

Tess Do
Darren Zhang

Université de Melbourne
Université de Melbourne

***Cambodge, me voici* : trauma, post-mémoire et construction d'un espace culturel féminin dans le théâtre parlé de Jean-Baptiste Phou**

Plus de quarante ans après la fin du régime Khmer rouge, le poids du génocide pèse encore sur la diaspora franco-cambodgienne. Nombreux sont les survivants qui refusent d'en faire mention, surtout à la génération d'après, comme en témoigne le dramaturge Jean-Baptiste Phou, né en France en 1981 de parents sino-cambodgiens : « Les parents [...] n'en parlent pas ou [...] en parlent mal » affirme Phou qui comprend toutefois que le traumatisme du passé génocidaire « empêche les personnes ayant été directement affectées d'en parler naturellement... dans un souci de préservation de soi et de ceux autour d'eux » (Mazelier, 2017). Face à leur silence, et pour s'écarter du sentier battu des auteurs dont l'œuvre est centrée sur le génocide, Phou choisit de prendre cette tragédie « plutôt comme une toile de fond » afin d'aborder les questions du présent qui préoccupent les jeunes franco-khmers de sa génération : « Comment plusieurs décennies plus tard, nous vivons ces questions de l'exil, de l'identité, de l'héritage ? » (Barrière, 2013). Pour y apporter des réponses, Phou est le premier auteur à privilégier non seulement la parole et l'expérience vécue des femmes, mais aussi l'art dramatique. Ainsi est née d'abord à Paris au Théâtre de la Reine Blanche en 2011 et à Phnom-Penh l'année suivante dans le cadre du Festival du théâtre parlé khmer (*lakhon niyeay*), *Cambodge, me voici*¹, pièce bilingue franco-khmère publié en 2007

■ Tess Do – maître de conférence en Études françaises à l'Université de Melbourne. Adresse de correspondance : School of Languages and Linguistics, Room 510, Babel Building 139, The University of Melbourne, Victoria 3010, Australia ; e-mail : dot@unimelb.edu.au

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0002-2517-415X>

■ Darren Zhang – professeur de français au lycée Montmorency et candidat à la Maîtrise en éducation à l'Université de Melbourne ; e-mail : darrenz@student.unimelb.edu.au

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0001-9748-5275>

1. Nous suivrons désormais cette abréviation *CMV* pour *Cambodge, me voici*.

qui met en scène quatre Cambodgiennes d'âge et de classes sociales différentes. Leur rencontre fortuite dans la salle d'attente du Consulat du Cambodge à Paris un matin d'octobre en 2008 est le prétexte qui déclenche la parole de femmes.

Par le biais des bribes de conversation partagées émergent peu à peu des pans de la vie rompue des protagonistes. Nous soutiendrons dans un premier temps, que face aux mêmes pertes et au même traumatisme post-génocidaire, un désir commun de reconnexion familiale et de mémoire anime ces personnages : celui de réparer les liens brisés de la famille chez les deux orphelines, Mom et Sovandara, et celui de renouer avec les racines et de combler les trous de la mémoire collective cambodgienne chez les deux exilées, Metha et Sophea. Au croisement de leurs quêtes, un nouvel espace familial, exclusivement féminin et maternel se construit, au sein duquel se dessinent les premiers contours d'une mémoire diasporique, certes éclatée, mais à raccommoder et partager. En nous appuyant sur le concept de la post-mémoire de Marianne Hirsch qui met l'accent sur la relation mère-fille et la transmission de la mémoire intra- et intergénérationnelle, nous avançons deux arguments : d'une part, ce raccommodage s'effectue sur scène dans le choix du casting et la transformation instantanée de l'espace scénique en un lieu de partage mémoriel ; d'autre part, le jeu des comédiennes et le décor révèlent l'investissement de Phou dans le processus de reconstruction et de réparation de la nation khmère dont parle Khatharya Um (2017, p. 133) et le rôle attribué aux femmes, porteuses et transmetteuses de son héritage culturel.

