d'assemblage en relief développait une perception affinée des problématiques liées à l'expression des formes.

Mais il y a eu des rencontres avec des artistes encore.

1984. Une rétrospective avait été organisée au Centre Georges Pompidou (28 juin-24 septembre) sur l'œuvre de Willem de Kooning<sup>403</sup>. Ce fut là une révélation. La peinture de Willem de Kooning déployait une pleine démesure chromatique, matiériste et expressionniste. Mais plus que les remarquables toiles du maître, c'est son rapport à la sculpture qui attire mon regard. De Kooning avait développé en aparté de son œuvre, quelques réalisations sculpturales qui m'ont marqué par l'ampleur de la matière. Il y a avait là, de façon plus obscène que chez Rodin ou Giacometti, une expression de la surface en convulsion qui me fascinait par-delà toute raison.

Willem de Kooning, à propos de la sculpture :

« Par certains côtés, l'argile est même supérieure à la peinture. On peut travailler et retravailler une peinture mais on ne peut repartir à zéro, retrouver une toile vierge et puis quelques fois, à la fin, ce que vous faites n'a plus d'intérêt, ni d'importance. Tandis que l'argile, je la couvre d'un linge, je reviens le lendemain matin et si je n'aime plus ce que j'ai fait, si j'ai changé d'avis, je casse tout et je recommence. C'est toujours nouveau<sup>404</sup> ».

---

<sup>403</sup> Willem de Kooning (1904-1997), est un artiste peintre américain d'origine hollandaise, précurseur du mouvement de l'expressionnisme abstrait.

<sup>404</sup> Rosemarch, *De Kooning on Clay*, Craft Horizon, New York, vol. XXXII, décembre 1972, p. 34-35 in catalogue *De Kooning*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 250.

Trente ans plus tard, je me suis rappelé de ses formes et l'ai rejoint dans ce travail que l'on peut infiniment remettre en chantier : le travail de la terre.

Je n'ai jamais abordé la sculpture comme un métier.

La sculpture reste un domaine de ré-apprentissage de mes émotions, de ma capacité à évaluer des formes dans l'espace. C'est aussi une forme d'ouverture à l'altérité.

Mes sculptures naissent dans le temps long d'un travail où les formes se fixent par addition du temps.

Autre sculpteur et des plus grands sculpteurs, l'anglais Henry Moore<sup>405</sup>. Son travail entre l'infiniment petit (ses maquettes en plâtre) et ses pièces monumentales m'ont de tout temps interpellé. Il y a une poésie dans ses formes, l'expression d'une grâce infinie et absolue. Il m'a aussi permis de comprendre que c'est dans l'observation de la nature que l'on parvient à créer.

Henry Moore :

« La figure humaine est ce qui m'intéresse le plus, mais j'ai trouvé les principes de la forme et du rythme dans l'observation des objets naturels. Tels que cailloux, rochers, os arbres et plantes (...). Cailloux et rochers montrent comment la nature façonne la pierre. L'observation des galets lisses, usés par le travail de la mer nous apprend la manière de façonner la pierre, d'en modifier les surfaces, elle nous enseigne les principes d'asymétrie (...). Il y a dans la nature une variété infinie de formes et de rythmes dont le télescope et le microscope ont décuplé le champ, et à partir desquels le sculpteur peut augmenter sa connaissance des formes<sup>406</sup>. »

Quand je retourne au Cambodge, je ne manque jamais de retourner en immersion dans les temples d'Angkor. Ce retour aux sources de l'art est encore et toujours un moment d'apprentissage des formes et de l'espace. J'y reviens pour voir les pierres et la nature, établir un lien, un dialogue. Ainsi, suivant les saisons, la pierre n'offre pas le même aspect, les mêmes couleurs.

Les murs d'Angkor regorgent de merveilleux pans picturaux à découvrir et contempler.

---

<sup>405</sup> Henry Moore (1898-1986), est un sculpteur britannique, considéré comme un des plus grands du XX<sup>ème</sup> siècle. Ses sculptures monumentales sont érigés dans de nombreux endroits de part le monde.

<sup>406</sup> *Henry Moore*, éditions des Musées nationaux, Paris, 1977, p. 42.



Ma peinture se nourrit de l'usure des pierres d'Angkor, quand ma sculpture naît de l'apprentissage de la vie.

Face à la sculpture pour le mémorial, je me suis posé la question de savoir comment j'allais pouvoir rendre perceptible la notion de souffrance endurée par la chair de toutes ces personnes. Comme me l'a dit Jacques Cohen, il n'y a pas d'autres voies que celles qui consistent à faire, sans cesse, questionner, aller de l'avant à l'encontre du « réel et en éprouver le traumatisme<sup>407</sup> ».



Angkor, suites de fausses fenêtre. Photographies de l'auteur.



<sup>407</sup> Jacques Cohen, *Fibres*, *op.cit.* p. 12.

La mise à l'échelle de la sculpture au format définitif a été réalisée dans l'atelier du fondeur Kong Bolin, en périphérie de Phnom Penh, à Tonlé Bâti.

Ses assistants ont commencé à monter la sculpture à l'échelle avec une structure faite de métal sur laquelle a été coulée du ciment.

Je découvre cette interprétation une fois la pièce réalisée en mon absence.

Je décide de conserver les écarts dans l'interprétation qui en a été faite. Les lignes d'ensemble, la forme me convenaient. J'avais en vue un travail sur la matière, en surface. Pour cette étape, les Cambodgiens m'ont donné de la terre glaise qui devait être ramollie par le feu. Ainsi, j'ai entièrement retravaillé une sculpture de près de trois mètres de haut en plongeant mes mains dans de la terre brûlante. J'avais la peau des mains à vif au bout de quelques minutes de manipulation. Je me consolais en pensant que ces souffrances endurées n'étaient qu'un moindre mal, en regard des affres et des meurtrissures subies par toute une population.

Adrien Genoudet témoigne :

« Il faut voir travailler Séra.

Il faudrait toujours aller voir, s'approcher pour mieux cerner les mains qui parlent d'elles-mêmes, d'une même voix contrariée, entre murmures de l'enfance et cris des souvenirs coincés plus haut, dans la mémoire ; il faut voir travailler Séra, de tout son corps, pour comprendre que c'est en suivant les gestes que l'on peut suivre la courbe d'une réminiscence, et que quoi qu'on en dise, tout part de là.

À Tonle Bati, des heures durant, Séra était là, corps brûlé par le bleu du ciel, chape indifférente, toit du Cambodge, chaque jour ; il était là à n'en plus finir, face à la figure renversée d'un corps, un autre, peut-être le sien, face au calme contour d'un futur mémorial, il était là, debout, les mains pleines de terre chauffée, brûlante, onctueuse. Terre devenue matière, crème brune que l'on enduit sur le corps meurtri de la figure, onguent réparti pour y façonner des accidents, des crénelures, des balafres, terre aux accents boue et rouge, pommade sur un corps, par ses mains – tout cela, en un même geste, pour panser ce qui reste de tout cela : les fissures dans les esprits, la peur des retours, les souvenirs qui battent les tempes, le soir, au moment où il est temps, enfin, de fermer les yeux. Car c'est de cela dont il s'agit – c'est cela qui porte Séra chaque jour : le scandale des nuits avortées, des pleurs tus,



des yeux débordés par d'atroces mémoires. Pour lui, il faut panser ceux qui voient encore, au fond du noir, la muette clairière laissée par les Khmers rouges.

C'est cela, sans doute, un mémorial, une sculpture destinée aux autres, à ceux-là : une panoplie de gestes comme autant de rituels.

Il faut voir travailler Séra : il sculpte comme il panse, il sculpte comme il prie.<sup>408</sup> »



Figure de la tête du corps du mémorial *A ceux qui ne sont plus là*. Phnom Penh, 2016.

Le corps représenté ne possède pas d'attribut sexué pouvant le désigner comme un homme ou une femme. C'est un corps nu, ne portant aucune des traces de vêtements traditionnellement dessinées, esquissées dans la statuaire khmère dans la statuaire khmère.

Le visage non plus n'est identifiable, si ce n'est une forme adulte exprimée par les proportions.

Ce corps nu exposé aux yeux du public a choqué les victimes des parties civiles lors de la rencontre qui s'est tenue le 27 février 2015 dans les locaux de Legal Aid of Cambodia (LAC). Il faut savoir que la société cambodgienne est très pudique. L'idée d'un

---

<sup>408</sup> Adrien Genoudet, *Panser à plusieurs*, in catalogue *A ceux qui ne sont plus là*, op.cit., p.10.

corps mis à nu, est quelque chose de heurtant à affronter. Les victimes, qui pour leur plus grandes majorité venaient des campagnes, ont eu du mal à comprendre le sens de cette forme retournée. Les victimes m'ont réclamé d'exécuter une sculpture qui aurait été une mise en scène de leurs souffrances endurées. Elles voulaient une forme descriptive des malheurs subis ou vus, pour exorciser leur propre souffrance.

Dans un grand moment de solitude, je fis face avec autant de sérénité que possible.

Comment faire comprendre aux victimes qu'une des fonctions de l'art consiste justement à permettre de transcender la souffrance, non par une mise à l'obscène de scènes de vies crues, mais bel et bien par une évocation qui transcende le sujet ? C'est-à-dire représenter ce qui doit être dit, sans pour autant tomber au premier degré des choses ?

La question aurait pu être : comment se défaire de la mort lorsque nous l'avons côtoyée ?

Adrien Genoudet, dira de la forme sculpturale qu'« elle condense à la fois l'irréversible trace de l'impensable, cernée soudain dans la rétine d'un gamin aux mains tremblantes, et la révolte puissante, légitime, constructive, de l'adulte devenu peintre, dessinateur et sculpteur<sup>409</sup> ».

Je reste, encore aujourd'hui, hanté par tous ceux qui ont disparu sans laisser de traces. Sans laisser un lieu, un espace où nos pensées pourraient être entendues, sans que le doute ne soit constamment présent.

Thomas W. Laqueur, auteur d'une remarquable recherche sur les morts dans l'Histoire, écrit :

« Des milliards et des milliards de morts — au moins 90%, mais plus vraisemblablement près de 95% de tous les morts — ont disparu sans laisser de noms derrière eux. Ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que les noms de certains de ceux-ci, les morts disparus par inadvertance (les soldats perdus dans la boue de la ligne de front), furent réunis pour représenter un mort absent présent. Ce sont les morts disparus accidentellement, involontairement. Ce n'est que plus tard, au cours des décennies du

---

<sup>409</sup> Adrien Genoudet, *Panser à plusieurs*, *op. cit.*



milieu du siècle, que les morts absents deviennent une véritable nouvelle espèce en soi : les morts que l'on a fait disparaître de manière forcée, les secrètement “disparus”<sup>410</sup>. »

Le pays khmer est une terre envahie par le chant des morts disparus.



*A ceux qui ne sont plus là.* Musée de Tuol Sleng, Phnom Penh, 2018.

---

<sup>410</sup> Thomas W. Laqueur, *Le travail des morts, Une histoire culturelle des dépouilles mortelles*, Paris, éditions Gallimard, 2018, p. 573.

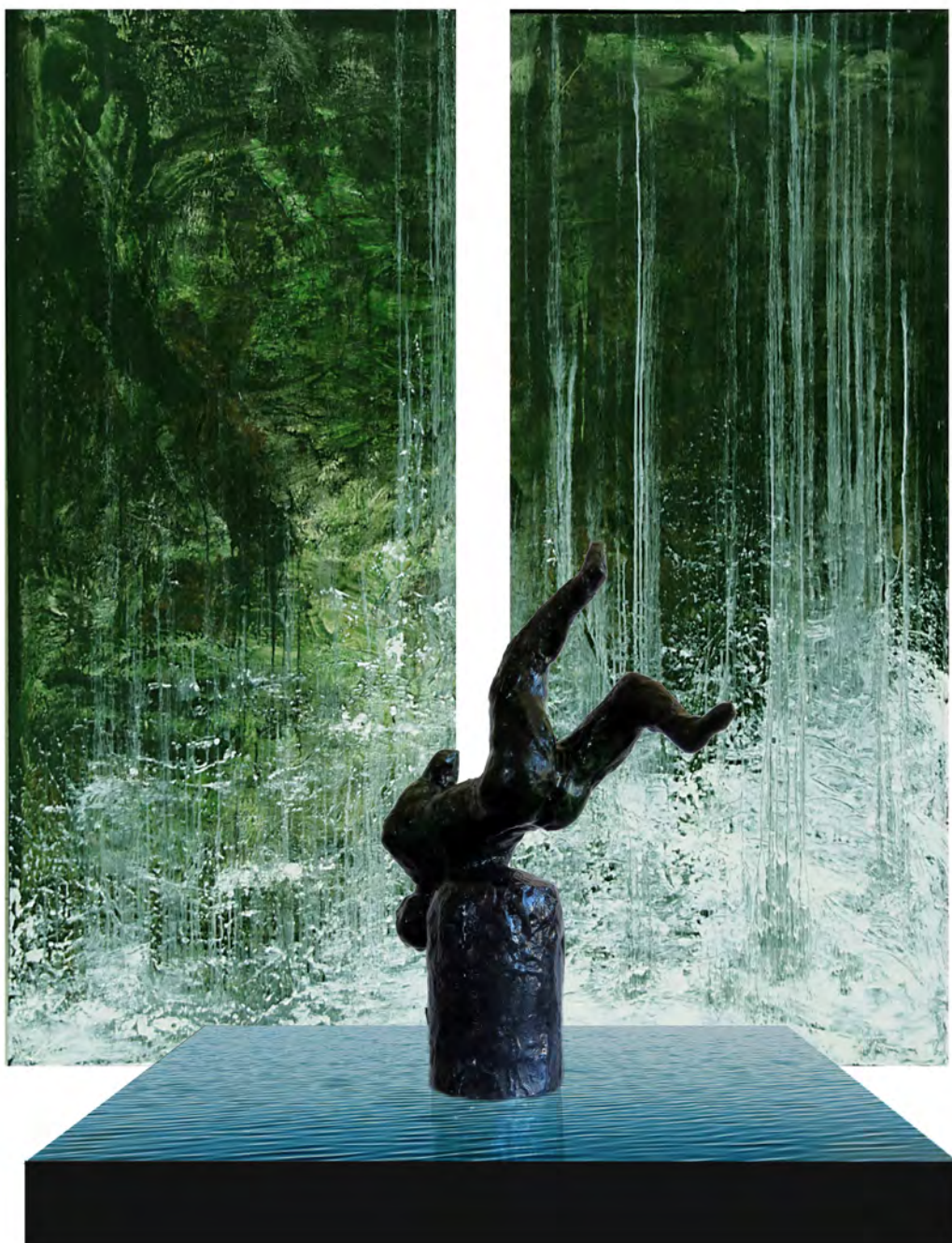


Recherche graphique de la forme principale. 2013.



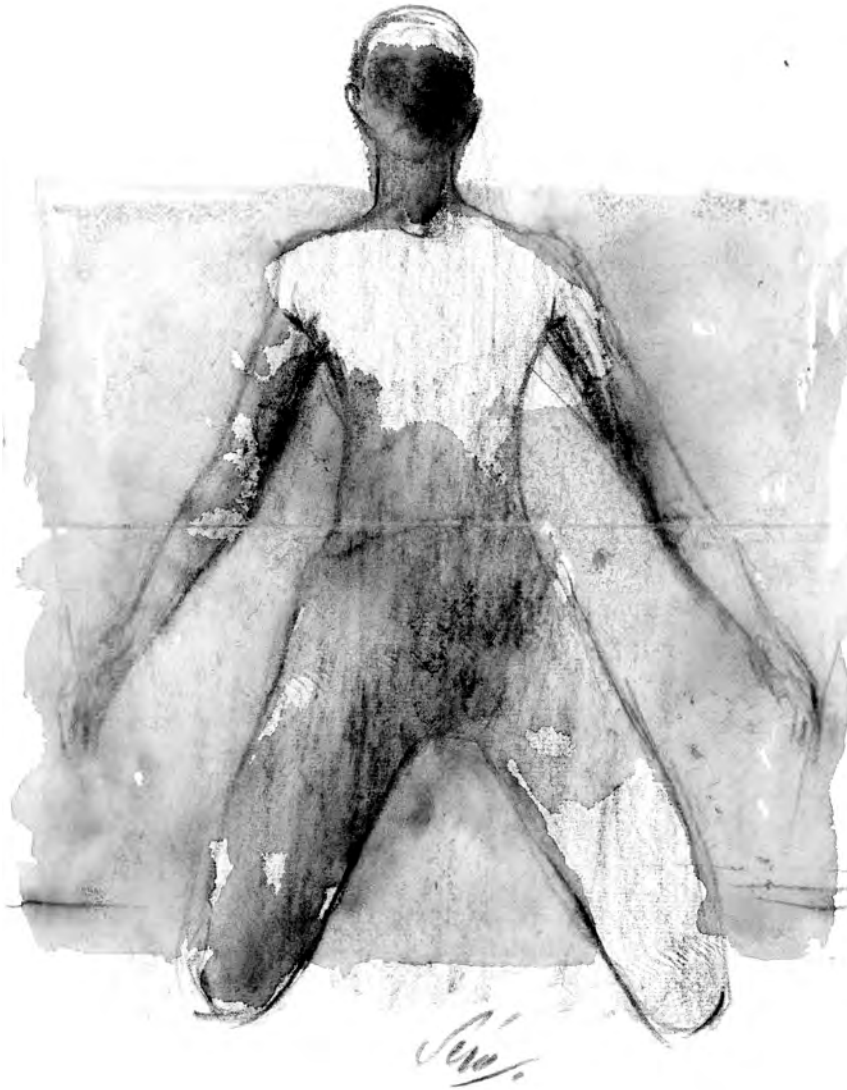


Présentation du projet de la place mémorielle avec la forme définitive, reposant sur un bassin d'eau, cerclé par les « murs ».  
Vue de profil.



