

L'IMAGE MANQUANTE

UN FILM DE RITHY PANH

par Stéphane Bou



LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

 **île de France**

SOMMAIRE

Avant-propos / Synopsis	1
Incipit	2-3
↳ Le programme et la méthode du film	
↳ Contexte historique	
Structure	4-6
↳ Chapitrage	
↳ « Pour décrire la structure de mes films, j'aime penser à l'image d'une roue. . . »	
Logique et cohérence d'une œuvre	7-9
↳ Le réalisateur	
↳ Filmographie	
↳ Genèse	
Du manque d'archive à « l'image manquante »	10-11
↳ Archiver	
↳ La notion d'image manquante	
Formes de l'histoire	12-15
↳ La question du réalisme. Comment reconstituer l'Histoire au cinéma ?	
↳ Animation de l'Histoire	
Fonctions du cinéma	16-19
↳ Le cinéma comme enchantement	
↳ Le cinéma comme asservissement	
↳ Le cinéma comme rituel funéraire	
↳ Le cinéma comme travail de la mémoire et transmission cathartique	
Prolongements	20
↳ L'avis de Boris Cyrulnik	
↳ Le témoignage de Christophe Bataille	
Bibliographie	

FICHE TECHNIQUE L'IMAGE MANQUANTE DE RITHY PANH

France / Cambodge, 2013

- ↳ Écrit et réalisé par Rithy Panh
- ↳ Produit par Catherine Dussart
- ↳ Commentaire écrit par Christophe Bataille
- ↳ Avec la voix de Randal Douc
- ↳ Musique originale : Marc Marder
- ↳ Image : Prum Mesar
- ↳ Assistant à la réalisation : Roeun Narith
- ↳ Montage : Marie-Christine Rougerie et Rithy Panh
- ↳ Mixage : Eric Tisserand
- ↳ Sculptures : Sarith Mang
- ↳ Design : Rithy Panh
- ↳ Effets spéciaux : Narin Saobora
- ↳ Décors : Sarith Mang, Chanry Krauch, Sochea Chun, Savoeun Norng
- ↳ Peintre : Nang Saing
- ↳ Conseiller artistique et documentaliste : Agnès Sénémaud
- ↳ Production : CDP, Arte France et Bophana Production
- ↳ Avec le soutien de la région Île-de-France
- ↳ En partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée
- ↳ Et la participation du programme MEDIA de l'Union Européenne
- ↳ Durée : 92 mn
- ↳ Date de sortie en salle : 21 octobre 2015

AVANT-PROPOS

La dictature criminelle des Khmers rouges qui défigura le Cambodge pendant les années soixante-dix est le cœur même du cinéma de Rithy Panh, son objet traumatique et obsessionnel. « *Je ne suis pas venu au cinéma par la grâce de Godard, Truffaut ou John Ford. Je suis venu au cinéma poussé par la nécessité de raconter cette histoire*¹ ». Nombreuses sont les déclarations de Rithy Panh qui vont en ce sens, comme s'il s'agissait pour lui de devoir se mettre à distance d'une histoire concrète du cinéma et de l'aventure de ses formes.

