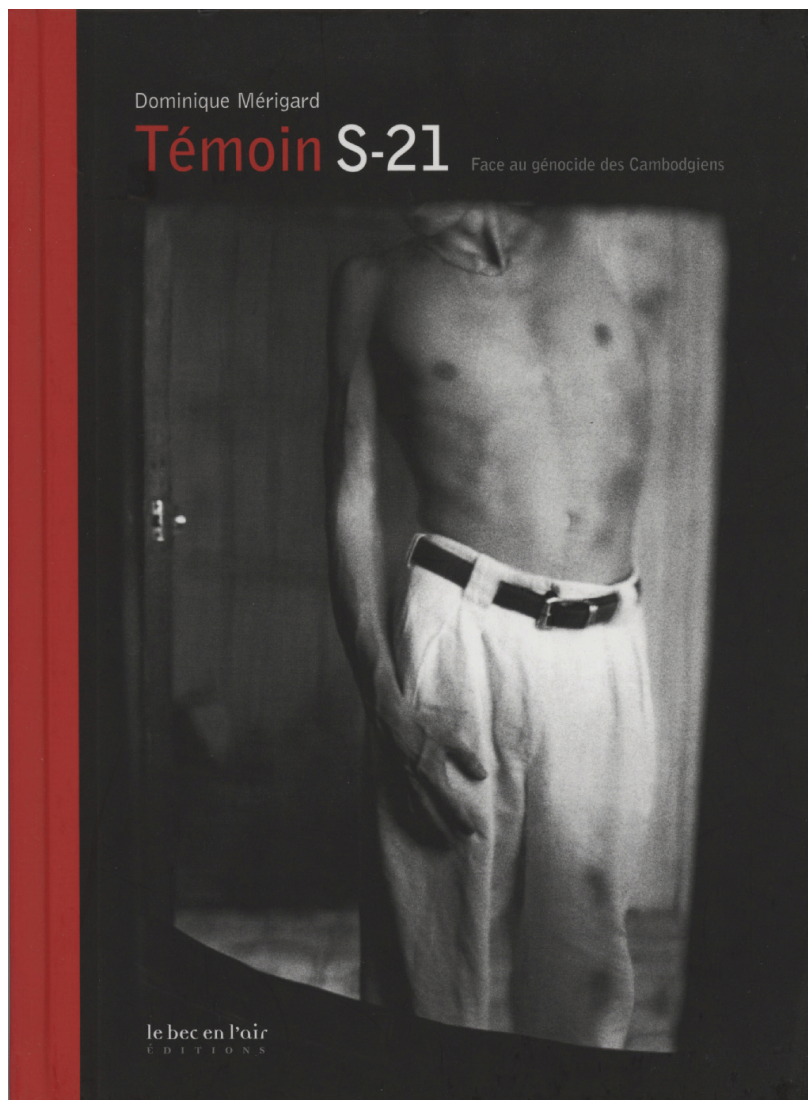


Dominique Mériqard, *La mémoire et le regard en question*

Lors du Café images d'octobre 2024, le dialogue s'est déroulé autour des séries et de quelques-uns des livres de Dominique Mériqard :

- *Témoïn S-21. Face au génocide des Cambodgiens*, Éditions Le bec en l'air, 2008.
- *Le bruit et la stupeur*.
- *Prémises*, Filigranes Éditions, 2013.
- *Les hors-champs de l'histoire, Legs d'Algérie*, Area, 2023.
- *Beauséjour inventaire*.



Témoïn S-21. Face au génocide des Cambodgiens

Décembre 1994, peu après son arrivée à Phnom Penh où il enseigne à l'Université royale des Beaux-arts, Dominique Mériqard visite avec ses étudiants le musée du Crime génocidaire Tuol Sleng, l'ancien camp du Monti Santésok, plus connu sous le nom de bureau de sécurité S-21.

Sidération. Dès la première de couverture, l'autoportrait, tête décadrée, dans le miroir d'une chambre d'hôtel, en première de couverture, révèle « l'état de choc », l'exigence de photographe pour s'attester de la réalité, pour témoigner de la mémoire de ce qui, alors, avant *Bophana - Une tragédie cambodgienne* et *S21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh, avant les procès des dirigeants Khmers rouges et les recherches historiques, relève encore de l'ineffable :

« Pour dire l'indicible, il ne faut se permettre aucun effet, aucune « esthétique ». Seule la rigueur témoigne juste [...] Dominique Mériqard] photographie... la vie. Pour respirer [...] Il a le courage de faire face à la vie qui essaye de continuer. » (Bernard Plossu, « Dire l'indicible », *op.cit.*, 2008).