Présentation du projet de la place mémorielle avec la forme définitive, reposant sur un bassin d'eau, cerclé par les « murs ».  
Vue de dos.





Recherches graphiques de la forme principale. Encre et mine graphite, lavis. 2013.



Recherches graphiques de la forme principale. Encre et mine graphite, lavis.2013.



Recherches graphiques de la forme principale. Encre. 2013.





Recherches graphiques de la forme principale. Encre et mine graphite, lavis. 2013.

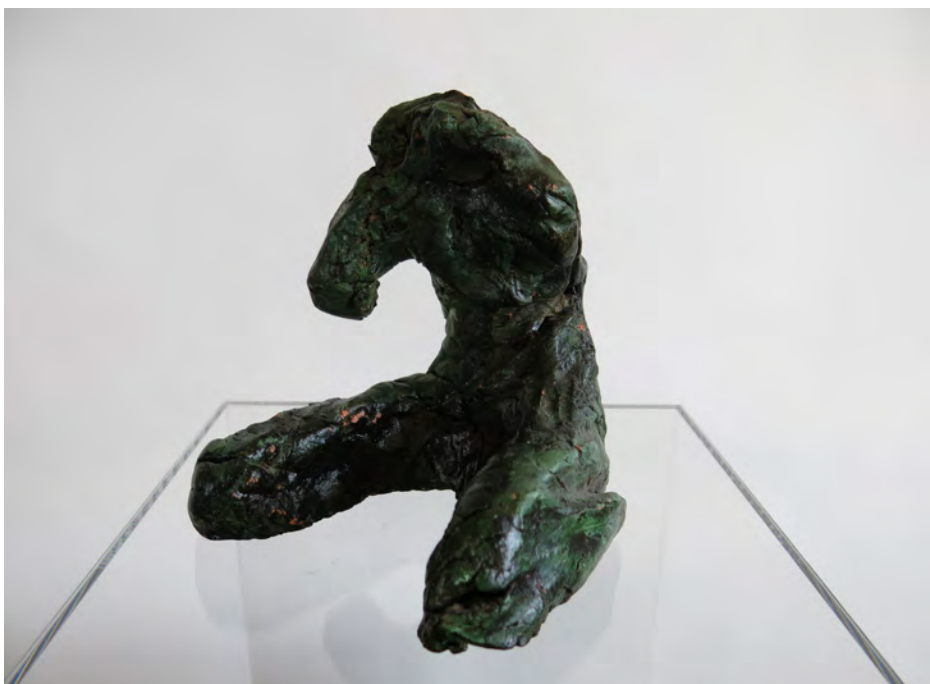




Recherches graphiques de la forme principale. Encre et mine graphite, lavis. 2013.



Maquette de la première forme sculpturale proposée. Argile, résine, encre et acrylique. 2013.



Maquette des premières formes sculpturales proposées. Argile, résine, encre et acrylique. 2013.

#### IV. – Une prise d’engagement

*J’ai longtemps considéré la bande dessinée comme une farce, comme une amulette ; en tout cas comme un art mineur. Mais il n’y a pas d’art mineur ! J’ai découvert cela lorsque j’ai rencontré des peintres et des sculpteurs, et que nous avons parlé de nos problèmes respectifs : c’étaient au fond les mêmes.*

Hergé<sup>411</sup>

Juillet 1987. Je réalise les premiers dessins préfigurant l’album *Impasse et rouge*.

Depuis cette date, je n’ai plus jamais cessé de convoquer dans mon travail graphique cette *déchirure* de l’histoire, mémoire dont j’ai été brutalement arraché, et qu’il me faudrait recoudre patiemment, infiniment.

Ma première démarche entrepreneuriale, je la découvre lors de la publication de l’album *Impasse et Rouge*. En 1993, après six ans de travail, je réalise une centaine de pages de bande dessinée. Ce travail était tout à fait hors-norme à l’époque. Les albums de bande dessinée contenaient en majorité une pagination comprise entre 48 à 64 pages. Les albums pour le grand public étaient obligatoirement en couleurs. Une production plus confidentielle existaient et publiait des albums en noir et blanc. A la tête de ce secteur, les éditions Futuropolis. Mais leur rachat par une grande maison d’édition avait mis entre parenthèse leur activité. Je trouvais et signait avec un petit éditeur émergent, les éditions Rackham. Un an après avoir remis mes planches, l’ouvrage n’était toujours pas édité : l’éditeur n’avait pas le financement nécessaire pour éditer un tel livre. Je me suis pas laissé abattre par cet état de fait. Et, plutôt que de dénoncer le contrat, je me suis lancé dans une campagne de souscription afin de réunir les financement nécessaire. Cette initiative a été important dans mon parcours artistique. Par-delà l’opération elle-même, il m’est apparu que cela me permis de réunir dès lors un groupe d’amis, de soutien qui

---

<sup>411</sup> Hergé, cité par Thierry Groensteen in *La bande dessinée en France*, Adpf, Ministère des Affaires Étrangères, 1998, p. 2.



allaient me suivre dans mes réalisations en cours. Je prenais conscience de la force et de l'importance d'un travail en réseaux.

## IMPASSE ET ROUGE

Cambodge, route nationale 4, lundi 14 avril 1975. Les Khmers Rouges ne sont plus très loin. Snoul les attend.

**IMPASSE ET ROUGE** est son histoire : celle d'un soldat sans grade, appartenant à une compagnie sans nom, sans chef ; celle d'un enfant plongé dans la guerre malgré lui, à l'image de son pays.

## S O U S C R I P T I O N

**IMPASSE ET ROUGE**, par son sujet et sa densité, est un projet difficile à mener à bien. Aujourd'hui, nous faisons appel à vous pour permettre à ce livre de paraître dès le premier semestre 1995.

En souscrivant dès aujourd'hui, vous recevrez à parution :

- soit un exemplaire dédié/cadeau par l'auteur (100 F de souscription),
- soit un exemplaire personnalisé par l'auteur, accompagné d'un tirage original d'une photo de Phnom-Penh prise par Marc DOMMAGE, tirage mis en couleur par SÉRA. (200 F de souscription).

Oltre le récit BD **IMPASSE ET ROUGE**, l'album comprend un dossier historique sur la guerre du Cambodge, un reportage photo et graphique sur le Cambodge d'aujourd'hui réalisé par SÉRA et Marc DOMMAGE et une préface de Jacques TARDI.

Un volume relié, 16,5 X 24 cm, 128 pp.



## R A C K H A M

Créées en 1989, les éditions RACKHAM sont spécialisées dans la publication de jeunes auteurs de bande dessinée. Outre la découverte de nouveaux talents - Thierry Robin, Alain Garrigue, Jean-Pierre Duffour - elles ont à leur actif l'édition de 8 flip books et d'une trentaine d'affiches d'auteurs connus de bande dessinée.

## S É R A

Né en 1961 à Phnom Penh, il a quitté le Cambodge en mai 1975, après que Phnom Penh soit tombée aux mains des Khmers Rouges. Depuis lors, il habite Paris. Il se consacre au dessin depuis plus de 20 ans. Il enseigne la bande dessinée à l'Université Paris I depuis 1989. Il vient de terminer une histoire pour l'éditeur japonais KODANSHA.



## B O N D E S O U S C R I P T I O N

Oui, je suis intéressé par le livre **IMPASSE ET ROUGE** et je vous fais parvenir ma souscription par chèque. Celui-ci ne sera encaissé que lorsque toutes les souscriptions auront été réunies.

NOM/PRENOM .....

ADRESSE .....

## IMPASSE ET ROUGE

- Album personnalisé + Photo originale = 200 F (frais de port inclus)  
 Album dédié/cadeau = 100 F (frais de port inclus)

Date limite de souscription : 15 mai 1995.

RACKHAM Productions La Fonderie, 104/106 rue Edouard Vaillant 93100 MONTREUIL

## S É R A



IMPASSE  
ET ROUGE

RACKHAM

Pour atteindre les objectifs de la souscription lancée, deux options de soutien étaient proposées : la première, pour 100 francs (21,62 euros), le livre était valorisé par une dédicace. Pour le double de la somme engagée, les souscripteurs recevaient en plus un tirage photographique de Marc Damage et rehaussé par mes soins. En quelques mois, les sommes collectées ont été suffisantes pour lancer l'édition du livre.

Hier comme aujourd'hui, en tant qu'auteur, ou aussi en artiste, nous devons sans cesse arriver à ériger des systèmes pour nous protéger et défendre nos projets.

Après cette initiative, j'allais recourir à des souscriptions pour financer des livres et le premier catalogue d'importance en 2011 lors de ma rétrospective à l'Institut français de Phnom Penh.

Avec le projet du mémorial, les sommes à trouver étaient d'une autre grandeur. Au fur et à mesure de l'avancée du projet, sa complexité m'obligeait à donner un tour entrepreneurial à mes travaux. Je m'entourais d'amis, d'une équipe, pour affronter les différents acteurs et groupes d'intérêts auxquels je faisais face.

Il s'avéra au fil des mois que le groupe Anvaya au Cambodge ne faisait rien pour soutenir la création du mémorial. Anvaya, cette association était pourtant censée sensibiliser le public, créer des événements, des rencontres.

Il n'en fut rien.

J'appris fortuitement que Dominique Mas, le Premier secrétaire de l'Ambassade de France au Cambodge, accompagné du responsable d'Anvaya, étaient venus en France fin décembre 2013 collecter des fonds, avec un certain succès, auprès des députés de l'Assemblée nationale. L'utilisation de cet argent donna lieu à une convention entre l'Ambassade de France au Cambodge et l'association Anvaya sans m'en informer pour autant. Néanmoins, l'argent déjà collecté auprès de députés de l'Assemblée nationale française, ne suffisait pas à couvrir le coût intégral de la place mémorielle.

C'est pour remédier à cette situation que l'association *Anou Savry' Thom (La Grande Mémoire)* fut créée.

Pour pallier au manque de moyens financiers, une campagne de levée de fonds participative fut lancée, et des contacts nouées avec d'autres organisations humanitaires. Les Allemands et les Japonais avaient donné des réponses de principe positives pour participer au financement de la place. Toutefois, le 1<sup>er</sup> avril 2014, l'Ambassade de France me menaçait par courriel de se retirer du projet si d'autres pays donateurs participaient au projet :

« (...) J'ai néanmoins appris la semaine dernière de nos collègues japonais que vous les aviez sollicité pour un éventuel financement du projet. J'ai peur que ce type d'initiative introduise de la confusion chez nos partenaires notamment à la mairie et au TKR qui identifient bien ce projet à une initiative soutenue par la France. Comme vous le savez, le financement est majoritairement français et il est de notre responsabilité d'assurer la meilleure visibilité à ces contributions notamment vis-à-vis du groupe d'amitié de l'Assemblée nationale. Pour cette raison, la participation d'autres donateurs étrangers au financement risque de compliquer les choses et pourrait même remettre en cause une partie du soutien que nous apportons via Anvaya<sup>412</sup>. »

Suite à cette menace, avec le soutien de l'association Anou'Savry Thom, nous avons alerté la presse au Cambodge sur la nécessité de trouver des fonds complémentaires pour finaliser la réalisation de la place mémorielle.

Cette initiative fut dénoncée par l'Ambassade de France au Cambodge, car cela « a suscité des interrogations sur la faisabilité du projet chez les juges, donnant l'impression que le projet pourrait ne pas être réalisé compte tenu de difficultés de financements (...). Tout doute chez eux sur la capacité des opérateurs à financer leur projet peut avoir de lourdes conséquences, y compris un retrait de la liste des réparations à la dernière minute qui nous priverait de la caution juridique nécessaire à la mise en œuvre du mémorial<sup>413</sup>. »

Au Cambodge, un homme allait m'apporter un soutien décisif : M. Youk Chhang, Directeur exécutif du Centre de Documentation du Cambodge, survivant des « champs de mort » Khmers rouges. Grâce à son entremise, son appui et son amitié, j'ai pu surmonter les appréhension manifesté par les autorités khmères et déployer des projets artistiques annexes comme l'exposition *Unfinished*, initiée pour commémorer en avril

---

<sup>412</sup> Lettre de Nicolas Baudouin, premier secrétaire, en date du 01 avril 2014.

<sup>413</sup> Lettre de Nicolas Baudouin, en date du 23 juin 2014.

2015 le quarantième anniversaire de la chute de Phnom Penh. Youk Chhang a beaucoup œuvré pour me protéger et me permettre de m'exprimer dans un contexte où le politique, les préjugés sur l'art constituent un véritable parcours du combattant pour tous ceux qui voudraient s'exprimer.

Sans son appui, je n'aurai jamais pu faire le quart des projets initiés ses dernières années dans mon travail sur la mémoire.

Plus que jamais, il me paraît que l'artiste entrepreneur est avant tout un homme en réseau, en lien constant, en *fibres*.



## CONCLUSION

*Les cendres du froid sont dans le feu qui chante le refus.*

René Char, *Feuillets d'Hypnos*, 1946.

Au fil des années, entre veille et sommeil, je suis devenu Séra : veilleur de nuit, graphiste, plasticien et narrateur visuel, enseignant en faculté d'Arts Plastiques, historien autodidacte. Une situation polyrythmique que mes tableaux, mes sculptures, mes albums ont scandée et qui m'a permis de survivre à la toile que tissait l'araignée du silence, des absences, du vide, des images manquantes.

Je suis devenu Séra, passeur d'histoire(s) par mes mains, collectionneur d'archives, de corps, de traces, tirant à hue et à dia entre France et Cambodge, entre famille heureuse et désastre émotionnel, entre petite et grande histoire.

Le nature impérieuse de mon désir de représenter la tragédie du Cambodge, afin de l'explorer sans cesse et lui donner forme, est manifeste à chaque page de ma thèse.

Il s'agit d'une obsession, qui me constitue autant en homme qu'en artiste. Cette nécessité intime rejoint un besoin irrépressible et universel de reconnaissance, la reconnaissance politique, dans l'espace public, à l'échelle nationale et internationale, du génocide. Mes trois modes d'expression, peinture, graphisme et sculpture concourent tous à cet objectif. Mes pratiques pluridisciplinaires de l'art introduisent une tension tactile dans le geste artistique, cette touche aussi intermédiaire que finale, qui fonctionne comme un horizon d'attente. Mais ici le geste n'est point une promesse : il est en acte. Le geste se fait ponctuation : virgule, parenthèse, points de suspension, exclamation, point d'interrogation. Le point final ne fait pas partie de mon vocabulaire. En démultipliant les modes d'expression, je restitue un double regard qui correspond à ma double identité franco-cambodgienne, laquelle m'a successivement placé dans la position de victime, puis de témoin de l'histoire, et enfin d'artiste passeur de mémoire.

Cambodge, mémoire de l'extrême.

Je me sens incarner la tragédie cambodgienne et le Cambodge tout entier. Le mémorial est mon corps, l'encre et l'huile mon sang. En créant, je me fais témoin, porteur de cette histoire, et démiurge. En ce sens, en tant qu'être fini, mortel, je sais que je suis à moi-même ma propre limite. Y auraient-ils *in fine* d'autres limites, sinon celles de la matière langagière, historique, matérielle et mémorielle, de la représentation en art contemporain ? Tout semble déjà avoir été écrit, filmé, composé, créé sur les périodes les plus sombres de l'histoire de notre temps.