1. La quête de la famille et la reconnexion familiale :

Mom et Sovandara

Au lendemain des guerres civiles et du génocide qui ont vu périr un quart de la population au Cambodge, aucun Cambodgien n'en est sorti indemne. Dans *CMV*, les plus touchées par cette tragédie nationale sont Mom et Sovandara. Victime de la politique appliquée par le régime génocidaire dans le but de détruire la vie familiale, Mom, âgée de sept ans, s'est vue séparée de ses parents et de son frère aîné. Se retrouvant seule avec sa petite sœur Sorya dont elle a la charge, la fillette devient le témoin impuissant du meurtre de celle-ci aux mains d'un soldat polpotiste. Après avoir perdu successivement son foyer, ses parents et sa sœur, Mom fuit le Cambodge pour rejoindre la France en tant que réfugiée mineure non accompagnée. Quant à Sovandara, elle est aussi une enfant sans famille. Faisant partie de cette jeune génération qui n'a pas vécu la période génocidaire mais qui est née et a grandi dans la pénurie de l'après-guerre, elle est abandonnée dans un orphelinat par ses parents. Comme Mom, elle a fini par quitter son pays où la corruption et la pauvreté ont assombri toute perspective d'un avenir.

Les traumatismes causés par la guerre et la perte des parents dans la tendre enfance expliquent le désir de ces femmes orphelines de refonder une famille loin des lieux

du trauma. Dans cette démarche, et comme beaucoup d'autres réfugiés khmers qui « souhaitaient tout oublier » (Dequesne, 2018, p. 3), Mom et Sovandara bravent les défis de l'exil afin de réaliser leur rêve familial. Par la voie d'un mariage avec un ressortissant français et la création d'un nouveau foyer en France, l'une et l'autre espèrent refaire leur vie au soleil, le dos tourné au passé. Mom, déterminée de ne plus voir « que la beauté », estimant qu'elle a « vu suffisamment d'horreurs dans [sa] vie » (Phou, 2017a, p. 75), décide de lancer un salon de coiffure. Toutefois, si son entreprise est florissante, sa vie conjugale, minée par le fossé culturel, le racisme et les préjugés de son époux, ne lui apporte guère le bonheur familial tant désiré. En effet, son regret nous montre que l'émigration en France et la stabilité économique dans ce pays ne suffisent pas à compenser la destruction de sa famille : « [Sans cette guerre] je ne serais jamais partie de la maison. Je serais encore avec mes parents, mon frère, ma sœur » (Phou, 2017a, p. 99). C'est donc au pays natal que Mom espère trouver une consolation à la perte de Sorya, dont elle se sent coupable. En adoptant une petite fille « trouvée sur un trottoir de Phnom Penh, seule, abandonnée » (Phou, 2017a, p. 53) à qui elle a donné le même prénom Sorya, Mom cherche à se faire pardonner la mort de sa sœur, et à la faire renaître symboliquement (2017a, p. 145). En offrant à l'orpheline une protection et un amour maternels qu'elle-même n'a pas connus, et en envisageant de finir ses vieux jours au Cambodge dans une maison qu'elle fera bâtir pour elles deux, Mom réussit finalement son ultime quête de reconstruction familiale, non pas avec un mari mais avec une fille-sœur.

Alors que, pour Mom, la quête de la famille finit par la ramener au Cambodge, pour Sovandara, la recherche du bonheur l'en éloigne. Suivant un Français qu'elle n'a connu que six mois, elle défend sa décision de quitter son pays pour l'épouser : « On veut respirer un peu. Se dire que les belles choses de la vie, ce n'est pas que pour les autres. On veut sa part. Même une toute petite part. Et dans cette vie-là. Pas dans la suivante » (Phou, 2017a, p. 109). Cependant, comme Mom, elle fait fausse route quand elle veut reconstruire son bonheur familial avec un étranger. D'une part, elle découvre en France la solitude – son futur mari étant souvent envoyé en mission hors du pays – et non la vie de couple romantique qu'il lui a promise. D'autre part, elle se sait porteuse d'une mission qui lui importe plus que son mariage et dont ses parents l'ont investie dès sa naissance : retrouver Sebeun et Sorya, ses sœurs aînées perdues dans la guerre. En la nommant Sovandara, qui signifie « étoile d'or », ils nourrissent l'espoir qu'elle « brille assez haut dans le ciel pour leur montrer le chemin » du retour (Phou, 2017a, p. 143). Fidèle à son nom, Sovandara accomplit sa mission lorsqu'elle reconnaît Sebeun dans la personne de Mom et retrouve le souvenir de Sorya dans la fille adoptive de sa sœur.