Comme si, pour se montrer fidèle à la « *nécessité de raconter* » qui le pousse, il lui fallait affirmer que le cinéma n'est que circonstanciellement son affaire. Si l'essentiel de son œuvre se consacre au génocide, le cinéaste a longtemps travaillé sans impliquer sa mémoire la plus personnelle de la tragédie. Après *Site 2* (1989), *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), *La terre des âmes errantes* (2000), *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003) ou encore *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), *L'image manquante* – en 2013 – marque une rupture : Rithy Panh poursuit, certes, la ligne de son œuvre consacrée aux crimes des Khmers rouges, mais la catastrophe y est désormais directement abordée à l'échelle de son intimité propre, de son « *chagrin sans fin* », comme il en parle dans *L'Élimination* : « *La violence demeure. Le mal qu'on m'a fait est en moi. Il est là, puissant. Il me guette.*² ». Quelle forme inventer – documentaire en même temps qu'autobiographique – pour témoigner de cette violence et de ce mal, de la persistance d'un sentiment de menace logée à l'intérieur même de sa mémoire douloureuse ? Comment faire ? Avec quelles images ? En élaborant quel récit ? Et qu'en est-il de l'énigme de cette « *image manquante* » qui donne son titre au film ? Cette énigme suscite ici une « *proposition cinématographique* » qui tranche avec la méthode à laquelle le cinéaste nous avait habitué dans ses films précédents. Pour faire revivre le passé disparu, *L'image manquante* en passera par autre chose que les armes traditionnelles du documentaire. Le commentaire, le remploi des films d'archives de la propagande Khmère et les scènes témoignant d'un retour sur les lieux actuels du crime passé seront montés avec des séquences qui relèvent du cinéma d'animation, inattendues dans un tel cadre. Rithy Panh a fait construire des figurines et des décors miniatures dans lesquelles les placer. C'est au moyen de ces maquettes, manipulables et conçues à hauteur d'enfant, qu'il composera « *le tableau*³ » de ses souvenirs.



SYNOPSIS

Les Khmers rouges s'emparent de Phnom Penh le 17 Avril 1975, la veille du onzième anniversaire de Rithy Panh. Enfant de ce « nouveau peuple » honni par le régime (soit, dans la « novlangue » de Pol Pot : les bourgeois, les intellectuels, les oppresseurs), il est déporté vers la campagne. Il doit être rééduqué ou éliminé. Pendant quatre ans, il a vu les ravages meurtriers de l'idéologie et a voisiné avec la mort, celle du monde dans lequel il est né, celle d'une partie de son peuple, celle de toute sa famille, sa propre mort aussi, qui n'a cessé de le menacer jusqu'à la chute du régime. Des années plus tard, le cinéaste se souvient : « *Au milieu de la vie, l'enfance revient* » dit la première phrase du commentaire. « *Mon enfance, je la cherche, comme une image perdue. Ou plutôt, c'est elle qui me réclame. Est-ce parce que j'ai cinquante ans ?* » Ce n'est pas un hasard si les mots qui se font entendre au tout début du film font irrésistiblement écho aux deux vers fameux que place Dante au début de *La Divine Comédie* : « *Au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai par une forêt obscure, car la voie droite était perdue. / Ah dire ce qu'elle était est chose dure, cette forêt féroce et âpre et forte qui ranime la peur dans la pensée !*⁴ ». Rithy Panh (qui, dans son livre *L'Élimination*, évoque Dante et *La Divine Comédie* tout en affirmant ne pas l'avoir lu⁵) a lui aussi traversé l'enfer. Il se souvient et raconte.

Stéphane Bou est journaliste et enseignant. Il a co-produit l'émission *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert* sur France Inter. Sort en septembre 2016, le livre d'entretiens qu'il a menés avec l'historien Saul Friedländer : *Réflexions sur le nazisme* aux éditions du Seuil.

1. Entretien de Rithy Panh et Christophe Bataille par Christophe Ono-Dit-Biot, supplément au DVD de de *L'image manquante*, Arte éditions.
2. Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'Élimination*, Op. cit, p. 15.
3. Le mot est dans le commentaire de *L'image manquante*.
4. Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, Chant 1, Vers-1-6, [traduction de Jacqueline Risset], Paris, Flammarion, 1987, p.27.
5. Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2012, p. 157 [Éditions du Livre de Poche].