La mémoire, autant que la réalité, est parfois obscène, elle échoue sur les rives de l'indicible.

Les seules limites de la représentation sont celles de la confrontation de l'artiste au réel. Par leur existence concrète, elles me permettent de produire des objets artistiques politiques et engagés, de revendiquer ma place d'artiste contemporain.

Ma ligne graphique est hésitante, comme dérobée, aux bords de la transcendance et/ou de la figuration. Au travail de la peinture, dans l'irrésolution des formes qui se recouvrent l'une l'autre comme des couches superposées dont on verrait la profondeur sédimentaire, je rends la figure, et par là, sa mémoire, inquiète. L'image et la souvenance se confondent dans la matière picturale, et son énergie en est ainsi multipliée. C'est cette énergie conjugée au pluriel, à la fois dispersée et focalisée, qui finalement relie mes pratiques entre elles : s'il y a du manque, si les motifs se dérobent à eux-mêmes, c'est dans l'inachèvement que se formule l'indicible, avec ce qu'il recèle de violence sourde, et une survivance inouïe.

Je suis ainsi dessinateur, peintre, entrepreneur, à la jonction de deux marchés de l'art et toujours entre deux mondes. Mes racines humaines et artistiques sont suffisamment profondes pour que l'alliage tienne bon.

Cependant, la mémoire est une *affaire* qui divise.

J'en veux pour preuve ma récente confrontation avec la municipalité de Phnom Penh à propos de l'emplacement de la place mémorielle *A ceux qui ne sont plus là*.

Initialement installée dans la partie historique de la capitale, ma sculpture mémorielle a été déplacée manu militari, au surlendemain de son inauguration et de sa bénédiction par un cortège de vénérables et de responsables institutionnels.

Un mail de l'Ambassade de France m'informe de la décision en ces termes :

« La mairie, après avoir informé l'Ambassade, procède à l'installation de ce mémorial au musée du génocide *Tuol Sleng*, où il bénéficiera d'une meilleure exposition et d'un meilleur entretien. »

Le projet initial, qui avait été validé par les Chambres Extraordinaires au sein des Tribunaux Cambodgien, par l'Ambassade de France au Cambodge et par la municipalité de Phnom Penh, n'est plus le mien.

En tant qu'homme, j'ai été contraint de me plier au réel. En tant qu'artiste, je dois trouver d'autres ressources et d'autres ressorts pour poursuivre ma tâche de passeur de l'Histoire.

En équilibre précaire, sur un fil, mon travail cherche à désamorcer les certitudes que l'on peut avoir face à l'identité et à l'œuvre même. La logique intrinsèque de mon approche pluridisciplinaire est d'abord une pensée sensible de l'espace mémoriel : un dialogue entre surfaces et profondeurs mnésiques sur un fond historique dissolu.

Par consignation du passé, je vise à transmettre ce qui a été, afin que mémoire soit rendue à ceux qui ne sont plus là. Ce travail de thèse ambitionne de rendre compte d'une pensée mémorielle agissante. Cette démarche rétrospective dans mon parcours, m'a fait plonger dans les cendres, en archéologue, en chroniqueur, en détective, et remettre en formes, en images, en mots, en mouvement, ce vide que mon statut de témoin indirect m'avait laissé, en creux, dépositaire.

Le passé reste enfoui sous les oripeaux du quotidien. Se souvenir, c'est lutter contre le temps.

L'œuvre-mémoire est au cœur de mes pratiques artistiques.

Les cendres des *Surlendemains de centres*, titre de ma thèse, sont celles de mon père, autant que celles d'une civilisation, d'une culture, d'un pays. Et chaque œuvre que je produis me fait père, civilisation, culture, pays, mémoire.

Le combat n'est pas fini. Il est toujours en cours.

En position de *tireur couché*, depuis le commencement, je m'en tiens ferme aux principes du combattant, énoncés par le Maître de guerre<sup>414</sup>, le sergent Tom Highway alias Clint Eastwood :

Improviser, s'adapter, dominer.

C'est cela *Crève-Cœur*. Une lieu sans merci où rien ne peut être emporté sans une posture de combat déterminée.

Demain, j'attaque *L'Âme au bord des cheveux*, dans la braise de la création, du côté des vivants.

Par nécessité.

Sans limites.

---

<sup>414</sup> *Heartbreak Ridge*, un film de Clint Eastwood, 1986.





## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	
Résumé - Mots-Clés	
Cambodge - Repères historiques	
Sommaire	

### INTRODUCTION

Comment et pourquoi vouloir représenter l'irreprésentable ?.....	13
--	----

### PREMIÈRE PARTIE

#### IMAGES, TRACES, TRAUMA : UNE ENFANCE CAMBODGIENNE

I. - UN RÉCIT FONDATEUR : MŒBIUS, <i>L'HOMME EST-IL BON ?</i> .....	25
II. - L'EXPÉRIENCE TRAUMATIQUE .....	33
II.1. - L'odeur de la guerre.....	33
II.2. - 17 avril 1975, le récit d'une matinée gravée à jamais.....	35
II.3. - La perte du père.....	40
II.4 - <i>Cambodge, année zéro</i> .....	42
II.5. - Khmers rouges, l'évidence du génocide.....	43
II.6 - Cambodge, mémoire de l'extrême.....	45

<b>III. - SE CONSTRUIRE DANS LE TRAUMA</b> .....	47
III.1. - Une éducation par l'image .....	48
III.2. - Rencontre avec l'art khmer .....	52
III.3. - La collection des traces.....	55
III.4. - Le choix de <i>Séra</i> .....	57
III.5. - Les images dévorantes .....	58

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **TERRES AVIDES : CRÉER DANS L'ŒIL DE L'HISTOIRE**

<b>I. - LA PEINTURE AVANT TOUT</b> .....	65
I.1. - DES MAÎTRES EN LIGNE DE MIRE.....	66
I.1.1. - Pablo Picasso, une confrontation convulsive.....	68
I.1.2. - Paul Klee : face au chaos de la création.....	69
I.1.3. - Un soucier de l'iconographie : Francis Bacon.....	70
I.1.4. - Les francs-tireurs : Gérard Gasiorowski, Jean-Pierre Pincemin.....	73
I.1.5. - <i>Le goût du gouffre</i> : Pierre Alechinsky.....	78
I.1.6. - Repartir à zéro : Jackson Pollock .....	85
I.1.7. - David Bowie : <i>Planned Accidents</i> ou les chemins de la création.....	90
I.2. - L'ATELIER : LE LIEU DE TOUTES LES BATAILLES.....	100
I.2.1. - Entre bunker et bordel .....	101
I.2.2. - Corps avec la nuit.....	102
I.2.3. - Le lieu de toutes les réparations.....	104
I.3. - L'ESPACE SALVATEUR DE LA PEINTURE, 1983 - 2019.....	107
I.3.1. - Les Contre-reliefs, 1983.....	109
I.3.2. - <i>Peinture-Piano</i> , 1988.....	113
I.3.3. - <i>Exils</i> , 1989.....	117
I.3.4. - <i>Les Terres Avides</i> , 1995.....	119
I.3.5. - <i>Une œuvre pour les sans noms</i> , 2007.....	122
I.3.6. - <i>Étreintes</i> , 2010.....	127
I.3.7. - <i>Gisants</i> , 2011-2012.....	131

I.3.8. - <i>Prasaths primitifs</i> , 2015.....	134
I.3.9. - <i>Unfinished</i> , 2015.....	137
I.3.10. - Performances publiques : la création sans filet, 2005-2019.....	145
I.3.11. - Gravures, monotypes, traitements informatiques : des matières en lien.....	158
<b>II. – LA BANDE DESSINÉE POUR RETROUVER UNE VOIE.....</b>	<b>170</b>
II.1.- LA BANDE DESSINÉE : <i>PEINDRE SANS RAISON SUFFISANTE</i> .....	173
II.1.1. - Images, <i>engrammes</i> , espaces <i>fascinatoires</i> .....	174
II.1.2. - Bilal : Images en bascule.....	178
II.1.3.- Bazooka, une esthétique du déséquilibre.....	179
II.1.4 - <i>Tiers-lieu</i> et hors-temps.....	182
II.1.5. - EGA. <i>KU</i> , dessiner, peindre, esquisser.....	184
II.1.6. - « Est-ce assez vivant ? ».....	185
II.1.7 - <i>Les yeux grands ouverts</i> .....	185
II.1.8. - <i>L'effet de réel</i> .....	187
II.1.9. - 6, <i>Square de la Morgue</i> .....	190
<b>II.2. - CAMBODGE, GUERRE ET GÉNOCIDE DANS LA BANDE DESSINÉE.....</b>	<b>195</b>
II.2.1. - Wasterlain, le pionnier, .....	196
II.2.2. - Une approche discrète de l'Histoire.....	206
II.2.3. - <i>La confusion des sentiments</i> .....	207
II.2.4. - Les bonnes intentions.....	208
II.2.5. - Hermann, en immersion.....	212
II.2.6. - <i>C'était la guerre des tranchées</i> , oser montrer et dire l'horreur.....	217
<b>III. - PASSAGES PAR LA FICTION.....</b>	<b>226</b>
III.1. - <i>Impasse et Rouge</i> .....	226
III.1.1. - La source.....	226
III.1.2. - Le sens du titre.....	228
III.1.2. - Ouverture .....	229



III.1.4. - Les choix graphiques.....	231
III.1.5. - De nouveaux partis pris.....	235
III.1.6. - La narration.....	238
III.2. - <i>L'Eau et la Terre</i> .....	243
III.2.1. - L'image source.....	243
III.2.2. - <i>Morts cuits et morts crus</i> , la mort-renaissante.....	245
III.2.3. - Immersion et réappropriation du réel.....	247
III.2.4. - L'altération des images .....	253
III.3. - <i>Concombres Amers</i> .....	255
III.3.1. - Le temps des questions.....	255
III.3.2. - Un titre polysémique .....	256
III.3.3. - Raconter l'Histoire.....	258
III.3.4. - Au soldat inconnu, <i>in memoriam</i> .....	263

## **TROISIÈME PARTIE**

### **A CEUX QUI NE SONT PLUS LÀ : LA NÉCESSITÉ DE L'ŒUVRE MÉMOIRE**

#### **I. - UNE RENCONTRE MÉMORABLE : VANN NATH, *L'HOMME***

<b><i>SOLITAIRE</i></b> .....	269
I.1 - Dialogue entre passeurs de mémoire.....	271
I.2 – <i>Taches de mémoire</i> .....	277

#### **II. - CONSIDÉRATIONS SUR LE GESTE ARTISTIQUE FACE AU DEVOIR DE MÉMOIRE .....**

II.1. - <i>Shoah</i> , une plongée dans la nuit.....	281
II.2. - Peter Eisenman : Un mémorial au cœur de Berlin .....	282
II.3. - <i>Contre monument</i> , une stratégie de l'enfouissement.....	287
II.4. - Hans Haacke, le porteur de mémoire.....	290

<b>III.- À CEUX QUI NE SONT PLUS LÀ.....</b>	<b>297</b>
III.1. - Un sculpture en <i>incipit</i> .....	299
III.2. - La genèse du projet.....	301
III.3. - <i>La sculpture pour incarnation</i> .....	311
<b>IV. - UNE PRISE D'ENGAGEMENT .....</b>	<b>327</b>

## **CONCLUSION**

<b>INCARNER LA LIMITE.....</b>	<b>333</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>337</b>
<b>Table des travaux personnels.....</b>	<b>344</b>
<b>Table des auteurs en illustrations.....</b>	<b>346</b>
<b>Table des documents en illustration.....</b>	<b>347</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>348</b>
<b>Index des noms.....</b>	<b>356</b>
<b>Index des notions.....</b>	<b>359</b>
<b>Glossaire.....</b>	<b>360</b>
<b>Annexe.....</b>	<b>364</b>



## TABLE DES TRAVAUX PERSONNELS

	<i>Concombres Amers</i> , dimanche 8	
	octobre 1972	265
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> ,	<i>Contre-relief, Élévation</i>	111
figure en prière, encre.	<i>Contre-relief, Femme</i>	111
21	<i>Dessins en liens</i>	155
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , première	<i>Exil II</i>	118
ébauche de la sculpture en terre,	<i>Exil I</i>	84
vue de face, vue de dos. 299, 300	<i>Enfant dans la nuit</i>	122
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , première	<i>Entre Deux</i>	125
ébauche de la place mémorielle,	<i>Étreinte I</i>	130
vue de face, vue de dos. 319, 320	<i>Étreinte II-III-IV-V</i>	128
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , détail de la	<i>Étreinte VI-VII</i>	129
tête en bronze.	<i>Gisant I</i>	132
315	<i>Gisant II-III</i>	133
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , recherches	<i>Impasse et Rouge</i> , dessin d'ouverture,	
graphiques. Encres, mine	Encre de chine, 1987.	229
graphite et lavis. 32, 318, 321,	<i>Impasse et Rouge</i> , dessin d'ouverture,	
322, 323, 324, 325	encre de chine et mine graphite	
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , première	sur papier, 1991.	233
ébauche de la sculpture. Terre,	<i>Impasse et Rouge</i> , dessin d'ouverture	
résine et fibre de verre. Vue de	3 <sup>ème</sup> version, colorisation par	
face et de dos.	PAO, 2002.	235
326	<i>Impasse et Rouge</i> , dessin d'ouverture	
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , seconde et	4 et 5 <sup>ème</sup> version, 2009.	236
troisième formes.	<i>Impasse et Rouge</i> , hommage à Tardi.	
327		232
<i>Aquarelles</i> 1979, signé <i>ING</i>	<i>Impasse et Rouge</i> , planche 53 colorisée	
108	par PAO, 1992.	237
<i>Carcasse</i> , contre-relief	<i>Impasse et Rouge</i> , double page	
112	d'ouverture.	238
<i>Concombres Amers, Lignée Royale, les</i>	<i>Impasse et Rouge, au commencement</i>	
<i>Origines</i>		239
257		
<i>Concombres Amers</i> , extrait.		
261		
<i>Concombres Amers, Troupes étrangères</i>		
262		
<i>Concombres Amers, Premier nom</i>		
264		
		344



<i>Impasse et Rouge</i> , dessin d'ouverture		<i>Les Terres Avides III</i>	121
Snoul	240	<i>Militaire khmer tirant sur les Viet-</i>	
<i>Impasse et Rouge</i> , document pour le		<i>Congs</i>	170
bon de souscription, 1995.	332	<i>Monument aux sans noms</i>	126
<i>L'Arbre d'Avril</i>	152	<i>Piano en paysage</i>	114
<i>Le Deep</i>	89	<i>Piano III</i>	114
<i>L'Eau et la Terre</i> , Frère 89	46	<i>Piano droit</i>	114
<i>L'Eau et la Terre</i> , dessin de couverture		<i>Planches des matières, Source I :</i>	
au trait.	242	Encres et aquarelles	163
<i>L'Eau et la Terre</i> , dessin de couverture,		<i>Planches des matières, Source I :</i>	
Lavis.	244	Encres et aquarelles, suite	161
<i>L'Eau et la Terre</i> , dessin de couverture,		<i>Planches des matières, Source II :</i>	
mise en couleur informatique.	244	Traces d'encres lithographique	163
<i>L'Eau et la Terre</i> , dessin de couverture,		<i>Planches des matières, Source III :</i>	
lavis, détail.	246	Encre de chine.	164
<i>L'Eau et la Terre</i> , dessin de couverture,		<i>Planches des matières, Source IV :</i>	
détail.	246	Dessins lithographiques et	
<i>L'Eau et la Terre</i> , camion GMC, extrait		exploitation numérique hybride.	165
de la page 15.	247	<i>Planches des matières, Source V :</i>	
<i>L'Eau et la Terre</i> , dessin numérique de		Travaux en taille douce, pointes	
la page 13.	233	sèches et aquatinte	166
<i>L'Eau et la Terre</i> , Page 15	250	<i>Planches des matières, Source VI :</i>	
<i>L'Eau et la Terre</i> , page 16	249	Matière Photographiques.	167
<i>L'Eau et la Terre</i> , Pages 17-20	248	<i>Planches des matières, Source VII :</i>	
<i>L'Eau et la Terre</i> , pages 54-55	250	Travaux hybrides numériques.	168
<i>L'Eau et la Terre</i> , pages 56-57	251	<i>Prasat primitif IV</i>	134
<i>L'Eau et la Terre</i> , pages 58-59	252	<i>Prasat primitif II-III</i>	136
<i>L'Eau et la Terre</i> , page 21	253	<i>Paysage de latérite</i>	126
<i>L'Eau et la Terre</i> , page 35	254	<i>Square de la Morgue (6)</i>	190, 191, 192
<i>Lendemain de cendres</i>	55	<i>Square de la Morgue (6), détail.</i>	193, 194
<i>L'Orant</i> , 2007	125	<i>Un jour, entre deux</i>	158
<i>Le Phnom</i> , 2011	153		
<i>Les Terres Avides II-I-IV</i>	120		