Motivés par la recherche du bonheur familial, les parcours individuels de Mom et Sovandara n'aboutissent pas au bonheur conjugal, mais au renouement de liens sororaux. Le fait que la mission réunificatrice est confiée à Sovandara et non à son frère aîné, et que les retrouvailles se passent entre sœurs plutôt qu'entre parents et enfants, montre l'importance que Phou porte à la création d'un espace féminin

où la reconstitution et la transmission intragénérationnelle de la mémoire familiale sont assurées par les filles de la famille. À travers ses didascalies, Phou a également souligné le rôle privilégié des sœurs dans la réparation des ruptures du passé et le comblement des lacunes de la mémoire familiale. Dans la scène finale, il présente Mom et Sovandara de profil puis de face, sur un même axe horizontal, et entremêle leurs souvenirs du passé dans une narration à deux voix complémentaires.

2. La quête des racines et la transmission intergénérationnelle de la mémoire cambodgienne : Metha et Sophea

Si, à première vue, Metha, une aristocrate d'une cinquantaine d'années, et Sophea, une jeune métisse franco-khmère, semblent avoir été épargnées par la guerre au Cambodge – la première parce qu'elle a été envoyée en France faire ses études à l'âge de dix-huit ans avant la prise du pouvoir des Khmers rouges, la deuxième parce qu'elle y est née après leur défaite – aucune n'a, en fait, échappé aux traumatismes du passé génocidaire. La guerre qui a séparé les sœurs Mom et Sovandara et les a forcées à prendre le chemin de l'exil, a aussi brisé les familles de Metha et Sophea et les a éloignées de leurs mères respectives. Pendant près de quarante ans, Metha n'a plus revu la sienne, laissée seule au pays après la mort de son mari et de son fils aîné durant le génocide. Hantée par les pertes familiales, la culpabilité du survivant, et dans le souci de protéger sa propre famille qu'elle a refondée en France avec son mari et ses enfants, Metha a choisi l'oubli. Elle a enfoui son passé, coupé les liens avec le Cambodge et n'y est plus retournée.

Sa rencontre avec Sophea, qui a l'âge de sa fille cadette et qui est en crise identitaire à cause de son ignorance de ses origines et du silence de sa mère sur le passé, l'a fait sortir de ses retranchements et lui a ouvert les yeux sur le déracinement des jeunes franco-cambodgiens et l'importance de transmettre l'héritage mémoriel et culturel khmer aux générations post-génocidaires. Devant le désarroi de Sophea, qui a quitté sa mère célibataire pour partir seule au Cambodge à la découverte de ses racines, Metha se rend compte non seulement du besoin de réparer les fractures intergénérationnelles, à commencer par sa relation avec sa propre mère, mais aussi de son rôle de passeuse de culture. Étant la plus âgée et la plus éduquée parmi les quatre femmes réunies au consulat, elle est en effet la seule à posséder une riche connaissance de la culture khmère et à avoir connu l'âge d'or du Cambodge. En lui confiant le rôle d'intermédiaire entre la vieille génération, représentée par sa mère mourante qui l'attend au pays, et les jeunes en quête de repères identitaires représentés par Sophea, en écartant les pères et les fils de leur monde maternel, Phou inscrit le passage intergénérationnel de la mémoire et la culture khmères dans la relation mère-fille formée par le couple Metha-Sophea. Le rapprochement de ces deux femmes motivées par la même volonté de renouer les liens avec le Cambodge et de récupérer cette partie khmère de leur identité après l'avoir rejetée pendant la plus grande partie de

leur vie, leur permet de réconcilier les générations. En parlant à la place des enfants de Metha, Sophea aide celle-ci à mieux comprendre leur « besoin de savoir d'où ils viennent » (Phou, 2017a, p. 45) ; inversement, en expliquant à Sophea le sens de son prénom, la signification de son pendentif en forme de lapin, et le conte du Juge-lièvre *Sophea Tonsay*, Metha remplace la mère de celle-ci pour remplir son rôle de passeuse de culture.