Une palissade de murs lépreux prise dans un fouillis inextricable de fils de fer barbelés, les portes ouvertes d'une ancienne école, une chaise, une écuelle, un lit métallique garni de chaînes..., sur les photographies noir et blanc, rien ne semble avoir été dérangé depuis 1979 ; hormis le silence que, plus d'une décennie après, on ressent lourd des ordres, des cris et des cliquetis des entraves d'une machine à accuser et à tuer. Du camp de rétention et d'extermination, actif jusqu'en janvier 1979, et du musée conçu et développé immédiatement par Mai Lam (directeur du Museum of American War Crimes à Ho Chi Minh City) et Ung Pech, puis par Bou Meng, la photographie rend constat. Des gris contrastés, graves, et des noirs profonds, à peine percés de trouées et de réfractions d'une lumière à l'horizon inaccessible, d'un espace barré de tout espoir, d'un temps martelé par la parodie de justice et les auto-accusations, révèlent les murs de la folie empoignant les victimes, de la banalité assumée du travail accompli à la mesure de l'ordinaire par les bourreaux :

« À l'époque, il fallait bien séparer les classes, ennemis et amis », Man, un ancien yothea (soldat khmer rouge) in Rithy Pan, Christine Chaumeau, *La machine khmère rouge*, Flammarion, 2009.

« Le parti, S-21, n'arrêtait pas par erreur. C'étaient des ennemis [...] On me disait que c'était l'ennemi, je répétais que c'était l'ennemi. » Him Houy, dans sa confrontation avec Vann Nath, ancien prisonnier (Vann Nath, *Dans l'enfer de Tuol Sleng, l'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*, Calmann-Lévy, 1998).

En images justes du vide de la vie, la photographie, mise en contre des slogans de l'Angkar (« l'Organisation ») – « Il vaut mieux arrêter dix personnes par erreur que de laisser libre un coupable », « Vous devez épier les moindres faits et gestes de chacun d'entre vous » ... –, témoigne de l'histoire et de sa mémoire.

Numéro 462, la femme avec son bébé – portrait devenu icône de Chan Kim Srung, épouse du ministre des Affaires étrangères du Kampuchea Démocratique, Puk Suvann –, le regard du jeune homme, Matricule 297, interpellent notre présence et notre silence. En faisant le choix du portrait, sorti de la masse des victimes, des séries de portraits anthropométriques des prisonniers qui couvrent les murs et les panneaux d'exposition du musée, Dominique Mérigard leur rend une individualité, la vie et sa tragédie dans le regard, l'impossibilité d'esquiver la question de la réalité :

« [...] ces Cambodgiens de tous âges, hommes, femmes, enfants, photographiés de très près, à mi-corps le plus souvent, ont pour toujours – comme dans *Le Supplice de Marsyas* du Titien, où le couteau d'Apollon n'en finit pas de descendre – le regard fixé sur la mort, l'imminence de leur meurtre, l'injustice qui leur est faite. Et le spectateur est dans la même position que le larbin qui tient l'appareil ; l'expérience donne la nausée. »

Susan Sontag *Devant la douleur des autres*, traduction Fabienne Durand-Bogaert, Christian Bourgois, 2003.

Pourquoi ces milliers de portraits des condamnés à éliminer ? Que signifie cet archivage anthropométrique ? La question s'adresse à nous qui les regardons des décennies plus tard, aux fonctionnaires du crime de masse et au photographe khmer rouge de S-21 Nheim Ein :

« À l'époque, c'était le travail essentiel. Il fallait être très sérieux. Si nous faisons n'importe quoi, ça ne marchait pas. Il fallait être bien concentré pour que la photo soit belle et nette. Si nous abîmions une photo, c'était une histoire » (Rithy Panh, Christine Chaumeau, *op. cit.*)..

En rendant à ces photographies anthropométriques leur statut individuel, Dominique Mérigard ouvre à celles et à ceux qui les regardent aujourd'hui, la potentialité d'une histoire, d'un récit de vie, d'une mémoire à imaginer et à construire. À la surface de chaque photographie – les deux portraits réalisés par Nheim Ein entre 1975 et 1979, la chaise anthropométrique qui a servi à la prise de vue dans une ancienne salle de classe, une peinture de Vann Nath réalisée après la libération du camp re-photographiée en noir et blanc, le portrait les yeux crevés par les visiteurs du musée... – s'animent tous les débats sur les « images de l'inimaginable » (Georges Didi-Huberman...), sur le « mal ordinaire », la technicité et la systémativité de l'extermination, la volonté du travail bien fait des bourreaux (Hannah Arendt, Tzvetan Todorov, Zygmunt Bauman, Christopher Browning...), sur la qualification exterminatrice ou génocidaire et plus généralement sur toutes les purges et tous les massacres de masse de notre modernité.