<i>Urne Royale, Couverture (détail).</i>	137	<i>Urne en paysage</i>	139
<i>Urne rouge</i>	139		

## TABLE DES AUTEURS EN ILLUSTRATIONS

ALECHINSKY, Pierre	79, 81, 83	MØBIUS	30, 31, 32, 177
ARTHAUD, Jacques	56	NATH, Vann	269, 277, 278
BACON, Francis	71		279, 280
BER, Jean	284	OUCH, Makara	138, 141, 142
BRAQUE, Georges	115		143, 144
BILAL, Enki	178, 188	PICASSO, Pablo	67
CHARUEL, Marc	309	PICASSO, Loulou	181
DOMAGE, Marc	40	PINCEMIN, Jean-Pierre	76, 77
EISENMAN, Peter	296, 301, 302	POLLOCK, Jackson	86, 87, 88
GERZ, Jochen	288, 289	SERRA, Richard	283, 285
GASIOROWSKI, Gérard	73, 74	SPLENGLER, Christine	201
GOLLINGS, John	127	STAËL (de), Nicolas	116
HAVIV, Ron	216	TARDI, Jacques	29, 217, 220
HAACKE, Hans	291, 292, 293, 294		221, 222, 223, 224
HERMANN, Huppen	215	TIAN	208, 209, 211
JOFFÉ, Roland	213	VICHIT, Sou	243
LIM, Sokchan Lina	147, 148, 149, 150	WASTERLAIN, Marc	202, 203
	158	WILCKEN, Dagmar von	286

## TABLE DES DOCUMENTS EN ILLUSTRATION

<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , Premier budget , 2013.	302	Lettre du gouverneur de la ville de Phnom Penh.	305
<i>A ceux qui ne sont plus là</i> , musée de Tuol Sleng, Phnom Penh, photographie de Ing Nathavi , 2018.	317	Le Monde du 17 avril 1975.	227
<i>Angkor Vat</i> , détail du grand bas-relief de la galerie ouest, côté sud.	131	Pagode de Wat <i>Langka</i> , urnes.	122
<i>Angkor Vat</i> , suites de fausses fenêtre.	313	Photographies d’auteur(s) inconnu(s).	60, 61, 93
Bulletin de souscription pour l’album <i>Impasse et Rouge</i> .	329	Photographie de Anne Demulder, AFP.	205
Cartes des <i>Stratégies Obliques</i> .	94, 96	Photographies de l’atelier.	100
Couverture de la revue <i>Pilote</i> .	25	Photographies de famille.	49, 51
Couverture de la revue <i>Paris Match</i> .	58	Photographies de performance, auteurs multiple.	154, 155
Diagramme de l’installation « Unfinished ».	140	Photographie de presse, auteur inconnu.	187
Installation « Unfinished ».	126, 127, 128, 129	Photographie de tournage, <i>Le Veilleur</i> .	105
Figaro Histoire n°44.	326	<i>Prasat Kravan</i> (détail).	145
		Visuels de couverture du CD Véalsrè.	151

## BIBLIOGRAPHIE

### Des travaux utilisés et cités

#### A – Études sur la Bandes Dessinées

BAETENS, Jan, *Pour le roman-photo*, essai, Bruxelles, Les impressions Nouvelles, 2010.

BEYLOT, Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris, éditions Armand Colin, 2005.

COLLECTIF : Wasterlain, Une monographie, Textes de Poelart Éric, Vernet Jean-Michel et Ratier Gilles, Grenoble, éditions Mosquito, 2012.

COLLECTIF : *Colloque de Cerisy. Bande Dessinée, Récit et Modernité*, Paris, éditions Futuropolis et Centre de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988.

COLLECTIF : *Jeux d'influences, 30 auteurs de bandes dessinées parlent de leurs livres fétiches*, avant-propos de Levis Trondheim et Philippe Dumez, Paris, éditions P.L.G., 2000.

CRESPIN, Thierry et GROENSTEEN, Thierry (dir.), *On tue à chaque page !*, Paris-Angoulême, éditions du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999.

DELANNOY, Pierre Alban, *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, éditions l'Harmattan, 2007.

FREMION, Yves, *L'Abc de la BD*, Tournai, éditions Casterman.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre et SAMSON, Jacques, (sous la direction de), *Poétiques de la bande dessinée*, MEI n°26, Paris, éditions l'Harmattan, 2009.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Récits et Discours par la Bande*, Essais sur les comics, Paris, éditions Hachette, collection Hachette Essais, 1977.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Dessins et bulles, la bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris, éditions Bordas, 1972.

GERNER, Jochen, *Contre la bande dessinée, choses lues et entendues*, Paris, éditions de l'Association, 2008.

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée au tournant*, Angoulême, éditions Les Impressions Nouvelles, 2017.

GROENSTEEN, Thierry & PETEERS, Benoît, *Töpffer, L'invention de la bande*



- dessinée*. Textes réunis et présenté par Thierry Groensteen et Benoît Peteers, Paris, éditions Hermann, collection Savoir : sur l'art, 1994
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée en France*, Paris, ADPF/CNBDI, 1998.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry, Bandes dessinée et narration, *Système de la bande dessinée (2)*, Paris, PUF, 2011.
- GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Paris, éditions de l'An 2, 2006.
- GROENSTEEN, Thierry, MOULIN, Didier, *Couleur directe, Chefs d'œuvres de la nouvelle bande dessinée française*, catalogue de l'exposition, Bâle, Paris, AFAA , édition Kunst des Comics, 1993.
- GROENSTEEN, Thierry, (sous la direction de), *Bande Dessinée, récit et modernité*, colloque de Cerisy, Paris-Angoulême, éditions Futuropolis/Centre national de la Bande Dessinée et de l'image, 1988.
- JANS, Michel, DOUVRY, Jean-François, *Hermann, Une monographie*, St Egrève, éditions Mosquito, 1997.
- LECIGNE, Bruno, *Controverse, Lettres ouvertes autour des bandes dessinées (De la confusion des langages)*, N°1, Paris, éditions Futuropolis, mai 1985.
- LECIGNE, Bruno, *Avanies et mascarade, L'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70*, Paris, éditions Futuropolis, 1981.
- LECIGNE, Bruno et TAMINE, Jean-pierre, *Fac-similé, Essai paracritique sur le Nouveau Réalisme de la Bande Dessinée*, Paris, éditions Futuropolis, 1983.
- MENU, Jean-Christophe, *Krollebitches, souvenirs même pas dessinée*, Bruxelles, éditions Les Impressions Nouvelles, 2017.
- MENU, Jean-Christophe, *La bande Dessinée et son double, Langage et marges de la Bande Dessinée : Perspectives pratiques, théories et éditoriales*. Thèse présentée à l'université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris, éditions de l'Association, 2011.
- MOUCHART, Benoît, *La bande dessinée*, coll. Idées reçues, Paris, éditions Le Cavalier Bleu, 2004.
- MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Paris, éditions de l'An 2, 2003.
- PETEERS, Benoît, *Case, Planche, Récit, Lire la Bande Dessinée*, Tournai, éditions Casterman, 1998.
- PETEERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Flamarion, collection Champs, Paris, 2003.

- SADOUL, Numa, *Docteur Mœbius et Mister Gir, entretiens avec Jean Giraud*, Paris, éditions Casterman, 2010.
- SMOLDEREN, Thierry, *Naissance de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McKay*, Bruxelles, éditions Les Impressions Nouvelles, 2009.
- PIZZOLI, Daniel, *L'homme qui révolutionna la bande dessinée* in *Arzach-Le Garage Hermétique*, Los Angeles, éditions des Humanoïdes Associés, 2018.
- PIZZOLI, Daniel, *Mœbius ou les errances du trait*, éditions P.L.G., Montrouge, 2013.

## B - Revues

- LES CAHIERS DE LA BANDE DESSINÉE, n°67, janv-fév. 1986
- P.L.G. n°32, automne 1996.
- REVUE EUROPE, n°1041-1042, janvier-février 2016.

## C - Ouvrages esthétiques

- ANG, Choulean, *Les êtres surnaturels dans la religion populaire khmère*, Paris, éditions Cédoreck, 1986.
- ARDENNE, Paul, *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, éditions Flammarion, 2006.
- AFEISSA, Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, éditions Dehors, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, éditions Gallimard, 1974.
- BEKER, Annette & DEBARY, Octave, (Sous la direction de), *Montrer les violences extrêmes*, Ivry-Sur-Seine, éditions Créaphis, 2012.
- BEYLOT, Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BRUNETEAU, Bernard, *Le siècle des génocides, Violences, massacres et processus*

- génocidaires de l'Arménie au Rwanda*, Paris, éditions Armand Colin, 2004.
- BRUNETEAU, Bernard, *Génocides, Usages et mésusages d'un concept*, Paris, CNRS éditions, 2019.
- CAMOUS, Thierry, *La violence de masse dans l'histoire*, Paris, éditions Puf, hors collection, 2010.
- CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts, Critique de la modernité*, Paris, éditions Gallimard, Nrf, essais, 1983.
- DAGENS, Bruno *Les Khmers*, Paris, éditions les belles lettres, 2003.
- DELEUSE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969.
- DERIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995.
- DERIDA, Jacques, *Glas*, Paris, éditions Galilée, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position – l'Œil de l'histoire, tome 1*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire, Tome 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer voir*, Paris, Les éditions de Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sortie du noir*, Paris, Les éditions de Minuit, 2015.
- DOLEVICZÉNYI-LE PAPE Isabelle, *L'esthétique du deuil dans l'art allemand contemporain, Du rite à l'épreuve*, éditions L'Harmattan, Paris, 2012.
- DORLÉAC, Laurence Bertrand, *Les désastres de la guerre – 1800-2014*, Musée du Louvre-Lens, Paris, éditions d'art Somogy, 2014.
- FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, Paris, éditions PUF, 1ère édition 1943, 2017.
- FOREST, Alain, *Le culte des génies protecteurs au Cambodge (Analyse et traduction d'un corpus de textes sur les Neak ta)*, Paris, éditions L'Harmattan, 1992.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Collection Points Essai, éditions du Seuil, 2015.
- GENOUDET, Adrien, *Dessiner l'histoire, Pour une histoire visuelle*, préface de Pascal ORY, Paris, Collection Graphein, éditions Le Manuscrit, 2015.
- KIEKEGAARD, Soren , *Crainte et tremblement*, Paris, éditions Aubier-Montaigne, 1984
- KLEE, Paul , *Écrits sur l'art, tome I : La Pensée Créatrice* , Paris, éditions Dessain et Tolra, 1980.
- KLEE, Paul, *Écrits sur l'art II, Histoire naturelle infinie* , Paris, éditions Dessain et Tolra, 1977.

- LAQUEUR, Thomas W., *Le travail des morts, Une histoire culturelle des dépouilles mortelles*, Paris, éditions Gallimard, 2018.
- LINDQVIST, Sven, *Exterminez toutes ces brutes !*, Paris, éditions Les Arènes, 2007.
- PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, éditions Klincksieck, 1989.
- ROBIN, Régine, *Berlin chantiers, Essai sur les passés fragiles*, éditions Stock, Paris 2001.
- SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Folio, 1994.

## D - Catalogue d'exposition, livre d'artiste

- ANG, Choulean, *Hommes et Terre*, Phnom Penh, éditions Reyum/Fondation Kasumisou , 2000.
- A CEUX QUI NE SONT PLUS LÀ*, catalogue trilingue, Phnom Penh, Cambodge, édité par Anou'Savry Thom, décembre 2017.
- ALECHINSKY, Pierre, *Alechinsky, de A à Z, catalogue « raisonnable » d'une rétrospective*, catalogue de l'exposition présentée au Musée royal des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Catalogue édité par les éditions Gallimard, Paris, 2007.
- ALECHINSKY, Pierre, *Sur le vif, Repères n°105*, Paris, Galerie Lelong, 1999.
- ALECHINSKY, Pierre, *Frontières et bordures*, textes de Michel Sicard et Michel Butor Paris, éditions Galilée, Collection Renault Art et Industrie, 1984.
- ALECHINSKY, Pierre, *Le bureau du titre* , dans une organisation de Pierre Faucheux, Montpellier, éditions Fata Morgana, 1983.
- ALECHINSKY, Pierre, *Far Rockaway*, Montpellier, éditions Fata Morgana, 1977.
- ANSELM, Kiefer, Royal Academy of Arts, London, catalogue d'exposition, 27 septembre - 14 décembre 2014.
- BACON, Francis, Paris, éditions du Musée d'art national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 1996.
- BALDASSARI, Anne (Sous la direction de), *Icônes de l'Art Moderne, la collection Chtchoukine*, Fondation Louis Vuitton, Paris, éditions Gallimard, 2017.



- CAPPOCK, Margarita, *Francis Bacon : L'atelier*, Paris, éditions de La Bibliothèque des Arts, 2005.
- CHASSEY, Éric de, RAMOND, Sylvie (sous la direction de), *Repartir à zéro – Comme si la peinture n'avait jamais existé*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris, éditions Hazan, 2008.
- DE SEL, DE PIERRE & DE TERRE, texte d'Adrien Genoudet, catalogue de l'exposition du 8 novembre au 1er décembre 2014. Catalogue édité par Art-Pont, Vannes, 2014.
- FIBRES, catalogue de l'exposition *Fibres* (entretien mené par Jacques Cohen avec les artistes Leball, Gauthier, Séra), Paris, coédition Le Monde/L'Atribut, 1987.
- GASIOROWSKI, Gérard, *Recommencer : Commencer de nouveau la peinture*, Carré d'Art - Musée d'Art contemporain, Nîmes, catalogue d'exposition, 19 mai - 19 septembre 2010.
- GROLIER, Bernard-Philippe, *Angkor, Hommes et Pierres*, Paris, éditions Arthaud, 1965.
- HUBERT-MARTIN, Jean et LE FUR, Yves, (sous la direction de), *La mort n'en saura rien - Reliques d'Europe et d'Océanie*, Paris, éditions du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 1999.
- JACQUES, Claude et FREEMAN, Michael, *Angkor, Résidence des dieux*, Genève, éditions Olizane, 2001.
- JESSUP Helen I. et ZÉPHYR Thierry (catalogue sous la direction de), *Angkor et dix siècles d'art khmer*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 31 janvier-26 mai 1997, Catalogue de la Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- LE NAOUR, Jean-Yves, *Le Soldat inconnu, La guerre, la mort, la mémoire*, Paris, éditions Gallimard, Collection Découvertes, 2008.
- LOULOU, PICASSO, *Agréable*, Paris, éditions Futuropolis, 1982.
- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Herman éditeur, collection Savoir Arts, 2e éd. 2014.
- MOORE, Henry, Orangerie des Tuileries, catalogue d'exposition, 6 mai - 29 août 1977, Paris, éditions des musées nationaux, 1977.
- NAMUTH, Hans, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, éditions Macula, 1982.
- PICASSO, Pablo, catalogue *Picasso, Œuvres reçues en paiement des droits de succession*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.
- PINCEMIN, Jean-Pierre, catalogue *Jean Pierre Pincemin, 1944-2005*, textes de Christine Besson, Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros, Paris, éditions Gallimard, mai

2010.

PINCEMIN, Jean-Pierre, *Gravures 1971-1997*, musée de la Cohue, éditions d'art Somogy, 1998.

PINCEMIN, Jean-Pierre, *Jean-Pierre Pincemin*, Aubusson, collection Etat des Lieux, éditions Centre culturel et artistique d'Aubusson/La Différence, 1986.

POLLOCK, Jackson, Centre Pompidou, Paris, éditions du Musée d'art national d'art moderne, 1982.

TATLIN, *New art for new world*, musée Tinguely, Bâle, éditions Hatje Cantz, 2012.

## E - Autres ouvrages de références

BOWIE IS, Sous la direction de Victoria Broackes et Geoffrey Marsh, Paris, éditions Michel Lafon, 2013.

BUCKLEY, David, *David Bowie, Une étrange fascination*, Paris, éditions Flammarion, 2015

CURTIS, William J.R, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, éditions Phaidon 2004.