Au bout de ces parcours de femmes qui finissent par se croiser dans l'espace communautaire du consulat cambodgien se dégage une nouvelle configuration familiale fondée sur le rapport sororal et le rapport mère-fille. Visuellement représentées à travers la position des quatre comédiennes, « debout, épaules contre épaules, leurs corps forment un carré » (Phou, 2017a, p. 139), créant une étoile à quatre branches qui évoque à la fois le croisement des quatre bras du fleuve Mekong à Phnom-Penh et le bouddha à quatre faces du temple Bayon, ces relations entre femmes éclairent le rôle unificateur du bouddhisme dans la reconstitution de la famille perdue et le retour des déracinées dans la communauté nationale. L'affirmation « être khmer, c'est être bouddhiste » (Thompson, 2017a, p. 238), très répandue au Cambodge, confirme en effet le caractère essentiel du bouddhisme dans la constitution de l'identité khmère (Hansen, 2004, p. 60-61). Dans un entretien avec le journaliste Loïc Barrière, Phou explique comment « avant même l'écriture de la pièce, [il avait] déjà cette image en tête : la pièce finirait sur les quatre femmes en carré, qui dévoileraient le fond de leur âme. C'est une scène forte parce qu'à ce moment, les masques tombent. Les femmes ne sont plus en représentation » (2013). Le retour à la source, comme il l'imagine pour ses quatre protagonistes, passerait ainsi par le partage des mémoires personnelles, la connexion familiale et spirituelle, et la réconciliation non seulement avec « leur passé, leur famille et leurs fantômes » (Phou, 2010, p. 28) mais surtout avec elles-mêmes. À l'image des faces sereines des bouddhas de Bayon, elles substitueront la paix intérieure à la souffrance des épreuves vécues.

Le retour à la source que Phou tient à représenter à travers la disposition des quatre femmes dans la scène finale de *CMV* ne s'effectue pas seulement au niveau des didascalies. Comme nous allons le voir, il se manifeste également dans le choix du théâtre parlé cambodgien, la distribution des rôles, et l'usage des objets scéniques dans la construction d'un espace mémoriel et culturel khmer.

3. La revalorisation et la transmission culturelles à travers le casting

Publiée en 2017 en version bilingue franco-khmère, la pièce *CMV* a d'abord été présentée en français dans plusieurs villes de France comme Paris, Lyon, Fontainebleau et Bussy-Saint-Georges entre 2011 et 2012. En septembre 2012, Phou a été invité par l'Institut français du Cambodge (IFC) à recréer sa pièce en version khmère pour participer au VI^{ème} Festival du théâtre parlé, un festival organisé par l'IFC afin de faire

« renaître le patrimoine théâtral cambodgien et de le confronter à des formes internationales, notamment asiatiques » (Le Petit Journal, 2012). Conscient de sa mission artistique et du rôle que peut jouer sa pièce en apportant un autre regard sur le Cambodge (Teysserre-Orion, 2014), Phou a effectué un travail de mise en scène adapté à chacune des deux versions de sa pièce. Dans la mesure où « la mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet » (Nora, 1984, p. XIX), le casting multigénérationnel, le décor et les références aux éléments culturels cambodgiens qu'il a choisis, ont contribué à la création non seulement d'un espace scénique cambodgien, mais aussi d'un lieu de transmission de la mémoire culturelle khmère.