Au-delà, les photographies intéressent au débat sur la création du musée et ses attendus politiques, sa conservation, sa scénographie et l'adresse aux visiteurs, comme à la conservation et à l'exploitation des archives, y compris des archives orales. Peut-être, la sidération vient-elle alors, comme le dit Tzvetan Todorov, de la peur que l'on peut ressentir en découvrant que les bourreaux ne sont pas radicalement différents de nous, que la bascule entre l'humain et l'inhumain reste fragile et la frontière imperceptiblement incertaine.

Dès cette première découverte et dans les retours postérieurs à Phnom Penh, Dominique Mérigard éprouve le travail du temps ; il tourne son appareil vers les vivants, ses étudiants en visite avec lui, les habitants à proximité du camp, ceux qui ont vécu la période Khmer rouge et ceux qui ne l'ont pas vécue, les jeunes visiteurs du musée. À travers la profondeur des regards et leur échange, la photographie devient question sur l'engagement face à une situation de violence collective, sur le retour à la vie et la reconnaissance de l'autre, sur la réconciliation et l'oubli impossible.

Le bruit et la stupeur

Dans *Le bruit et la stupeur* (2008 et 2018), Dominique Mériard photographie, en couleurs, une petite salle où les visiteurs sont invités à déposer quelques mots. Peu à peu, la parole, enchevêtrée, répétée, créée, a envahi les murs et le plafond. Entre les voyages, la stratégie muséale a changé, notamment avec l'inventaire des archives, aujourd'hui microfilmées, les programmes d'études, les recherches et l'œuvre de Rithy Panh, les accords de Paris et la création de la United Nations Transnational Authority in Cambodia, les procès... mais l'urgence et le questionnement photographiques demeurent : le portrait de Son Sen (ministre de la défense, responsable du Santebal qui supervise Tuol Sleng), couvert de graffitis, les mots obsédant les murs, « There are no words », « Never forget »..., opposent au silence des lieux un bruit, une vibration sonore intense de l'espace, un entrechoquement accusateur de toutes les voix des visiteurs.

La photographie saisit, dans le regard et le corps des jeunes visiteurs, le trouble, l'émotion qu'engendre le lieu. Dans le dialogue avec les personnes confrontées à l'histoire, qu'elles n'ont pas vécue, et à sa mémoire, la photographie peut-elle compenser la pénurie de témoignages ? Peut-elle dire, à travers les regards, l'expérience de l'emprisonnement, de l'invention d'un soi autre, d'une biographie inimaginable sous la torture dans l'angoisse de l'exécution à Chœung Ek ? Permet-elle de comprendre ? Les photographies de Dominique Mériard et le livre travaillent ces questions autant que toute impassibilité.



Les hors-champs de l'Histoire. Legs d'Algérie

Avec les *Legs d'Algérie*, Dominique Mériard questionne la mémoire silencieuse, logée « dans de menus objets, une carte postale, quelques mots griffonnés sur un bout de papier, des photographies jaunies » d'une guerre longtemps sans nom, d'une « guerre sans mots » comme un hors-champ de l'histoire. L'album de photographies d'Algérie trouvé après le décès de son oncle engage le photographe dans une enquête, avec l'exigence intérieure de questionner les indices, les traces, de donner des mots aux objets et aux archives familiales longtemps muettes et invisibles. Dans cette volonté de comprendre les silences de la mémoire des appelés, les cicatrices cachées des dix-huit mois de service militaire qui les ont faits autres, l'enquête se poursuit avec le recueil du témoignage d'un voisin, avec les diapositives qu'il a réalisées.

Montées, mises en scène, les photographies et les images souvenirs rapportés (rose des sables, boîtier photographique, cigarettes de troupe, couverture d'album et portefeuille en cuir repoussé, insignes de bataillon des troupes, livret militaire...) par les appelés d'un même village dans les années 1950 font récit autant de ce qu'ils montrent que de leur matérialité.

La confrontation des images et des objets, du passé et du présent, en retour de mémoire, impose la nécessité de faire parler ce qui avait été caché, l'évidence et le dissimulé. Les pages et les images de l'album de l'oncle, dans leur matérialité de photographies noir et blanc aux bords dentelés, voilées derrière les intercalaires en papier-cristal, présentent des images apaisées, des paysages, des photos de groupe, des corps qui semblent mis en scène, « la guerre est hors champ » :

« Les photographies ne disent rien de l'ennui, des jours que l'on raye sur le calvaire patiemment tracé au stylo Bic, de la solitude intérieure, des moments de découragement ».

Ces images de découverte de l'étranger voilent l'intimité, elles semblent simplement dire « Je suis là », « Je ne suis pas seul ». On y devine l'image manquante de la violence, du combat, de la torture, de la peur :

« Certaines images de l'album font plus penser à des mises en scène de cinéma ou à des jeunes gens en colonie de vacances ou en camp de scouts qu'à des militaires sur un terrain de guerre ».