LE PROGRAMME ET LA MÉTHODE DU FILM

Au tout début de *L'image manquante*, avant que le récit ne démarre, une étrange série de plans s'enchaînent en fondu, parfois intercalés par du noir : des décombres de bobines et de pellicules ; une main qui fait défiler les photogrammes d'un film abimé où l'on distingue un corps en mouvement ; l'archive cinématographique d'une danseuse traditionnelle cambodgienne diffusée au ralenti ; les ressacs d'une vague en gros plan qui frappe l'écran ; l'apparition floue d'un groupe de femmes qui dansent lentement en contre-jour ; deux mains qui, avec le petit outil que tient l'une d'entre elles, fabrique une figurine en argile. Comment s'orienter dans cet écheveau opaque de figures, qui surgissent comme les éléments d'une énigme à décoder ? Le titre du film s'est inscrit au milieu de

la succession de ces premiers plans, dévoilant l'objet même d'une enquête : une image est donnée comme manquante en même temps qu'une enfance est proclamée perdue. Ce manque, il va donc s'agir de le combler, ou tout du moins de s'en approcher au plus près. Et cette enfance, il va s'agir de partir à sa recherche.

Sortir du flou et faire le point

La plupart des toutes premières images du film seront amenées à revenir. Littéralement séminales, elles sont exposées comme une série de motifs à développer, de thèmes à faire varier. Ainsi l'image de la vague pourra aussi bien figurer la confusion

d'un flot de souvenirs dans lequel on peut se noyer et s'asphyxier, mais aussi le mouvement même d'un travail de la mémoire. *L'Incipit* du film de Rithy Panh indique la dynamique figurative qui sera à l'œuvre : s'extraire d'un désordre inaugural d'images indistinctes et mystérieuses, reprendre le contrôle sur la visibilité – c'est-à-dire sortir du flou et faire le point. La séquence a situé le lieu où se déroulera l'action : la conscience même de son narrateur ; et le rideau se lève sur un drame qui s'agit au cœur d'une intimité prise dans un mouvement contradictoire.

« *Le souvenir est là, maintenant, il me cogne aux tempes, je voudrais le chasser* ». Le passé est convoqué à la fois comme l'objet d'une quête et celui d'une malédiction dont on cherche à s'échapper. Le thème d'une mémoire traumatique a dès lors été introduit, et avec lui celui de la recherche d'un apaisement.

Ces premières minutes du film de Rithy Panh expriment donc les grandes lignes d'un programme à accomplir, que l'on peut décrire en empruntant des expressions utilisées par Henri Bergson dans *Matière et mémoire* : le spectateur perçoit d'emblée que l'enjeu du récit consiste à se « *replacer dans une région du passé* », faire « *travailler* » une mémoire, faire « *passer à l'état actuel* » des souvenirs qui sont « *encore à l'état virtuel* ». Dans son livre, le philosophe écrit en effet : « [Que constate] *la conscience toutes les fois qu'elle suit, pour analyser la mémoire, le mouvement même de la mémoire qui travaille* [et quand il s'agit] *de retrouver un souvenir, d'évoquer une période de notre histoire ? Nous avons conscience d'un acte sui generis par lequel nous nous détachons du présent pour nous replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé : travail de tâtonnement, analogue à la mise au point d'un appareil photographique. Mais notre souvenir reste encore à l'état virtuel ; nous nous disposons simplement ainsi à le recevoir en adoptant l'attitude appropriée. Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception. Mais il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnâtrions jamais pour un souvenir. ».*





Émergence d'une forme

Au début de *L'image manquante* apparaît d'abord une « nébulosité », qui s'exprime par le flou ou la lenteur du ralenti. Une opération de « mise au point » – littéralement – est requise, pour permettre que « des contours se dessinent ». Comment faire émerger une forme ? La séquence ne donne pas seulement le programme du film mais révèle également une des méthodes choisies. « Avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose. ». Rithy Panh nous donne à voir ces « mains vivantes » qui sculptent une figurine. Son corps et son visage apparaissent peu à peu à partir de l'amas informe d'argile

patiemment travaillé. Puis les mains habillent le personnage, peignent son costume. Comme le dit Bergson, la surface du souvenir peu à peu se colore. Le cinéaste met en scène le travail de la figuration. « *C'est mon père* » prononce la voix du narrateur devant la figurine achevée. Ce n'est que dans le plan suivant qu'il sera en mesure de dire qu'« [il se] souvient de l'ancien temps à Phnom Penh ». Première scène de l'histoire restituée : un décor sculpté, dans lequel sont installées les figurines, où la ville d'avant la catastrophe, vivante et colorée, est représentée comme celle d'un âge d'or. Pour « se replacer [dans] la région [de son] passé » (Bergson), Rithy Panh fait donc le geste, rare dans le cinéma documentaire, d'en passer par les procédés du cinéma d'animation. Le récit peut commencer.

*. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, [1^{ère} édition : 1896], PUF, Collection Quadrige, 2008, p. 148.

CONTEXTE HISTORIQUE

Entre le 17 avril 1975 et le 7 janvier 1979, Les Khmers rouges ont causé la mort de près de deux millions de cambodgiens¹. C'est sans hésitation que Rithy Panh parle de cet événement comme d'un « génocide », ce qui ne va pas de soi dans la mesure où le terme – forgé en 1944 par le juriste polonais Raphael Lemkin pour définir d'abord les massacres perpétrés par le gouvernement des Jeunes-Turcs contre les Arméniens puis ceux commis par les nazis contre les Juifs – désigne un crime intentionnel commis contre un groupe national, ethnique ou religieux. Or, les victimes furent, d'une part, en grande partie décimées par la famine, la maladie et l'épuisement causées par le travail forcé auquel elles étaient soumises ; d'autre part, elles appartiennent au même *génos* que leur bourreau. Aussi a-t-on pu parler de « *politicide* » ou « *d'auto-génocide* » pour tenter de rendre compte de la spécificité de cet événement : l'élimination d'une partie d'une population par une autre². Pour la justifier idéologiquement, les Khmers rouges ont inventé une ligne de division qui traverse le peuple cambodgien selon des critères de classes

ou de stratification territoriale en opposant « l'ancien peuple » au « nouveau peuple ». Alors que le premier est sain et authentique, essentiellement composé de paysans originaires des zones contrôlées par les Khmers rouges, le second, originaire des villes, est contaminé par l'impérialisme et doit être purifié. Des hommes doivent disparaître en masse mais il s'agit aussi de liquider un passé et ses traditions, d'effacer une culture. Le génocide répond à l'ambition de créer un homme nouveau. C'est aujourd'hui au risque d'un autre effacement que le Cambodge contemporain est confronté : celui de la mémoire même du crime. Soko Phay note qu'« encore aujourd'hui, certains jeunes cambodgiens ne croient pas qu'il y a eu extermination de masse »³.

1. Le nombre total des victimes reste sujet à débat. Le programme d'étude sur le génocide cambodgien de l'Université Yale évalue le nombre de morts à environ 1,7 million 54, soit 21 % de la population cambodgienne de l'époque.
2. Sur la controverse autour de la dénomination de l'événement, voir l'article de Soko Phay-Vakalis, « Le génocide cambodgien : déni et justice », *Études*, N° 152, 2008.
3. Soko Phay, « L'Image manquante de Rithy Panh », *Écrire l'histoire*, 13-14, 2014, p.159.