Il est évident, dès le premier abord, que Phou porte une attention particulière à la distribution des rôles. Pour la version française de *CMV*, afin d'être au plus proche de l'esprit de sa pièce, il n'a cherché que des comédiennes franco-khmères qui correspondent aux personnages à la fois par leur âge, leur parcours et leur vécu. Son choix de deux amateurs de théâtre classique khmer, Piseth Malika Keo et Chaya Roat (Mom et Metha) souligne l'importance des références aux arts cambodgiens traditionnels. Pour le casting de la version khmère de *CMV*, la sélection des quatre comédiennes à partir de plus larges bassins d'artistes au Cambodge, a permis à Phou d'exploiter toute la richesse culturelle de sa pièce. La sélection de Yim Nimolika pour le rôle de Mom et Pumtheara Chenda (une ancienne danseuse du ballet royal du Cambodge dirigé par la Princesse Norodom Bopha Devi) pour celui de Sovandara montre en effet le désir de Phou de rendre hommage à la longue tradition théâtrale khmère. Toutes les deux diplômées de l'Université royale des Beaux-Arts, Nimolika et Chenda ont reçu une formation classique au théâtre cambodgien traditionnel. Cette tradition théâtrale remonte à la civilisation angkorienne et ses traditions brahmanistes, où l'on trouve des *devatas*, divinités bienveillantes hindoues, gardiennes des portes des sanctuaires, et des *apsara*, nymphes célestes, gravées sur les temples d'Angkor (Brandon, 1967, p. 58). Considérées autrefois comme des représentations divines qui étaient seulement destinées à la cour royale (Freund, 2005, p. 395), le théâtre masqué (*lakhon khol*) et la danse classique khmère (*robam boran*) sont aujourd'hui héritiers de cet ancien patrimoine artistique dont les récits viennent de la mythologie du *Reamker* (version cambodgienne du *Ramayana*), une épopée qui traite de l'équilibre entre le bien et le mal. Dans la pièce khmère, Phou fait référence à ces deux formes de théâtre : il s'inspire du théâtre masqué et de sa chorégraphie musicale pour mettre en scène un combat stylisé entre Mom et Sovandara, où les deux danseuses adoptent les gestes et les poses caractéristiques du démon et du héros tirés du *Reamker* ; il inclut quelques minutes de danse *apsara* où les quatre comédiennes esquissent des mouvements de mains et de pieds synchronisés. Outre la danse classique, Phou recourt aussi au théâtre d'ombres (*sbek thom*) quand il fait raconter l'histoire folklorique du Juge-lièvre à travers un jeu de marionnettes animées par Mom et Sovandara.

Au-delà de l'art du théâtre, le cinéma est aussi présent dans l'œuvre de Phou grâce à l'une des grandes figures du cinéma cambodgien, Dy Saveth, qui interprète Metha.

La présence imposante de Saveth, actrice naguère très connue dans toute l'Asie de Sud-Est, met en lumière l'ancienne industrie cinématographique du Cambodge qui, au cours de son âge d'or entre 1960-1975, a produit près de quatre cents films (Phay, 2017, p. 149). La nostalgie de cette époque est évoquée dans les deux versions de *CMV* à travers la musique populaire cambodgienne, incarnée par Sinn Sisamouth, Roi de la musique khmère dont les chansons mélangent des éléments de musique traditionnelle avec les sons afro-caraïbéens du *rhythm and blues* et occidentaux du *rock'n roll* (Mamula, 2008, p. 30). Une de ses anciennes chansons-phares *Où est passé le paradis ?* occupe une place privilégiée dans la pièce et sert d'élément unificateur dans une scène de karaoké où Mom, Sovandara et Metha unissent leurs voix pour interpréter cette chanson en khmer sous les applaudissements de Sophea.

Pour le rôle de Sophea, Phou a choisi Kouv Ly Yann, une jeune Franco-khmère de la deuxième génération qui est retournée au Cambodge pour travailler et qui, comme le personnage qu'elle interprète, ne maîtrise pas le khmer et ne connaît pas bien la culture de son pays d'origine. Ce choix rend plus manifestes et significatives les nombreuses scènes dans lesquelles les trois femmes âgées partagent avec elle non seulement leurs mémoires mélangées du passé cambodgien sur le génocide, les guerres civiles, les corruptions, la misère, mais également leurs souvenirs de l'époque où le Cambodge était « la perle de l'Asie. En avance sur les autres pays de la région » (Phou, 2017a, p. 100). La scène de transmission culturelle intergénérationnelle la plus évidente fait intervenir le couple mère-fille. Rappelant une scène de lecture de contes qui fait partie du rituel du coucher des enfants (Hirsch, 2012, p. 34), elle nous montre Sophea allongée près de Metha qui lui raconte l'histoire du Juge-lièvre en lui caressant les cheveux, tandis qu'en fond de scène, Mom et Sovandara animent des marionnettes pour accompagner le récit. Il est intéressant de noter que l'apprentissage culturel de Sophea se prolonge dans la vie réelle. Yann, comédienne amateur, a non seulement beaucoup appris sur la culture et la langue cambodgiennes lors de ses répétitions aux côtés de Saveth, Nimolika et Chenda, mais elle a aussi développé de bonnes relations avec ces femmes tout comme son personnage Sophea le fait avec Metha, Mom et Sovandara (Phou, 2017b).