ENO, Brian, SCHMIDT, Peter, *Obliques Stratégies, Over one hundred worthwhile dilemmas*, éditions des auteurs, 1975.

FAREL, Alain, *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*, Paris, éditions de la parenthèse, 2008.

GIRAUD, Jean, in *Moebius-Giraud, histoire de mon double*, Paris, éditions n°1, 1999.

JONES, DAVID, *David Bowie A life*, Paris, éditions Ring, 2018.

KUBIN, Alfred, *Le travail du dessinateur*, Paris, éditions Allia, 2007 (2<sup>e</sup> édition).

MASPERO, François, *L'ombre d'une photographe*, Gerda Taro, Paris, Le Seuil, 2006.

MISHIMA, Yukio, *Une soif d'amour*, Paris, éditions Gallimard, 1992.

MUSIL, Robert, *Oeuvres pré-posthumes*, Paris, éditions du Seuil, 1965.

PICAUD, Loïc, *David Bowie & le rock dandy*, Paris, Hors collection éditions, 2007.

POLIN, Soth, *Génial et génital*, Toulouse, éditions Le grand os, collection poc !, 2017.

POLIN, Soth, *L'Anarchiste*, Paris, éditions La Table Ronde, 1980. Réédition Poche, collection La petite Vermillon, 2011.

POUSTOCHKINE, Freddy Nadolny, *La colline empoisonnée*, Paris, éditions Futuropolis, 2010.

THIBAUT, Matthieu , *David Bowie, L'avant-garde Pop*, Paris, Géménos, Les Mots et le reste, 2013.

TIAN, *L'année du Lièvre*. Tome 1 : *Au revoir Phnom Penh*, 2011, Tome 2 : *Ne vous inquiétez pas*, 2013, Tome 3 : *Un nouveau départ*, 2016, Paris, éditions Gallimard.

## INDEX DES NOMS

---

### A

Abadie, Daniel, 85  
Aki-Ra (alias Eoun Yeak), 195  
Alechinsky, Pierre, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 339, 352  
Alloa, Emmanuel, 15, 16  
Amar, Marianne, 201  
Ang, Chouléan, 246  
Ardenne Paul, 14, 100  
Auboin, Pascal, 4, 44, 302, 303

---

### B

Bacon, Francis, 70, 71, 72, 339, 353  
Balzac, Honoré de, 151  
Barthes, Roland, 60, 189  
Baudouin, Nicolas, 331  
Baudrillard, Jean, 212  
Bayard, Pierre, 157  
Becker, Elizabeth, 250, 262  
Benjamin, Walter, 230  
Benton, Thoms Hart, 85  
Bilal, Enki, 178, 187, 188, 189, 218, 340  
Blutch, 48, 160  
Bobin, Régine, 285  
Boltanski, Christian, 17  
Bowie, David, 66, 90, 91, 92, 98, 135, 339, 354, 355  
Bowra, Kent, 258  
Bram Van Velde, 70  
Braque, Georges, 69, 115  
Breccia, Alberto, 194  
Breton, André, 81, 103  
Butor, Michel, 81, 82, 83, 352

---

### C

Cabanne, Pierre, 65  
Caniff, Milton, 223  
Capa, Robert, 200  
Cappock, Margarita, 72  
Caron, Gilles, 200, 264  
Carrière, Jean-Claude, 259, 260  
Carteron, Philippe, 117, 118  
Cézanne, Paul, 68, 98  
Chantrabot, Ros, 258  
Charlier, Jean-Michel, 36  
Chhang, Youk, 138, 265, 306, 331, 332  
Christin, Pierre, 188, 218  
Cinna, Olivier, 196  
Cixious, Hélène, 199  
Clair, Jean, 131, 132  
Clavel, Olivia, 179

Cobra, 78, 79, 82  
Cohen, Jacques, 3, 130, 135, 146, 153, 313, 353  
Conboy, Kenneth, 258  
Corcos, Pierre, 113  
Crowley, Aleister, 91

---

### D

Dagens, Bruno, 52, 53  
de Kooning, Willem, 311  
Deac, Wilfred P., 258  
Delacroix, Eugène, 68  
Derrida, Jacques, 16, 17, 55, 101  
Diagne, Bachir Souleymane, 157  
Didi-Huberman Georges, 230  
Didi-Huberman, Georges, 59, 60, 145, 186, 189, 230, 231, 278  
Douch, 269, 270  
Douvry, Jean-François, 204, 215  
Draguet, Michel, 78, 80, 81  
Duby, Georges, 81

---

### E

Eisenman, Peter, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 295, 341  
El Greco, Dominikos Theotokopoulos, 68  
Eno, Brian, 90, 92, 97  
Escarpi, Robert, 193

---

### F

Faas, Horst, 230  
Fanon, Frantz, 255  
Farel, Alain, 284  
Fellini, Frederico, 259  
Filippini, Henri, 192  
Fukaya, Akira, 195  
Fumimura, Sho, 195  
Fumimura, Sho, 195  
Fumimura, Sho, 195

---

### G

Gasiorowski, Gérard, 73, 74, 75, 339  
Gauville, Hervé, 75  
Genoudet, Adrien, 135, 152, 314, 315, 316, 353  
Gerz, Jochen, 287, 288, 289, 295  
Ghielmetti, Philippe, 217  
Giraud, Jean, 36, 173, 212, 350  
Glénat, Jacques, 192  
Godard, Jean Claude, 259



Greg, Michel, 212, 214  
Groensteen, Thierry, 80, 173, 174, 183, 185, 205,  
220, 231, 232, 328, 349  
Groslier, Bernard-Philippe, 54

---

## H

Hamel, Bernard, 33, 258, 260, 261  
Hannoteaux, Guy, 200  
Haviv, Ron, 215  
Hayes, Issak, 90  
Hergé, 80, 328  
Hermann, 80, 185, 212, 213, 214, 215, 216, 340, 349  
Heude, Yves-Marie, 82, 159  
Humphries, Jacqueline, 135  
Hun, Sen, 16  
Hureau, Simon, 195

---

## I

Ikegami, Ryoichi, 195  
Ionesco, Eugène, 81

---

## J

Jayavarmann VII, 299  
Joffé, Roland, 198, 210  
Joly, Eric, 109, 110, 153  
Jorn, Asper, 78  
Julienne, Sylvain, 38  
Juvénal, Claude, 38, 39

---

## K

Kandinsky, Vassili, 113  
Kandinsky, Wassili, 113  
Kane, Salomon, 43, 297  
Kemp, Lindsay, 91  
Kiki, Picasso, 179  
Komphot, Mey, 250  
Koralewski, Tadeusz, 113, 117, 118, 121  
Kubin, Alfred, 170

---

## L

Lacan, Jacques, 59  
Lanzmann, Claude, 281  
Laqueur, Thomas W., 316, 317  
Larsen, Lulu, 179  
Le Gal, Adrien, 306, 309  
Lecigne, Bruno, 204, 218  
Locard, Henri, 258

---

---

## M

Macquet, Christophe, 151  
Malraux, André, 100  
Man Ray, 200  
Manet, Edouard, 68  
Maréchal, Béatrice, 182, 184  
Martin, Marie Alexandrine, 55  
Mas, Dominique, 301, 330  
Matisse, Henri, 70, 98  
Meiselas, Susan, 201  
Merlet, Isabelle, 160  
Miller, Lee, 200, 201  
Mishima, Yukio, 41  
Mnouchkine, Ariane, 199  
Modigliani, Amadeo, 98  
Möbius, 10, 25, 26, 27, 28, 36, 97, 98, 173, 176, 177,  
350, 354  
Monnin, Françoise, 119  
Moore, Henry, 312  
Mouillaud, Maurice, 288  
Mugiraneza, Assumpta, 157  
Munôz, José, 194  
Murnau, F.W., 194  
Music, Zoran, 266  
Musil, Robert, 281

---

## N

Namuth, Hans, 146  
Naumann, Michael, 286  
Népote, Jacques, 256  
Nietzsche, Friedrich, 91, 151  
Noiret, Joseph, 78  
Nora, Pierre, 56  
Norodom, Sihanouk, 9, 33, 39, 52, 151, 194, 196,  
199, 200, 229, 256, 258, 260, 261, 307, 361

---

## O

Op, Sangha, 258  
Oursler, Tony, 135

---

## P

Pafford, Steve, 91  
Panh, Rithy, 15, 17, 19, 59, 151, 152, 199, 249, 250,  
269, 270, 271, 298, 308  
Paytress, Marc, 91  
Peteers, Benoît, 175, 185, 259, 260, 349  
Phang, Loo Hui, 196  
Phay, Soko, 3, 17, 103, 123, 124, 152, 153, 156, 157,  
270, 271, 303  
Philip, Bruno, 270  
Piatzszek, Stéphane, 196  
Pierre, José, 81  
Pincemin, Jean-Pierre, 65, 73, 74, 75, 76, 77, 158,  
159, 339, 353, 354  
Pol Pot, 16, 44, 45, 58, 198, 270, 274

Polin, Soth, 13, 151, 199  
Pollock, Jackson, 83, 85, 86, 87, 89, 146, 176, 339,  
353  
Porée, Anne-Laure, 207, 271, 278  
Poustochkine, Freddy Nadolny, 195, 207  
Pratt, Hugo, 171

---

## R

Radrizzani, Dominique, 80  
Renoir, Auguste, 98  
Resnais, Alain, 282  
Restany, Pierre, 87  
Reverzy, Éléonore, 84  
Rilke, Rainer-Maria, 124  
Robial, Étienne, 180  
Robin, Régine, 283, 285  
Robinson, Bruce, 210  
Rosh, Léa, 282  
Rosh, Léa, 282  
Rosh, Léa, 283  
Rosh, Léa, 283  
Ruiz, Raoul, 259, 260

---

## S

Samphan, Khieu, 44, 256  
Sangsuk, Saneh, 156  
Sartre, Jean Paul, 113, 151  
Sartre, Jean-Paul, 113, 151  
Schefer, Jean-Louis, 71  
Schönberg, Arnold, 113  
Schwitters, Kurt, 110  
Semprun, Jorge, 263  
Semprún, Jorge, 263  
Seng, Vannak, 301  
Serra, Richard, 283, 284, 285, 286  
Shalev-Gerz, Esther, 287, 288, 289  
Sibiski, Julianne, 138, 140  
Sicard, Michel, 82, 83, 352  
Sisowath, Sirik Matak, 256  
Sou, Vichit, 243  
Soun Petit, Guillaume, 156  
Spengler, Christine, 200, 201, 229, 230

Staël, Nicolas de, 69, 70, 115, 116  
Sterckeman, Michaël, 196  
Sterckx, Pierre, 176  
Swain, Jon, 258  
Sylvester, David, 72

---

## T

T5, 179  
Tamine, Jean-Pierre, 218  
Tapiès, Antoni, 293  
Tardi, Jacques, 28, 34, 35, 186, 217, 218, 219, 220,  
222, 223, 224, 232, 344  
Tardieu, Jean, 81  
Tarkovski, Andreï, 259  
Taro, Gerda, 200, 354  
Thibault, Matthieu, 91  
Tian, 195, 196, 208, 209, 210, 211, 212  
Ting, Walasse, 81  
Tirat, Jean-Christian, 258  
Toma, Yann, 4, 291, 294  
Töpffer, Rodolphe, 80, 185

---

## V

Vann, Nath, 10, 17, 151, 199, 269, 270, 271, 272,  
273, 274, 275, 276, 277, 278  
Vidal, Bernard, 179  
Visot, Michel, 200  
Von Wilcken, Dagmar, 286

---

## W

Wajda, Andrzej, 199  
Warhol, Andy, 146  
Wasterlain, Marc, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202,  
204, 340, 348

---

## Z

Zao Wou-Ki, 98

# INDEX DES NOTIONS

---

## A

Album, 19, 27, 89, 90, 91, 92, 150, 175, 197, 198, 199, 202, 214, 215, 219, 234, 237, 243, 245, 248, 249, 250, 269, 328, 347

Anamnèse, 16  
Archive-œuvre, 17

---

## C

Case, 175, 349, 360  
Coda, 77  
Contre monument, 287, 341  
Couleur, 14, 25, 27, 50, 80, 82, 94, 104, 150, 160, 188, 194, 214, 219, 229, 234, 235, 236, 237, 241, 275, 345, 363, 377

---

## D

Découpage, 80, 175, 185, 219, 220  
Dripping, 88, 89

---

## E

Ecole de Marcinelle, 231  
Ellipse, 18, 239  
Engramme, 174, 176, 177

---

## F

Fictions documentées, 56  
Fictions narratives, 18

---

## G

Génocide, 6, 9, 10, 13, 15, 18, 35, 42, 43, 44, 45, 90, 137, 189, 195, 196, 262, 281, 282, 306, 308, 333, 335, 338, 361, 375

---

## I

Image manquante, 59

---

## L

Ligne Claire, 231, 232

Littérature de gare, 50

---

## M

Métissage, 6, 79, 105  
Monument gerzien, 288

---

## N

Narration, 27, 35, 47, 80, 108, 145, 174, 175, 184, 199, 218, 228, 236, 238, 245, 341, 349

---

## P

Pictural, 1, 3, 6, 10, 14, 15, 17, 18, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 100, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 129, 132, 135, 152, 159, 160, 175, 183, 194, 233, 234, 235, 270, 274, 278, 311, 313, 333, 334, 339, 353, 360, 361  
Planche, 25, 26, 27, 28, 192, 194, 197, 198, 202, 208, 209, 210, 211, 217, 219, 220, 221, 237, 254, 264, 344

---

## R

Remarque marginale, 81  
Réparation, 41, 298, 302, 304, 305

---

## S

Scénario, 188, 197, 198, 199, 222  
Stratégies obliques, 92, 93, 347  
Séquences visuelles, 80, 174, 176  
Strips, 81

---

## T

Teuk-Deï, 121, 243  
Trauma, 7, 10, 40, 59, 83  
Tiers-lieu, 182

---

## V

Violence extrême, 6

## GLOSSAIRE

ALL OVER : Processus de déversement de la peinture par écoulement et projection sur un support.

ANAMÈSE : Rappel du souvenir. Ce terme est une association du grec *ána* (remontée) et *mnémè* (souvenir), qui signifie une réminiscence, c'est-à-dire, un ressouvenir. On distingue deux dimensions dans la mémoire : l'enregistrement que les Grecs appelaient *mnesis* et les Latins *memoria*, et la remémoration que les Grecs appelaient *anamnesis* et les Latins *reminiscentia*. Il faut faire remonter ou revenir ce qui a été enregistré.

ANICÔNIQUE : C'est un mot dérivé de icône, précédé du préfixe *an* et suivi du suffixe *ique*. Relatif à l'absence de toute représentation humaine ou animale.

ART : C'est le prolongement de ma pensée incarnée dans la matière. C'est une façon d'inscrire au-delà de mon existence ma présence au monde.

ARTIVISME : C'est une stratégie politique pour les artistes.

BANDE DESSINÉE : C'est le premier langage que j'ai choisi pour m'exprimer au-delà des mots. C'est l'interpolation entre l'image qui me hante et le texte qui la contextualise et la met à distance.

BAS-RELIEF : Volume sculpté par rapport à un plan, ne présentant qu'un faible relief.

BULLE : Ce terme désigne l'espace dans lequel le texte exprimé par les personnages d'un récit en bande dessinée se lit. On emploie aussi les termes de phylactère ou de ballon.

CADRE : Bordure matérielle, solide, permettant de délimiter et de protéger un tableau.

CASE MÉMORABLE : Case qui habite la mémoire des lecteurs.

CATHARSIS : Terme aristotélien pour signifier, chez le spectateur, l'épuration des passions, la libération des émotions, une sensation d'allègement et de plaisir, le tout par les moyens de la représentation artistique et notamment de la tragédie. Par extension, en psychanalyse, c'est la prise de conscience par laquelle un sujet se remémore un événement traumatique passé, le revit puis le dépasse dans le cadre d'une cure.

## CHAMBRES EXTRAODINNAIRES DES TRIBUNAUX CAMBODGIEN :

CETC, acronyme pour Chambre Extraordinaires au sein des Tribunaux cambodgiens. Structure hybride mise en place en juin 2007 avec la participation de l'ONU, pour juger les principaux leaders khmers rouges pour leur « entreprise criminelle commune ».

CLIP : C'est une réalisation audiovisuelle réalisée pour promouvoir une chanson. Le clip est d'un faux anglicisme, qui en anglais signifie « pincer ». Ce terme s'emploie aussi pour désigner une vidéoclip ou vidéo clip.

CODA : De l'italien « queue », c'est un terme employé dans le champ des arts de la musique et de la danse pour désigner le passage terminal d'une pièce ou d'un mouvement.