La fiction documentaire devient alors créatrice de la mémoire singulière des hors-champs, métaphore, des années volées, du traumatisme de la guerre, du silence qui a suivi le retour des appelés, du déni officiel..., des racismes ordinaires de la colonisation et de la violence décolonisatrice. Dans son absence, sa déréalisation, la guerre est partout, violentant les corps et les esprits dans les extraits du récit de Julien, le voisin, et de l'oncle Charles, les lettres et les mots – « fellagas », « LA CHANCE », « DES MORTS », « SILENCE » –, les courriers des appelés qui se veulent rassurants. Le montage du texte et de l'image mêle le souvenir et le présent, l'image de l'histoire et l'intimité, il dit l'incompréhension, l'indicible de la situation et de l'action, l'incommunicabilité du traumatisme, le repli mutique et le rejet de l'autre, de sa culture, de sa présence même ; il engage le regardeur à explorer ce que l'image cache, à interroger le rapport de la mémoire individuelle à la mémoire collective, à les confronter aux recherches historiques qui continuent à explorer les zones d'ombre, à se poser la question de la possibilité d'écrire aujourd'hui en images une histoire apaisée de la guerre d'Algérie. Objet et gardien de mémoire et d'histoire, le livre expose, s'ouvre à la rencontre, à l'échange. Il se refuse de juger.



Prémises

Le visage souriant d'une enfant sur un canapé rouge, une poupée, des ombres chinoises partagées..., Prémises est à la fois une chronique de l'enfance, des relations père-fille, et un journal du regard, de l'enregistrement et de la disparition. Le photographe, entre photographie amateur et photographie professionnelle, et son sujet sont ensemble acteurs de l'image des moments privilégiés, balades, vacances, partages d'intimité. Dans l'instant de la prise de vue et dans le moment de l'attente, l'image apparaissante, unique, est connivence ludique. Le Polaroid SX70 y participe d'un jeu particulier, d'une écriture singulière ; l'appareil est acteur de la prise de vue et créateur d'un instant arrêté pas tout à fait réel, « un instant de magie pure », la familiarité étrange d'une chimie de l'imaginaire et d'une poésie de l'image, entre instantané et hasard :

« J'attendais avec impatience les premiers rayons du soleil. Je me languissais de pouvoir sortir de mon logement confortable où je m'ennuyais depuis de longs mois. J'avais besoin d'action, de déplier mes articulations, de sentir les regards se tourner vers moi, de découvrir le monde. »

Le livre raconte quinze ans d'un puzzle du temps intérieur, des regards tendres et complices. Dans les fragments rétrospectifs d'un désordre organisé de la subjectivité, se rejoue le rythme personnel et intime des frémissements de l'image, des sensations et des sentiments de paternité à la lueur du soleil à la campagne ou à la mer, au bouger arrêté d'une ombre ou d'un nuage, à la réminiscence d'un objet d'enfance partagé,

d'un geste, d'une attitude, d'une couleur. En méditation du temps, le dialogue photographique père-fille fait le récit des proximités, des absences, du plaisir ou du refus, ludiques, de l'image, de la circulation et du partage des carrés blancs de l'attente et de l'imprévisible. Le rendu particulier des couleurs et des atmosphères du Polaroid, sa matérialité, délicatement transmis dans la composition du livre, ouvre la photographie de famille à un universel des temps et de la mémoire partagée de l'enfance.

Beauséjour inventaire

Dans la série Beauséjour inventaire, le photographe explore la maison de son enfance, le passé et le présent en entremêlement de mémoire : nature morte, un pilon et un bloc de pierre posés sur un escalier, un miroir, une vue à travers une fenêtre, un autoportrait en transparence et en réflexion... Dans l'univers noir et blanc de la maison familiale, un Polaroid, l'image d'un carrelage, d'une chaise..., chargée d'histoires, de moments intimes, invite les spectateur à remettre en récit les détails infimes qui font sens dans la mémoire des lieux.

Dominique Mérigard cadre serrés, en noir et blanc, les espaces, les objets et leurs configurations ; il enregistre dans les jeux de miroir, de lumières et d'ombres, de transparence et de réfraction, l'évanescence de temps passés et présents. Les souvenirs d'enfance s'arrangent en un puzzle dont les pièces s'emboîtent imparfaitement, se chevauchent un peu, se diluent aux marges. La narration photographique se déploie dans l'état instable des méandres complexes de la mémoire, précise et dégradée à la fois. Les images entrent en correspondance, se fixent, se dissolvent, disent la transformation, la perte, la mémoire vive et l'effacement des personnes, des lieux, des instants.

J.-M.B. octobre 2024

Pour voir un extrait des séries photographiques : www.merigard.com