4. L'usage des objets symboliques dans la création d'un espace scénique cambodgien

À la fois dramaturge et scénographe, Phou est parfaitement en mesure de créer l'espace scénique désiré pour accompagner son texte et représenter l'idée d'un retour aux sources à travers la mise en scène de ses deux spectacles français et khmer. Bien qu'il ait dû travailler avec un budget limité pour la création théâtrale de la version française de *CMV*, la restriction financière n'est pas la seule raison pour laquelle il a mis en place un décor sobre et minimaliste avec peu d'objets scéniques. En fait, pour construire une image romantisée du Cambodge tel qu'il est vu par la diaspora

franco-cambodgienne, Phou a choisi de se servir de quatre objets culturels et symboliques, quatre marqueurs identitaires et religieux qui ne sont pas suggérés dans les didascalies, mais qui sont exhibés sur la scène et aisément reconnaissables par tout Khmer : un *krama* (foulard traditionnel aux usages multiples), un portrait du roi, une peinture d'Angkor Wat, et un bol rituel. Leur présence et leur place dans l'espace scénique sont significatifs dans la mesure où ils reflètent la devise tripartite du pays Nation-Religion-Roi. Le tableau de l'Angkor Wat, symbole de l'âme du Cambodge, occupe la place centrale la plus élevée. La deuxième place centrale est réservée au bol rituel posé sur un guéridon au milieu de la scène : réceptacle d'eau bénite ou coupe à encens, il symbolise le bouddhisme. Le souverain et son peuple sont représentés respectivement par le portrait officiel du roi Norodom Sihamoni, accroché à un grand panneau côté cour, et par le *krama*, placé sur un lutrin côté jardin, représentant le guichet du consulat. Dans cet espace scénique essentiellement khmer et féminin, Phou mène à sa fin la quête de la famille et des racines des quatre femmes de la diaspora. Par l'appel final adressé au pays « Cambodge, me voici » de Sophea, la plus jeune du groupe, celles-ci réintègrent symboliquement la grande famille de la nation cambodgienne que feu le Roi-Père Norodom Sihanouk appelait ses enfants, transformant ainsi la scène théâtrale en un lieu de retour et de connexion avec la terre-mère.

Des quatre objets symboliques utilisés dans la version française de la pièce, seul le bol rituel est retenu dans le décor de la version cambodgienne. D'une part, sans doute parce que le spectacle, joué au royaume du Cambodge et devant le peuple cambodgien, n'a plus besoin de faire référence au souverain ou à la nation. D'autre part, comme le dramaturge nous l'a expliqué dans une correspondance privée, son décor de *CMV* a dû cette fois-ci tenir compte du fantasme des spectateurs khmers vis-à-vis de la France. Il a donc rempli l'espace scénique d'éléments susceptibles de créer une France « sophistiquée, moderne et clinquante » telle qu'elle est vue au Cambodge, tout en promouvant la volonté de retour aux sources des protagonistes et la revalorisation des arts khmers. Pour ce faire, Phou a monté un décor minimaliste caractérisé par la linéarité, la clarté, les couleurs monochromes sobres et neutres (le blanc, le gris clair) et modernisé les vêtements des comédiennes. Par exemple, il remplace les quatre chaises par deux longs bancs, le lutrin par une estrade, et les rideaux de fond noirs par de grands panneaux blancs ; il habille ses comédiennes de vêtements à la mode, élégants et chic. En apportant de nouveaux éléments dynamiques dans l'espace scénique comme le karaoké, le jeu de marionnettes d'ombre, le combat rappelant le théâtre d'hommes masqués et la chorégraphie de danse classique, il met en valeur les arts et la culture cambodgiens. Il continue d'utiliser le bol rituel (autour duquel les protagonistes s'agenouillent pour brûler de l'encens) pour représenter la reconstruction de la famille sur le socle du bouddhisme, comme dans la version française. Toutefois, dans la scène finale, nous voyons les quatre femmes, alignées sur un axe horizontal, quitter l'espace scénique représentatif de la France pour péné-

trer dans l'espace des spectateurs alors que la voix de Sophea résonne : « Cambodge, me voici ». En mettant littéralement les pieds sur le sol cambodgien, elles effectuent de manière spectaculaire leur retour au pays d'origine.