COLLAGE : Mode d'expression plastique combinatoire et ludique.

CONTRE-RELIEF : Terme proposé par Tatlin pour définir ses réalisations (*Kontr-reliefy*). C'est une réalisation hybride entre peinture et sculpture, en rupture avec le passé et dans une continuité avec la création du geste artistique.

DESSIN : Création de formes définit par le trait.

DÉNI : Refus de prendre en compte une dimension de la réalité concrète.

ENGRAMME : Empreinte, trace, laissée dans le cerveau par un traumatisme pouvant être réactivée par une stimulation.

FIGURE : La figure n'a de raison d'être dans mon travail qu'en tant qu'évocation de formes de représentation du corps humain dans la statuaire khmère.

GÉNOCIDE : Crime de masse qui se traduit par l'élimination physique, totale ou partielle, d'un groupe national, ethnique ou religieux. Ce crime est défini par la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide (1948). Son entendement est toutefois assujéti et circonscrit par une lecture politisée.

GISANT : Sculpture funéraire de l'art chrétien représentant un personnage allongé, par opposition à Orant, l'effigie étant habituellement placée sur le dessus d'un cénotaphe.

IMAGE : Je ne créé pas d'images. Je les rencontre. Ce mot provient du latin *imago* qui désignait les masques mortuaires.

IMAGE MANQUANTE : Image fantôme.

INSTALLATION : C'est à mes yeux l'expression d'un espace cognitif intime projeté et divulgué dans l'espace public.

KHMERS ROUGES : (*Khmer krâhôm*) Expression créée par le prince Norodom



Sihanouk. Elle est utilisée pour la première fois le 18 novembre 1966 afin de désigner l'aile gauche de l'échiquier politique local du royaume. L'expression est devenue par la suite le terme usuel pour désigner les rebelles d'obédience communiste et maoïste, responsable de la mort de 1,5 à 1,9 millions de personnes sous le régime du Kampuchéa Démocratique (1975-1979).

**MANGA** : Terme qui désigne aujourd'hui une bande dessinée japonaise, voir un dessin animé japonais.

**MAQUETTE** : En sculpture, c'est la matrice première d'une forme en devenir. Dans le cas du Mémorial, cela m'a permis d'imprimer une sensibilité singulière à une œuvre devenir monumentale.

**MONOTYPE** : Dans le monde de l'estampe, c'est un procédé d'impression qui donne lieu à une épreuve unique, obtenue sans procéder à une gravure sur le support de travail.

**NÉGATIONNISME** : Dénier de faits historiques malgré la présence de preuves.

**OBSCÉNITÉ** : Ce qui vient par-delà la scène. Une expression triviale, voire grossière et indécente qui s'impose.

**ŒUVRE** : Ce terme provient du latin *opera*, le pluriel de *opus*, qui désigne le travail, une activité. Ce terme désigne par extension une production artistique, intellectuelle ou littéraire. Une œuvre est le produit d'un travail anthropique, c'est-à-dire produite des mains de l'homme, voire, le résultat de conséquences naturelles.

**ORANT** : Représentation sculpturale de l'art chrétien d'un personnage en posture de prière, généralement agenouillé.

**PARTIES CIVILES** : Victimes entendues dans le cadre des CETC. 4.222 victimes ont été admises comme « parties civiles ».

**PASSEUR DE MÉMOIRE** : C'est ainsi que l'on m'a déterminé en tant qu'artiste et pédagogue. Il est question sous ce terme d'une personne qui partage un savoir, une expérience vécue.

**PEINTURE** : Médium qui transcende le dessin et la composition et représente l'incarnation de son auteur.

**PERFORMANCE** : Une performance artistique est un acte de création composite en public. Une performance est aussi un art en soi, un art du vivant. Une manière de s'exprimer avec le corps aussi.

**PHOTOGRAPHIE** : C'est littéralement l'écriture de la lumière, donc, la captation physique du réel. La photographie constitue une part importante de mes sources référentielles visuelles. C'est un médium souple qui me permet de procéder à un travail de reconstitution du réel. C'est une preuve ontologique qui vient accréditer la véracité de mes récits fictionnels ou testimoniales.

**PLANCHE** : Terme désignant le support papier sur lequel les dessinateurs de bandes dessinées exécutent leurs dessins.

**RÉCIT** : Le récit est l'acte de raconter, en d'autres termes, c'est l'art de transmettre une histoire à autrui.

**RÉSEAUX SOCIAUX** : Cette expression dans son acception usuel associe les « médias sociaux » et la technologie en interaction sociale entre individus et groupes d'individus et la création de contenu.

**RONDE-BOSSE** : Corps sculptural qui n'est pas associé physiquement à un arrière-plan et qui repose sur un socle.

**SCULPTURE** : L'art de l'expression du volume obtenu par la taille directe ou par association de matériaux.

**STRATÉGIES OBLIQUES** : Tarot artistique (Jeux).

**STRIPS** : ou « bandeau » en français. C'est dans l'espace de bandeaux que les bandes dessinées américaines sont apparues dans la presse quotidienne. Les bandes étaient d'abord publiées en noir et blanc. Ces productions avaient pour nom les « daily strip ». Un espace plus conséquent furent octroyé pour les séries les plus populaires, sous forme de pleine page, en couleur et appelées « sunday page ». Les bandes quotidiennes qui racontaient des récits à suivre, étaient appelés « continuity strip ».

**TAILLE-DOUCE** : Ce terme désigne une pratique dans le champ de l'estampe d'un procédé de gravure en creux exécuté sur plaques de métal (zinc) ou de cuivre. L'impression de la plaque sur est obtenue par une presse à taille-douce.

**TEUK-DEÏ** : Ce terme associe l'eau (Teuk) et la terre (Deï). Concept populaire au Cambodge pour désigner la terre et le pays. C'est aussi le titre de mon second livre sur l'Histoire du Cambodge, *L'Eau et la Terre*.

**TIERS-LIEU** : De l'anglais, *The Third Place*, qui doit être entendu comme « troisième lieu ». Ce terme désigne un espace en dehors de celui la maison et du travail, un espace à côté, celui des environnements sociaux, un espace *hors temps*.

**WORK IN PROGRESS** : *Travail en cours d'élaboration*.

## **ANNEXE**

16 AVRIL 1975

16

**Alors que les combats atteignent plusieurs quartiers de la capitale****Le gouvernement de Phnom-Penh envisage de déposer les armes**

La situation militaire s'était considérablement dégradée, mardi et mercredi matin, pour les troupes républicaines cambodgiennes, qui ont dû abandonner plusieurs positions aux abords immédiats de Phnom-Penh. Au sud de la capitale, les républicains faisaient retraite devant les Khmers rouges retoulant des milliers de réfugiés vers le centre de Phnom-Penh. Toute la rive est du fleuve Bassac était tombée aux mains des révolutionnaires, et un certain nombre de ces derniers étaient parvenus à franchir, vers l'ouest, le pont des Nations-Unies (pont Monivong). Au nord de la capitale, le quartier résidentiel de Tuol-Kauk, où se trouvent les antennes de la télévision et un centre émetteur, était occupé aux deux tiers mercredi matin, annonçait la radio khmère rouge. Enfin, la mission du Gouvernement royal d'union nationale du Cambodge en France, annonçait, dans un communiqué publié mercredi, à 11 heures, à Paris, que les forces armées populaires de libération nationale s'étaient emparées de l'aéroport de Pochentong.

Pour sa part, l'A.F.P. avait annoncé de Phnom-Penh la prise de la tour de contrôle de l'aéroport par les Khmers rouges.

Notre envoyé spécial indique que M. Long Boret a rencontré mercredi les représentants de l'ONU et de la Croix-Rouge à Phnom-Penh. Un conseil des ministres, ajoute-t-il, se réunirait ensuite, sans doute, pour mettre au point les modalités d'une éventuelle déposition des armes par les républicains. « Je veux à tout prix éviter une effusion de

sang », a déclaré le premier ministre à notre envoyé spécial.

● AU VIETNAM DU SUD, de violents combats ont repris, mercredi matin 16 avril, après une accalmie de quarante-huit heures, dans le secteur de Xuan-Loc, à 70 kilomètres à l'est de Saigon. D'importantes forces révolutionnaires semblent engagées dans la bataille que les observateurs jugent désormais décisive pour le sort de la capitale sud-vietnamienne. Dans un autre secteur, les forces gouvernementales ont dû évacuer, mercredi matin, la base aérienne voisine du port de Phan-Rang, contre lequel les forces révolutionnaires ont également donné l'assaut. De source militaire à Saigon, on indiquait, en fin de matinée, que des combats au corps à corps se poursuivaient dans la ville.

● A WASHINGTON, la commission des affaires étrangères du Sénat a concédé au président Ford une aide de 200 millions de dollars destinée exclusivement à l'évacuation des quatre à cinq mille citoyens américains demeurant au Vietnam du Sud et de « quelques Vietnamiens » menacés dans leur vie par l'avance des forces révolutionnaires. En revanche, le Congrès semble répuigner à voter les crédits réclamés pour un « réarmement » des unités sud-vietnamiennes.

● A LUXEMBOURG, les ministres des affaires étrangères de la Communauté européenne, réunis lundi, ont rejeté une requête américaine leur demandant d'intervenir auprès de Hanoi pour que le Vietnam du Nord cesse son « agression ».

**L'écroulement des illusions**

Phnom-Penh. — Alors que les Khmers rouges pénétraient dans les faubourgs sud de la ville et que l'on se battait, tôt ce mercredi matin 16 avril, près du pont Monivong, le processus de désagrégation politique s'accélérait à Phnom-Penh. Les fumées montent au Nord, au Sud, à l'Ouest, les réfugiés et les blessés affluent, tandis que les bureaux ont pratiquement cessé toute activité et que les politiciens délibèrent sans désespérer.

M. Long Boret ne s'attendait sans doute pas, dimanche dernier, lorsqu'il prononça des paroles jus- qu'aboutistes et déclara qu'il « mourrait de faim avec son peuple », que la réaction des Khmers rouges fût aussi rapide et efficace. Trois jours après, la République

De notre envoyé spécial

s'effondrait. Ses dirigeants pouvaient-ils espérer autre chose ?

Après deux jours où les défaites se sont succédées sans discontinuer, le bel optimisme a fait place au désespoir. Les politiciens, qui vivaient dans un rêve, qui ne connaissaient la situation militaire que par le général Untel et le sort de leurs compatriotes par tel fonctionnaire ou organisme administratif, se sont retrouvés brutalement en face des réalités. Depuis la nuit de dimanche à lundi, des gens fulent et meurent dans une lutte désormais inutile. C'est dans ces circonstances que les responsables républicains se sont réunis mardi soir et tard dans la

nuit. Ont-ils enfin compris que leur situation est sans issue ? Toujours est-il qu'une majorité se serait dégagée parmi les éléments civils pour cesser la lutte à tout prix, à condition seulement que les militaires se voient épargner l'humiliation supplémentaire et ultime d'une reddition.

Mais les autorités abandonneront-elles leurs anciennes habitudes de palabres sans fin d'où aucune décision ne sort ? Ne risquent-elles pas de se contenter d'un texte ambigu que les forces révolutionnaires victorieuses ne se donneront même pas la peine de lire ?

PATRICE DE BEER.

(Lire la suite page 3.)



## AU CAMBODGE

## L'écroulement des illusions

(Suite de la première page.)

Les extrémistes civils et militaires ne risquent-ils pas de jouer la politique du pire, se lançant dans de sanglants combats de rue sans autre issue que la mort de milliers de civils ? Quel est le rôle joué dans cette affaire par le général-prince Sirik Matak, cousin et ennemi du prince Sihanouk, qui est rentré samedi dernier seulement dans l'arène politique et auquel l'actuel chef de l'armée et président du comité exécutif, le général Sak Sutsakhan est très lié ? Alors que les rues sont engorgées de réfugiés, le gouvernement délibère encore. Les derniers rêveurs se raccrochent aux rumeurs d'une arrivée de dix mille « Khmers kroms », mercenaires cambodgiens venus du Vietnam du Sud. Comment viendraient-ils si toutes les voies d'accès à la capitale sont coupées ? Les derniers Américains, eux, attendent toujours l'hypothétique hélicoptère qui viendra les sauver.

Les notes que nous avons pu prendre mardi rendent compte de la tactique des Khmers rouges et du désarroi qui s'est emparé de la capitale.

**6 HEURES DU MATIN :** Avec le jour qui se lève, les canons en position, derrière l'ambassade de France se mettent à tirer quelques salves, comme pour saluer l'arrivée du soleil. Quelques rafales d'armes automatiques tombent aussi le calme matinal dans le faubourg de Tuol-Kauk, au nord-ouest, sans doute un petit accrochage avec des éléments khmers rouges infiltrés. La ville est presque déserte et l'on ne voit que de rares passants et soldats qui se dirigent vers le centre de la ville. Aux P.T.T. l'émetteur de secours, installé sur le toit de l'immeuble, fonctionne par intermittence. L'émetteur de Kambol semble se trouver encore en zone gouvernementale mais les militaires lui ont interdit de fonctionner car son groupe électrogène gêne les communications.

**9 HEURES :** Les derniers réfugiés s'en vont le long de la route 4, quittant les camps situés n°... après la digue nord, quelques centaines de mètres avant le village de Pochentong.

La circulation a cessé. On ne voit même plus d'automobiles. Parfois seulement, un ou deux soldats apparaissent derrière un arbre. L'un d'entre eux nous dit que les Khmers rouges occupent le marché de Pochentong, où l'académie militaire proche. Au début de la digue, comme une dernière ligne de défense, une demi-douzaine de blindés M-113 braquent leurs armes sur les pailloles désertes. A quelques mètres en contrebas, comme si les Rouges allaient bondir de va n't eux comme des diables. Plus loin, sur la digue, après la voie ferrée, à un kilomètre environ, l'artillerie soulève des nuages de poussière et de sable.

Ce sont, sans doute, les canons de 105 américains capturés par les assaillants. Quelques baraquements de réfugiés se consomment. Un petit poste de garde aiguille les fuyards vers un autre chemin de terre, les empêchant de gagner directement Phnom-Penh.

Plus près de la capitale, quelques centaines de paras se sont installés dans les parkings situés au rez-de-chaussée des immeubles de l'université. Le mot « royale » a été effacé depuis la proclamation de la République, mais on devine toujours l'emblème de la monarchie sur le fronton.

Des camions déchargent armes et munitions. Ces parachutistes arrivent directement de la dernière enclave sur la rive est du Mékong, à Arel-Khaat, en face du palais royal. Ils en ont abandonné la garde à quelques unités. Peut-être l'ont-ils quittée sans espoir de retour ? Les visages respirent la gravité, l'épuisement, après des jours et des nuits de combat sans interruption. Ces soldats n'ont pas mangé depuis deux jours, et ne peuvent plus se rendre dans leur camp de base, situé en face de l'aéroport, et qui est soit pris, soit sous le feu des Khmers rou-

ges. Certains sont presque des gamins. Très vite ils se couchent et s'endorment. Plusieurs ont des sourires enfantins qui détonnent avec leur harnachement martial. La plupart des étudiants et des professeurs qui résident dans ces immeubles se sont enfuis. Seuls restent quelques irréductibles servants qui ne veulent pas abandonner les biens de leurs maîtres absents. — et deux couples de professeurs français. Ils ont refusé de se faire évacuer pour « voir ce qui va se passer ». Curiosité dangereuse, car ces bâtiments sont très vulnérables.

Les réfugiés s'alignent en contrebas sur la voie ferrée désaffectée, avec leurs charrettes à bœufs aux montants longs et incurvés vers le haut. Ils y ont installé tout ce qui leur reste : sacs de riz et volailles, nattes, matras, parfois un meuble en bois. Ils sont filtrés sans zèle par des policiers militaires. On ne croit pas que la ville est sous le régime de couvre-feu pour vingt-quatre heures. Par contre, au centre, d'autres arrêtent tous les hommes

que encerclé la même tactique : faire partir la population, soit en lui demandant, soit en provoquant un sinistre spectaculaire mais peu meurtrier. Le signe est vite compris et l'agglomération se gonfle encore plus, tandis que les zones dangereuses se vident. Les pertes civiles sont faibles. L'impact psychologique est considérable. Quelques groupes d'hommes bien appuyés par des tirs de canons ou de mortiers suffisent.