Conclusion

Notre étude a voulu examiner comment Phou aborde les questions liées au traumatisme du déracinement, à l'identité et à la mémoire à travers quatre personnages féminins, et comment il exploite l'art théâtral pour les traiter. Dans cet objectif, nous nous sommes penchés à la fois sur le texte et sur la mise en scène des deux versions française et khmère de *CMV*. Cette double approche nous a permis de compléter notre examen des parcours des protagonistes par une discussion du casting et une analyse comparative de l'espace scénique de la transmission de l'héritage culturel cambodgien. Nous avons soutenu que les questions de la réconciliation et du retour aux sources soulevées dans les quêtes des personnages trouvent leur réponse dans la reconstitution de la famille perdue. D'autre part, la connexion des quatre femmes sur un axe horizontal (Mom/Sovandara) et vertical (Metha/Sophea) les unit dans une seule entité à l'image du bouddha à quatre faces de Bayon.

Si la rupture intergénérationnelle a fracturé la mémoire du génocide, privant sa transmission de son contexte historique, c'est aux générations suivantes, en particulier aux jeunes Franco-cambodgiens, de combler le manque en forgeant, par l'imagination et la création, une identité cambodgienne à la fois dynamique et cosmopolite. En revendiquant leur post-mémoire, c'est-à-dire, la transmission intergénérationnelle d'une mémoire qui, malgré la distance par rapport à l'expérience, a des conséquences profondes sur la génération d'après, les jeunes peuvent se réapproprier des souvenirs, non seulement de l'époque de la guerre, mais aussi de la richesse culturelle de l'âge d'or du Cambodge. Dans un entretien promouvant le festival *Cambodge d'hier et d'aujourd'hui* à Paris, Phou note que « dans ce pays où la population est particulièrement jeune, il est intéressant d'entendre ce que la jeunesse a à dire, que ce soit par le cinéma, les arts visuels... La voix des 'maîtres' sera aussi entendue, car les générations précédentes continuent de s'exprimer et de créer » (Le Petit Journal, 2018). Phou continue aujourd'hui à mener cette action dans ses nouveaux projets artistiques. Au moment de la rédaction de notre essai, il vient de présenter son nouveau court métrage *La langue de ma mère* au XI^{ème} Festival international du film du Cambodge (2022) et il est en pleine préparation de son installation numérique participative *Echoes from the Stars* et de son exposition *By a Threat* où se combinent film, photographie, installation, et performance. Ainsi, aux côtés d'autres artistes cambodgiens de la deuxième génération, Phou assure la continuité du travail de pionnier des aînés et joue un rôle essentiel dans la récupération d'un passé occulté, inaccessible et oublié, tout en portant un regard plus optimiste sur l'avenir du Cambodge.

RÉFÉRENCES

- Barrière, L. (2013). *Cambodge, me voici*, ou quatre femmes confrontées au pays rêvé. <https://blogs.mediapart.fr/loic-barriere/blog/260113/cambodge-me-voici-ou-quatre-femmes-confrontees-au-pays-reve>
- Brandon, J. R. (1967). *Theatre in Southeast Asia*. Massachusetts : Harvard University Press.
- Dequesne, T. (2018, septembre). Vécu traumatique, migratoire et résilient des réfugiés Khmers de France après le génocide Khmer rouge : quand la culture crie en silence. *Terrains d'asile. Corps, espaces* [Actes de colloque]. Conférence de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- http://www.reseau-terra.eu/IMG/doc/Dequesne_Tiphaine_Communication_Colloque_Terrains_d_Asile_Sept08.doc
- Freund, P. (2005). *Stage by Stage: Oriental Theatre*. London : Peter Owen Publishers.
- Hansen, A. (2004). Khmer Identity and Theravada Buddhism. Dans J. Marston et E. Guthrie (éds.), *History, Buddhism, and New Religious Movements in Cambodia* (p. 40-62). Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press.
- Le Petit Journal Cambodge. (2012, 3 septembre). *THEATRE – Le Festival Lakhaon change de registre pour son édition 2012*. <https://lepetitjournal.com/cambodge/a-voir-a-faire/theatre-le-festival-lakhaon-change-de-registre-pour-son-edition-2012-71748>
- Le Petit Journal Cambodge. (2018, 4 avril). *Le Cambodge à Paris durant tout le mois de mai !* <https://lepetitjournal.com/cambodge/actualites/le-cambodge-paris-durant-tout-le-mois-de-mai-227466>
- Mamula, S. (2008). Starting from Nowhere? Popular Music in Cambodia after the Khmer Rouge. *Popular Music in Changing Asia*, 39(1), 26-41. <https://www.jstor.org/stable/25501573>
- Mazelier, S. S. (2017). *Entretien : Jean-Baptiste Phou et « la douceur violente du paradoxe khmer »*. <https://asialyst.com/fr/2017/05/03/jean-baptiste-2017-douceur-violente-paradoxe-khmer/>
- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. Dans *Les lieux de mémoire, I. La République*. Paris : Gallimard.
- Phay, S. (2017). Davy Chou, ou la survivance des images perdues. Dans P. Nardin, S. H. Nut et S. Phay (éds.), *Cambodge : Cartographie de la mémoire* (p. 149-164). Paris : L'Asiathèque.
- Pheng, M. (2017, 16 septembre). Une minorité visible invisible. Dans J. P. Lefèvre (producteur), *C'est vous la France* [épisode de série télévisée]. France : Public Sénat.
- Phou, J. B. (2010). *Cambodge, me voici* ou Les voix de la compassion. *Art Absolument*, 38, 28-29.
- Phou, J. B. (2017a). *Cambodge, me voici*. Paris : L'Asiathèque.
- Phou, J. B. (2017b). *Jean-Baptiste Phou ITV Cambodge, me voici* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=JHU-wrTpiel>
- Teysserre-Orion, C. (2014). *Jean-Baptiste Phou adapte le roman culte « L'Anarchiste »* [Interview]. <https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/interview-jean-baptiste-phou-adapte-le-roman-culte-lanarchiste/>
- Thompson, A. (2017). Contemporary Cambodian Buddhist Traditions: Seen from the Past. Dans M. Jerryson (éd.), *The Oxford Handbook of Contemporary Buddhism* (p. 236-257). Oxford : Oxford University Press.

Um, K. (2017). Passages intergénérationnels de la mémoire. Dans P. Nardin, S. H. Nut et S. Phay (éds.), *Cambodge, Cartographie de la mémoire* (p. 131-147). Paris : L'Asiathèque.

RÉSUMÉ : Plus de quarante ans après la fin du régime Khmer rouge, le poids du génocide pèse encore sur la diaspora franco-cambodgienne. Confronté au silence des aînés qui refusent de parler du passé génocidaire, Jean-Baptiste Phou recourt au théâtre parlé khmer pour donner la parole à quatre femmes cambodgiennes et mettre en scène leur parcours. Dans cet essai nous proposons de lire *Cambodge, me voici* à la lumière de la post-mémoire de Marianne Hirsch. Le croisement des axes de désir des protagonistes et la création d'un espace familial, féminin et maternel nous permettront d'analyser la formation de la mémoire diasporique des femmes et les modalités de sa transmission intra- et intergénérationnelle à travers deux couples, sororal et mère-fille. Nous postulons que le choix du casting et la mise en scène des deux versions française et khmère de la pièce transforment l'espace scénique en un lieu de partage mémoriel dans lequel se révèle le rôle de réparatrice et de passeuse culturelle attribué aux femmes.

Mots-clés : Jean-Baptiste Phou, Cambodge, théâtre khmer, post-mémoire, transmission culturelle

***Cambodge, me voici*: trauma, postmemory, and the construction of feminine space in the spoken theater of Jean-Baptiste Phou**

ABSTRACT: More than forty years after the end of the Khmer Rouge regime, the trauma of genocide still weighs heavily on the French-Cambodian diaspora. Confronted with the silence of the previous generation who refuses to talk about the genocidal past, Jean-Baptiste Phou uses Khmer spoken theatre to give voice to four Cambodian women and to portray their lives on stage. In this essay we propose a reading of *Cambodge, me voici* in the light of Marianne Hirsch's postmemory. The intersection of the axes of the protagonists' desire and the creation of a familial, feminine and maternal space will allow us to analyse the formation of this diasporic memory and its intra- and intergenerational transmission through two sororal and mother-daughter pairs. We postulate that the choice of casting and the staging of the two, French and Khmer, versions of the play transform the stage into a site of shared memory in which the role played by women in the reparation and transmission of Cambodian cultural heritage is revealed.

Keywords: Jean-Baptiste Phou, Cambodia, Khmer theater, postmemory, cultural transmission