Dans la fuite, on retrouve nombre de militaires. On ne rencontre plus d'unités organisées, même au niveau de la compagnie. Ce ne sont que soldats qui rentrent en ville seuls ou en petits groupes, ou groupes de militaires disparates ou unités aux effectifs réduits qui obéissent encore à leurs officiers. Les divisions et brigades ont fondu depuis janvier, et éclatent en garnisons, points d'appui, etc. Alors que le périmètre de défense se réduit sans cesse, les républicains ne forment aucune unité homogène contre laquelle viendraient buter les adversaires.

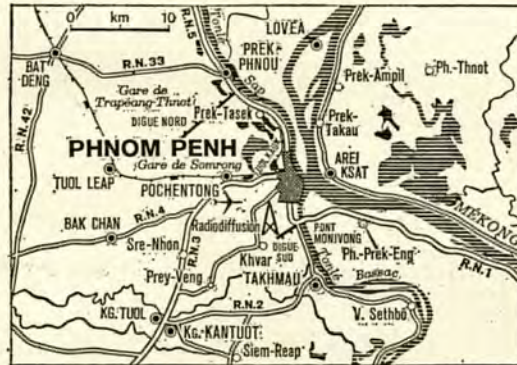
nous avons vu débarquer d'une péniche et de trois vedettes les survivants des défenseurs de Koki, bourgade de villégiature très appréciée des Phnom-Penh, qui se trouve à une quinzaine de kilomètres sur cette route. De nombreux morts pendaient, la tête et les bras en avant, sur le bastingage. Presque tous les passagers étaient blessés. Ces gens semblaient sortir d'un autre monde, l'air hagard, livres de combat et de défaite, vêtus d'un short et le fusil à la main. Le sang dégoûlait de leurs blessures, certains étaient couchés à même le sol. La scène était insoutenable. Et pourtant il n'y avait pas d'ambulances ni de camions pour les rescapés.

Pour la première fois nous voyions des soldats qui s'étaient battus jusqu'à la fin et qui avaient été canonnés à bout portant par des 75 avant de s'enfuir. Nous dûmes aller chercher des ambulances. La première, rencontrée dans la rue, accepta mais tomba en panne. La seconde partit en direction des blessés mais disparut dans une autre direction quand elle pensa être hors de vue. Il fallut aller au ministère de la santé, vaincre l'apathie des infirmiers, qui voulaient d'abord finir leur repas. Il n'y avait plus d'essence dans les ambulances. Enfin, après environ une demi-heure, elles arrivèrent au point de débarquement. Valides, ces soldats étaient utiles ; blessés, ils devenaient une charge, un poids inutile. Par groupes de deux ou trois, ceux qui le pouvaient, obstinément, se mirent en route à pied vers le quartier général.

**18 h.** — A dix minutes d'intervalle, les forces khmers rouges font sauter deux dépôts de carburant situés aux deux extrémités de la ville. Au nord, ce sont des obus de mortier qui font mouche. D'immenses volutes de fumée, des flammes rougeâtres obscurcissent le ciel. Au sud, les militaires nous intimant l'ordre de faire demi-tour. On entend des armes automatiques, des explosions, tandis que des fusées éclairantes se balancent sous leur parachute. Neuf camions bondés de troupes filent à toute allure vers le pont, où des infiltrations auraient été signalées.

Ainsi, après deux jours d'une offensive minutieusement coordonnée, les forces révolutionnaires sont aux portes des banlieues nord et ouest de Phnom-Penh, elles tiennent la rive est du Mékong et sont entrées dans la banlieue sud. La minute des stratégies de « l'autre côté » leur a permis d'éviter de lourdes pertes dans leurs rangs, de ménager au maximum les civils, et de ne pas détruire trop d'habitations et d'objectifs économiques. Une telle volonté, qui cadre avec les déclarations politiques des responsables khmers rouges, montre qu'ils ont bien compris les sentiments d'une population bondée d'objectifs économiques. Une telle volonté, qui cadre avec les déclarations politiques des responsables khmers rouges, montre qu'ils ont bien compris les sentiments d'une population bondée d'objectifs économiques. Une telle volonté, qui cadre avec les déclarations politiques des responsables khmers rouges, montre qu'ils ont bien compris les sentiments d'une population bondée d'objectifs économiques.

PATRICE DE BEER.



qui se promènent sans autorisation, les cartes de couvre-feu ne sont pas encore imprimées, nous n'en dit chez le gouverneur militaire de la capitale. Les « suspects » sont parqués sur le trottoir, devant un restaurant, et on leur confisque leurs cartes d'identité. Ils sont effrayés. Peut-être rejoindront-ils ces milices formées à la hâte et que l'on fait manœuvrer pour la forme avant de les armer.

**6 HEURES.** — Dans le quartier de Tuol-Kauk, évacué par une partie de ses habitants, il y a quelques blindés en position en bas de la tour de télévision. Le matin, des obus de mortier sont tombés près de la digue qui ceinture le faubourg au nord, le long du lac. De l'autre côté de celui-ci les Khmers rouges sont bien implantés. Très peu de soldats tendus, nerveux, aussi silencieux et fermés qu'ils étaient dispersés et souriants il y a encore deux jours, montent une garde décontractée. Bien peu semblent décidés à mouvoir l'arme à la main. Tous les véhicules ont déjà été tournés vers l'arrière, au cas où il faudrait encore reculer. Les soldats de Khieu Samphan et du prince Sihanouk ne sont qu'à 1 kilomètre et ne sont plus très loin de la chaussée qui permet de traverser l'étang. L'explosion d'une roquette ou d'un mortier à quelques centaines de mètres en retrait nous incite à rebrousser chemin. D'ailleurs ces militaires autrefois amicaux n'apprécient plus guère la présence d'étrangers parmi eux et notre voiture les gêne.

**11 HEURES.** — Un énorme panache de fumée s'élève soudainement vers le ciel à Tuol-Kauk. Les mortiers adverses ont touché une usine de peinture. A côté se trouvent des dépôts de carburant militaire dont une partie s'embrace bientôt. A quelques dizaines de mètres, des hommes déchargent des fûts de gas-oil. L'attaque va vider très rapidement le quartier de presque tous ses habitants qui se réfugient en ville.

Les Khmers rouges utilisent tout autour de la ville-Républi-

**16 HEURES.** — L'exode touche tout un nouveau secteur. Les habitants de la banlieue sud de Takhmau défilent à leur tour dans les boulevards de la capitale par dizaines de milliers, à pied surtout, mais aussi en cyclo-poussette, parfois avec un ou deux bœufs blancs. Ils emportent, comme ceux de la route de Pochentong, leurs maigres baluchons. Ils s'installent tant qu'il le faudra sur les trottoirs et dans les ruelles.

A un kilomètre avant Takhmau, tout redevient soudain calme. Seules quelques personnes en garde, les Khmers rouges tirent. Ils ont encerclé le bourg, chef-lieu de la province de Kandal, où se trouve Phnom-Penh. Est-il pris ? Personne ne peut le dire. De l'autre côté de ce qui se passe, Bassac, on ne sait ce qui se passe, mais le pont qui mène à la route n° 1 est coupé par l'armée ; plus loin, c'est le « no man's land ». Le boulevard menant au centre ville est coupé par des blindés. Pas de bruit de bataille, mais on sent tout le monde inquiet, sur le qui-vive. Les contrôles de réfugiés se multiplient pour tenter de découvrir des adversaires infiltrés dans la marée qui remonte.

A plus de vingt kilomètres sur la route n° 1, en fin d'après-midi,



1. The facts presented by the Office of the Co-Investigating Judges (“OCIJ”) in the Closing Order to support the charges of Crimes against Humanity and violations of the 1956 Penal Code and War Crimes, may also suggest support for the charge of Genocide against the Khmer national group or part thereof.
2. According to Article 9 of the Agreement between the United Nations and the Royal Government of Cambodia Concerning the Prosecution under Cambodian Law of Crimes Committed during the Period of Democratic Kampuchea” (the “Agreement”), the Extraordinary Chambers of the Courts of Cambodia (“ECCC”) has subject-matter jurisdiction over “the crime of genocide as defined in the 1948 Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide” (“Genocide Convention”).
3. Article II of the Genocide Convention defines genocide as “any of *the following acts* committed with intent to destroy, in whole or in part, a national, ethnical, racial or religious group, as such :
  - (a) Killing members of the group;
  - (b) Causing serious bodily or mental harm to members of the group;
  - (c) Deliberately inflicting on the group conditions of life calculated to bring about its physical destruction in whole or in part;
  - (d) Imposing measures intended to prevent births within the group;
  - (e) Forcibly transferring children of the group to another group.
4. Under Article II of the Genocide Convention and Article 4 of the ECCC Law, the Defendants allegedly committed the following acts that fall within the definition of genocide: (a) killing members of the group; (b) causing serious bodily or mental harm to members of the group; and (c) deliberately inflicting on the group conditions of life calculated to bring its physical destruction in whole or in part.
5. Documentary evidence, witness and civil parties accounts evidence that the Defendants, allegedly, not only deliberately killed and inflicted upon Khmer

- people conditions of life calculated to physical destroy part of their group, but they also caused serious bodily and mental harm to the Khmer population.
6. The CPK distinguished between “new” people and “old” or “base” people. New people were those evacuated [forcibly transferred] from the cities or other parts of the country formerly controlled by the Khmer Republic government. The “old” or “base” people were those who had resided in areas controlled by the CPK during the Khmer Republic period. The CPK actively promoted the idea that the ‘old’ or ‘base’ people were superior to the new people.
  7. The Khmer people constitute a national group, the ‘new people’ as defined by the Khmer Rouge Regime constitute a substantial part or a subset of that group, and a targeted genocide group could be a subset of a larger group within the meaning of the Convention. Categorization of the Khmer people as a national group is not contentious. Indeed, various legal experts have recognized that the Khmer people constitute a national group within the meaning of the Convention. And, nothing in the Genocide Convention requires that a protected group be a minority group.
  8. The Khmer national group, as it existed prior to 1975, was incompatible with the vision the Defendants had for Cambodia during the DK period. This is evidenced by the CPK’s distinction between “new” people and “old” or “base” people. Implicit in this distinction was the intent to destroy a significant number of “new” people. As the Khmer Rouge slogan went *"Keeping new people is no benefit, losing them is no loss."*
  9. The need to purify the Khmer national group by destroying it in part is further indicated by the fact that the CPK arrested and executed the wives and children of suspected bad elements, and considered as enemies “pursuant to a CPK policy of *‘pulling the grass out by the roots’*.” These facts indicate that the CPK’s intent to destroy was not restricted to perceived opponents of the regime, instead it extended to the part of the Khmer national group that represented elements of the Cambodia that existed prior to the DK period.
  10. The persecution of “new” people further supports the contention that Defendants intended to destroy the Khmer group in part. The Khmer people did not label or

identify themselves as “new” or “base” people. The CPK sought to eradicate imperialism, feudalism, and capitalism in Cambodia; the Defendants believed that to do so, it was necessary to destroy part of the Khmer national group. The hundreds of thousands of deaths caused by forced transferts, starvation and overwork were not unintended consequences of the harsh conditions implemented by the regime. Rather, they were a matter of policies intended to destroy part of the population, which were devised by the CPK intended to purify the Khmer national group.

11. Essentially, the Defendants sought to create a new Cambodia by rebuilding the Cambodian nation from “Year Zero,” and they harbored the specific intent to destroy an undesirable part of the Khmer national group who they perceived to pose a threat to the implementation of the CPK agenda.
12. For the Khmer Civil Parties who do not belong to any minority group, it is of utmost importance that the crimes committed against them are properly legally qualified in concurrence to the genocide charges against minority groups.



**ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា**  
**ជាតិ សាសនា ព្រះមហាក្សត្រ**

Page: 4/11

**សាលារាជធានីភ្នំពេញ**

លេខ: ២៨០ គ.ក

រាជធានីភ្នំពេញ ថ្ងៃទី ១១ ខែ ឧសភា ឆ្នាំ ២០១៥

**ជម្រាបជូន**

**ឯកឧត្តម ឯកអគ្គរដ្ឋទូតនៃស្ថានទូតបារាំង**

**ប្រចាំនៅព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា**

**កម្មវត្ថុ:** ស្តីពីសំណើសុំគម្រោងប្លង់បច្ចេកទេសស្ថាបនាស្នាក់នៅលើកដល់ជនរងគ្រោះ ដែលត្រូវជម្លៀសចេញដោយរបបខ្មែរក្រហម។

**ហេតុ:** លិខិតលេខ ២១០៥/២០១៤ ចុះថ្ងៃទី ០៨ ខែ ធ្នូ ឆ្នាំ ២០១៤ របស់ស្ថានទូតបារាំងប្រចាំនៅព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា។

តបតាមកម្មវត្ថុ និងយោងខាងលើ ខ្ញុំសូមជម្រាបជូនឯកឧត្តមឯកអគ្គរដ្ឋទូតមេត្តាជ្រាបថា: ចំពោះសំណើសុំគម្រោងប្លង់បច្ចេកទេសស្ថាបនាស្នាក់នៅលើកដល់ជនរងគ្រោះ ដែលត្រូវជម្លៀសចេញដោយរបបខ្មែរក្រហម ដើម្បីបង្ហាញពីការជម្លៀសដោយបង្ខំកាលពីថ្ងៃទី ១៧ ខែ មេសា ឆ្នាំ ១៩៧៥ នោះ សាលារាជធានីភ្នំពេញឯកភាពលើសំណើ ដែលមានទីតាំងស្ថិតនៅលើស្ថានច្បារមុខស្ថានទូតបារាំង។ ប៉ុន្តែនៅមុនពេលចាប់ផ្តើមដំណើរការគម្រោង លោកត្រូវរៀបចំគម្រោងប្លង់ស្នើសុំការពិនិត្យ និងសម្រេចពីសាលារាជធានីភ្នំពេញជាមុនសិន។

អាស្រ័យហេតុនេះ សូមឯកឧត្តមឯកអគ្គរដ្ឋទូតមេត្តាជ្រាប និងចាត់ចែងតាមការត្រូវ។  
សូមឯកឧត្តមឯកអគ្គរដ្ឋទូតមេត្តាទទួលនូវការគោរពរាប់អានដ៏ជ្រាលជ្រៅពីខ្ញុំ។

**អគិណាលី នៃគណៈអគិណាលរាជធានីភ្នំពេញ**  
  
**ហ៊ុំ សុជាតិវឌ្ឍ**

- ចម្លងជូន៖
- ទីស្តីការគណៈរដ្ឋមន្ត្រី
  - ក្រសួងមហាផ្ទៃ
  - ក្រសួងការបរទេស និងសហប្រតិបត្តិការអន្តរជាតិ
  - រដ្ឋមន្ត្រីជំនាញ
  - សាលាខណ្ឌដូនពេញ
  - មន្ទីរវប្បធម៌ និងវិចិត្រសិល្បៈរាជធានីភ្នំពេញ
  - មន្ទីរសាធារណការ និងដឹកជញ្ជូនរាជធានីភ្នំពេញ
  - មន្ទីររៀបចំដែនដី នគរូបនីយកម្ម សំណង់ និងសុរិយោដីរាជធានីភ្នំពេញ
  - សាលាភ្នំខ្មែរក្រហម
  - សមាគម អាន វ៉ាយ
  - រដ្ឋមន្ត្រីជំនាញ
  - ឯកសារ-កាលប្បវត្តិ



AMBASSADE DE FRANCE AU CAMBODGE  
Service de Coopération et d'Action Culturelle

**CONVENTION DE SUBVENTION - N° 011/2013  
Dans le cadre du FSD 2013-13**

**Projet de mémorial en hommage aux victimes – « A ceux qui ne sont plus là »**

**Entre :**

Le ministère français des Affaires étrangères, Ambassade de France au Cambodge, représentée par son Ambassadeur et par délégation, par Monsieur Romain LOUVET, Conseiller de Coopération et d'Action Culturelle,

**Et**

L'association ANVAYA représentée par Monsieur Soreasmey KE BIN, Président de l'association

Vu, l'accord-cadre de coopération culturelle, scientifique et technique conclu le 10 mai 1994 entre le gouvernement de la République française et le gouvernement royal du Cambodge,

Vu, la décision ministérielle d'approbation du FSD 2013-13 n°6324, Visa CBCM 301 du 05 avril 2013,

Vu, la demande de subvention présentée par l'association ANVAYA,

Il est convenu ce qui suit :

**Article 1 : Objet de la convention**

La présente convention a pour objet d'apporter, sous forme de subvention, le concours financier du Ministère des Affaires étrangères pour l'exécution du projet identifié à l'article 2 ci-dessous. Sur la base des estimations fournies par le bénéficiaire à l'appui de sa demande, le montant de l'aide financière française allouée sur crédits déconcentrés du FSD est fixé à 50 000 €.

**Article 2 : Identification du projet**

Le projet a pour objectif de rendre hommage aux victimes qui ont été contraintes à quitter Phnom Penh face au régime khmer rouge. Le projet artistique et mémoriel porté par l'artiste Séra vise à implanter une œuvre monumentale représentant l'exode forcée et la souffrance qu'ont subi des habitants de Phnom Penh à partir du 17 avril 1975. Ce projet s'inscrit dans une volonté plus générale

K13  
R2



d'apporter une réparation aux victimes et aux parties civiles au procès des grands dirigeants khmers rouges actuellement en cours devant les chambres extraordinaires au sein des tribunaux cambodgiens.

Ce projet vise ainsi à renforcer la cohésion sociale au Cambodge en répondant au devoir de mémoire et en cherchant à apporter une forme de réparation à l'égard des victimes et de leurs proches.

### *Article 3 : Description et cadre du projet*

#### *3.1. Objectif*

Le projet a pour objectif la création de l'installation d'un monument qui pourra servir de lieu de recueillement pour tous ceux qui souhaitent honorer la mémoire des nombreux disparus durant le régime khmer rouge.

#### *3.3. Réalisations prévues*

L'artiste Séra propose de réaliser et de mettre en scène un groupe de sculptures monumentales évoquant les événements qui ont marqué la population de Phnom Penh, en avril 1975, lorsqu'un million de personnes ont été forcées par les khmers rouges à abandonner leurs foyers. Derrière cet ensemble seront installées deux plaques de bronze qui formeront une « toile de fond ». Le lieu choisi par l'artiste est Daun Penh, jardin situé en face de l'Ambassade de France.

#### *3.4. Durée du projet*

L'action débutera le premier janvier 2014 tel que prévu dans le chronogramme annexé et durera 16 mois.

### *Article 4 : Modalités de financement du projet*

Montant total du coût du projet : 123 175 €

Montant financé sur le CD/FSD : 50 000 €

Participation du bénéficiaire et autres partenaires : 73 175 €

L'Ambassade de France ne pourra contribuer au financement du présent projet au-delà de 70% de son coût total. L'Ambassade de France sera en droit d'exiger de la part du bénéficiaire le remboursement des sommes correspondant au dépassement des 70%.

### *Article 5 : modalités d'exécution :*

Les crédits seront mis en œuvre par l'Ambassade de France au Cambodge (Service de Coopération et d'Action Culturelle) de la manière suivante :

Une première tranche d'un montant de 30 000 € sera versée, sur demande du bénéficiaire, dès la signature de la présente convention.

Une deuxième tranche, d'un montant de 20 000 €, sera versée après justification des dépenses à hauteur d'au moins 80 % du montant de la première tranche versée et acceptation des dépenses justifiées sur la base du rapport technique et financier présenté par le bénéficiaire.

Ces sommes seront créditées au compte No: 2891084 ouvert au nom de l'association ANVAYA à la Banque ANZ Royal Bank, Toul Kork branch: #95, Kim IIsong Boulevard (289), Sangkat Boeng Kak II, Khan Toul Kork, Phnom Penh, Cambodia.

*Ks*  
*Ri*

d'un délai de quinze jours suivant l'envoi d'une lettre recommandée avec accusé de réception valant mise en demeure.

En cas d'interruption de la présente convention pour une cause de force majeure reconnue par les deux parties, le bénéficiaire est dédommagé de toutes les dépenses effectuées par lui dans le cadre de la convention. Ce dédommagement intervient sur présentation d'un rapport d'activité et sur production de pièces justificatives et afférentes.

**Article 10 : Procédure de réception**

Le bénéficiaire participe à la procédure de réception des équipements afin de constater matériellement leur livraison et leur état. En outre, après achèvement, le projet donnera lieu, selon sa nature, à une réception définitive des biens immobiliers par le bénéficiaire, constatée par un procès-verbal de remise signé de l'Ambassade de France et du bénéficiaire.

**Article 11: Clôture**

L'application de la présente convention de subvention est suspendue dans l'hypothèse où le bénéficiaire renoncerait à la réalisation du projet mentionné à l'article 2, ou ne se conformerait pas à une obligation lui incombant en vertu de l'article 8.

Il en serait de même au cas où le projet visé à l'article 2 n'aurait pas fait l'objet d'un début d'exécution dans le délai d'une année à compter de la date de signature de la présente convention, pour quelque motif que ce soit.

Cette suspension met fin à l'obligation pour l'Ambassade de France de financer le projet considéré.

La convention sera close dès lors que le projet visé à l'article 2 sera exécuté ou, compte tenu des dispositions ci-dessus énoncées, ne donnera plus lieu à exécution ou à achèvement.

Les fonds non utilisés seront reversés au budget du Ministère français des Affaires étrangères.

La clôture de la présente convention est constatée par la signature d'un protocole de clôture entre l'Ambassade et le bénéficiaire.

**Article 12: Validité, durée et entrée en vigueur**

Les dispositions de la présente convention demeurent en vigueur jusqu'au dernier jour du 20<sup>ème</sup> mois suivant la signature de cette convention.

La présente convention entrera en vigueur à la date de signature par la dernière partie.

**Article 13: Contestations**

Si à l'occasion de l'interprétation ou de l'exécution de la présente convention un différend intervient entre le bénéficiaire et l'Ambassade de France, il fait l'objet de la part du bénéficiaire ou de l'Ambassade de France d'un mémoire de réclamations qui est adressé à l'autre partie.

En cas de non règlement à l'amiable, le différend sera soumis au Tribunal Administratif de Paris.

KBS  
Ri

Le comptable assignataire est Monsieur le Trésorier Payeur Général pour l'Etranger.

**Article 6 : Communication**

L'organisme s'engage à faire figurer sur tout support de communication (site Internet, brochures, banderoles, etc.) créé ainsi que sur les matériels achetés dans le cadre de la présente convention et sur une plaque adjacente au monument, le logo de la France :



Suivi de la mention le cas échéant : « avec le soutien financier de la France ».

**Article 7 : Contrôle de l'exécution du protocole**

Dans le cas où le bénéficiaire n'assure pas en totalité la mise en œuvre directe du projet, il est associé à sa réalisation dans un esprit de cogestion.

Il participe au contrôle sur place et peut avoir communication de l'ensemble des documents techniques se rapportant à l'exécution du projet financé.

**Article 8 : Conditions de déblocage des fonds**

Le bénéficiaire du projet s'engage à suivre le projet durant sa phase d'exécution et à le prendre en charge à son issue.

Le bénéficiaire s'engage à mettre en œuvre tous les moyens nécessaires à la réalisation des actions prévues conformément au budget prévisionnel (annexe 1) et selon le calendrier (annexe 2) joints à la présente convention.

Le bénéficiaire s'engage à fournir un compte-rendu technique et financier des fonds reçus à l'issue de l'utilisation de la tranche versée dans un délai de quinze jours à compter du jour de la fin de l'utilisation de la tranche. Le rapport technique devra faire une description des activités réalisées dans la mise en œuvre du projet et le rapport financier devra recenser l'ensemble des dépenses réalisées lors de la période écoulée en mettant en avant les coûts directement financés par la convention.

L'organisme devra en outre faciliter le contrôle par l'Ambassade de France ou le ministère des Affaires étrangères français de la réalisation des actions, notamment l'accès aux documents administratifs et comptables.

En l'absence de remise d'un compte-rendu d'utilisation ou la non utilisation ou encore, l'utilisation non conforme des fonds, l'Ambassade de France exigera le reversement des sommes indûment perçues.

**Article 9 : Résiliation**

En cas de non-respect par l'une ou l'autre des parties des engagements réciproques inscrits dans la présente convention, celle-ci pourra être résiliée de plein droit par l'une ou l'autre partie à l'expiration

KS  
RS

CONVENTION DE RÉSIDENCE  
PROJET

*À ceux qui ne sont plus là*

PRÉAMBULE

Le projet *À ceux qui ne sont plus là* a pour objet d'édifier un site mémoriel en hommage aux victimes du génocide perpétré par les Khmers rouges, dont la première phase entreprise le 17 avril 1975 fut la déportation massive des citadins de Phnom Penh. Le mémorial initié par l'artiste franco-cambodgien Séra, avec le soutien de l'Ambassade de France et du Gouvernorat de Phnom Penh, de la diaspora et des amis du Cambodge, est conçu comme un geste artistique dans l'espace public, lieu de mémoire et de recueillement.

Cette convention définit les conditions de résidence et le cadre d'obligation réciproque entre Séra, artiste initiateur du projet du mémorial *À ceux qui ne sont plus là*, et l'association Anvaya qui a reçu par convention la gestion des fonds émanant de l'Ambassade de France à Phnom Penh et du groupe d'amitié franco-cambodgienne de l'Assemblée Nationale de France afin de les mettre à disposition de l'artiste Séra pour la mise en œuvres de ce projet artistique et patrimonial.

IL A ÉTÉ CONVENU CE QUI SUIT

Entre

M. Président ANVAYA 20 Phnom	Soreasmey	KE	BIN
	vithei Penh,		282 Cambodge
+855	(0)12	75	29
<hr/>			
<u>soreasmey.kebin@anvaya.info</u>			

Et

et M. Phouséra Ing dit Séra, artiste-sculpteur, plasticien, auteur de Bandes Dessinées et graphiste indépendant résident au  
3 rue Charles Baudelaire 75012 Paris, France

[phousera.ing@gmail.com](mailto:phousera.ing@gmail.com)

## ARTICLE I

### Calendrier de la résidence

Pour mener à bien le projet 5 séjours de 15 jours s'avère nécessaire

Séjour 1 Durée de la résidence : du 29/12/13 au 12/01/14 (Déjà effectué cf annexe état des dépenses)

Séjour 2 Durée de la résidence : du 21/08/14 au 05/09/14 (Déjà effectué cf annexe état des dépenses)

Séjour 3 Durée de la résidence : du 22/12/14 au 15/01/15

Séjour 4 Durée de la résidence : du 08/03/15 au 15/03/15 ( ?)

Séjour 5 Durée de la résidence : du 10/04/15 au 26/04/15 ( ?)

## ARTICLE II

### Hébergement

Les organisateurs n'étant pas en capacité de mettre à disposition des locaux l'association Anvaya laisse toute licence à l'artiste dans son choix de lieu de et de modalité de résidence. L'artiste s'engage à produire les pièces comptables afférentes à ses séjours.

### Moyens matériels

Espace de travail : l'association ne pouvant mettre à disposition d'atelier elle laisse toute licence à l'artiste quant à ces modalités de travail, l'artiste s'engage quant à lui à faire état de ses avancées techniques et artistiques quant à la définition du projet et fait régulièrement état de ses recherches.

Lieu-ressources : l'artiste bénéficiera d'un poste de travail, et d'un accès à une salle de réunion et service de secrétariat, mis à disposition dans les locaux de l'association Anvaya 20 vithei 282 Phnom Penh.

## ARTICLE III

### Moyens financiers

L'association Anvaya, qui a reçu par convention des subventions de l'ambassade de France et du groupe d'amitié Franco khmère de l'Assemblée Nationale de France, s'engage à n'employer ces fonds que dans le strict cadre de la réalisation du mémorial *À ceux qui ne sont plus là*. L'artiste Séra s'engage à n'employer les fonds mis à disposition par l'association Anvaya que dans le strict cadre de la réalisation du mémorial, et en justifiera l'utilisation par la présentation de pièce comptable de l'ensemble de ses dépenses auprès de l'association.

L'association prend en charge l'ensemble des per diem et des coûts induit par les séjours de l'artiste et de son assistant.



Cette prise en charge se fonde sur une enveloppe préétablie entre l'association et l'artiste qui d'un montant moyen de 6000 € par séjour et qui doit être systématiquement versé à minima un mois avant le début du séjour afin que l'artiste puisse acheter ses billets d'avions et réserver les différents lieux de résidence pendant le séjour.

L'artiste s'engage quant à lui, à produire un rapport de ses activités par séjour et toutes les pièces justifiant de ses dépenses dans la mesure du possible. L'association ne peut être tenue responsable de l'absence de déclaration fiscale par l'artiste.

#### ARTICLE IV

Obligations de production et de médiation.

L'artiste à l'obligation de produire les maquettes et les pièces afin de réaliser le mémorial. Il a toute licence dans le choix des prestataires et des experts auxquels il fait appel pour l'évaluation et réalisation des pièces constituant le mémorial.

Propriété des œuvres

Les productions personnelles réalisées durant le temps de la résidence sont la propriété de l'artiste. Les moules des fondeurs doivent être conservés pour que l'artiste conformément à la loi française et les articles 8 et 9 du décret du 3 mars 1981 et de l'article 98 A de l'Annexe III au Code général des impôts puissent tirer 8 exemplaires originaux dit épreuves d'artiste dont il sera propriétaire de plein droit.

Rappel des articles de lois et de leur application :

*« Art. 8 – Tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art ou d'un objet de collection doit être désigné comme tel.*

*« Art. 9 - Tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art originale au sens de l'article 71 de l'annexe III du Code général des impôts, doit porter de manière visible et indélébile la mention « Reproduction ».*

Ainsi, la « reproduction » est définie par ces textes par opposition à « l'œuvre d'art originale », elle-même définie par renvoi à l'article 71 de l'annexe III au Code général des impôts.

L'article 71 de l'Annexe III au Code général des impôts, issu d'un décret du 10 juin 1967, dispose que :

*« ... sont considérées comme des œuvres d'art originales les réalisations ci-après :*

*3° ... les fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droits »*

*Lorsqu'elle est produite sous l'appellation d'« Original », toute œuvre d'art en alliage métallique fondu ne peut être réalisée, selon la réglementation actuelle, qu'au nombre maximum de 12 exemplaires, même si la composition ou la couleur de l'alliage utilisé ne sont pas les mêmes pour chacune des 12 pièces.*

*- Parmi ces originaux, quatre appelés « Epreuves d'Artistes » doivent être numérotés EA I/IV, EA II/IV, EA III/IV, EA IV/IV en chiffres romains.*

*- Les 8 autres seront numérotés 1/8, 2/8 etc. en chiffres arabes*

*Les fondeurs s'interdisent tout autre marquage et notamment O, plusieurs O, HC, etc.*

*Il est possible par contre de produire un nombre d'originaux inférieur à 12, le choix de ce nombre devant alors être déterminé, de façon irrévocable, par l'artiste, avant la première fonte.*

Afin d'assurer la pérennité et les droits de l'artiste dans le temps l'œuvre final l'association s'engage à faciliter la déclaration de l'œuvre et son dépôt à l'OMPI (Organisation mondiale de la propriété intellectuelle), et à assurer une veille quant au respect de cette œuvre. De même l'association Anvaya s'engage à alerter l'artiste de toute dégradation de la pièce dans l'espace public.

Droits de reproduction, assurances des œuvres

La résidence s'inscrit dans un projet financé par l'ambassade de France et le groupe parlementaire d'amitié franco cambodgienne. Des comptes-rendus écrits et illustrés doivent être réalisés régulièrement pour les différents financeurs.

L'association Anvaya s'engage à mettre en place une veille et à alerter l'artiste si elle a connaissance d'une quelconque utilisation qui dénaturerait ou porterait atteinte à l'image du mémorial ou de l'artiste. Afin que ce dernier puisse le cas échéant engager des poursuites et faire valoir ses droits.

## ARTICLE V

Communication

L'artiste participe à la réalisation de tout support de communication et fournit tous les éléments nécessaires à leur réalisation.

L'association Anvaya s'engage à diffuser le travail de l'artiste accueilli en résidence auprès des réseaux régionaux, nationaux, et internationaux. L'association s'engage à promouvoir l'œuvre pendant le temps de la résidence et au-delà de l'inauguration

## ARTICLE VI

Exposition

L'artiste s'engage à être présent pour l'installation matérielle de son travail de résidence lorsqu'un ou plusieurs lieux auront été proposés, et qu'un calendrier d'exposition lui aura été soumis.

Les frais liés à l'exposition des œuvres (accrochage, communication, vernissage) sont pris en charge par les organisateurs.

Les frais de l'inauguration du mémorial seront pris en charge par l'association Anvaya et ses partenaires.

## ARTICLE VII

Désistement - défaillance

Au cas où des difficultés surviendraient entre les deux partenaires à propos de la présente convention, celles-ci s'engagent à d'abord coopérer pleinement avec diligence et bonne foi en vue de trouver une solution amiable au litige.

Fait à Phnom Penh, le \_\_\_\_\_ en deux exemplaires

Le Président

L'artiste