QUELQUES DATES

- **9 novembre 1953** : le Roi Norodom Sihanouk obtient l'indépendance du Cambodge, protectorat français depuis juillet 1863
- **Septembre 1960** : Pol Pot crée le Parti communiste khmer.
- **18 avril 1964** : Naissance de Rithy Panh
- **18 mars 1970** : un coup d'Etat, organisé par le général Lon Nol et soutenu par les États-Unis, destitue Sihanouk, qui s'exile à Pékin. La monarchie est abolie. La République sera proclamée en octobre.
- **17 avril 1975** : les Khmers rouges entrent dans Phnom Penh et prennent le pouvoir. Ils instaurent la République démocratique du Kampuchéa.
- **18 avril 1975** : Le lendemain de l'entrée des Khmers rouges dans Phnom Penh, Rithy Panh a 11 ans.
- **7 janvier 1979** : les Vietnamiens envahissent le Cambodge et prennent le contrôle du pays. Les Khmers rouges prennent le maquis.
- **18 avril 1979** : Rithy Panh se réfugie dans le camp de Mairut en Thaïlande.
- **1980** : Rithy Panh émigre en France.
- **1982** : Sihanouk forme un gouvernement de coalition en exil. Au Cambodge, les combats font rage entre Khmers rouges, nationalistes et royalistes.
- **1989** : Rithy Panh, réalise *Site 2*, qu'il considère comme son véritable premier film. L'année précédente, en 1988, il a en effet réalisé un court métrage de fiction, *Le passé imparfait*.
- **23 octobre 1991** : Signature à Paris d'un traité de paix. Le pays est placé sous la tutelle de l'ONU jusqu'à l'organisation d'élections libres.
- **1993** : Une nouvelle Constitution rétablit Sihanouk sur le trône.
- **Juillet 1994** : Les Khmers rouges sont mis hors-la-loi.
- **1996** : Rithy Panh, réalise *Bophana, une tragédie cambodgienne*.
- **15 avril 1998** : Décès de Pol Pot, peu après la chute du dernier bastion des Khmers rouges.
- **Décembre 1998** : Reddition des derniers chefs Khmers rouges.
- **2003** : Rithy Panh, réalise *S21, la machine de mort khmère rouge*.
- **2006** : Rithy Panh crée le Centre Bophana, dédié à la restauration du patrimoine audiovisuel cambodgien et à la préservation des archives.
- **17 février 2009** : Ouverture du procès des Khmers rouges.
- **2011** : Rithy Panh, réalise *Duch, le maître des forges de l'enfer*.
- **2013** : Rithy Panh, réalise *L'image manquante*.

STRUCTURE

Le DVD de *L'image manquante* édité par Arte Éditions propose un chapitrage segmentant le film en séquences différenciées (et de durées très variables). Ce chapitrage relève du péritexte et n'appartient pas à l'œuvre. La succession des titres donnés par l'auteur et les éditeurs à cette occasion (« *Mon père* », « *Le nouveau peuple* », « *La révolution, c'est du cinéma* », « *La déshumanisation* », etc.) peut inciter le spectateur à croire que la dynamique narrative du film progresse en passant classiquement d'un épisode à l'autre, introduisant graduellement différents thèmes. Ce n'est que partiellement vrai. On verra que la structure est bien plus complexe. Mais pour chercher à la saisir, on commencera d'abord par s'orienter dans le film en suivant le chapitrage proposé, ce qui nous permettra de voir le film dans sa continuité ; avant de regarder comment le récit se développe plutôt en ne cessant de reprendre et de faire varier les motifs, épousant un mouvement qui avance tout en revenant continuellement sur lui-même.

1 La fin de l'ancien monde

[Générique de début – 10mn 35] / 10mn

Une fois passée la séquence qui intègre le générique, laquelle a exposé les grandes lignes du programme et de la méthode du film [voir *supra*, p. 2–3 : « *Incipit. Le programme et la méthode du film* »], le récit de l'enfance du narrateur peut donc commencer. Le chapitre fait se succéder l'image d'un âge d'or – la vie à Phnom Penh avant l'arrivée des Khmers rouges – que vient rompre l'irruption de l'Histoire (« *avec sa grande hache* », selon la fameuse formule de Georges Pérec...). « *Puis la guerre est venue* ». Ce basculement correspond à deux régimes d'images : celles, immobiles et en couleur, des décors et des figurines fabriquées d'une part ; puis celles, furieuses et en noir et blanc, des archives d'époque d'autre part. Très vite, ces deux régimes entrent en collusion : les figurines sont placées en surim-

pression dans les documents. La voix rappelle les événements du mois d'avril 1975 : la prise de possession de la ville par les Khmers rouges qui déportent sa population vers les campagnes. « *Voici le pays nouveau, qu'on appelle Kampuchéa démocratique* ».



2 L'Angkar prend soin de vous

[10mn 35 – 27mn 24] / 17mn

Il s'agit du chapitre le plus long du film, poursuivant l'introduction de la plupart des motifs qui seront désormais incessamment repris et variés jusqu'au générique de fin. Il témoigne de l'organisation de la nouvelle vie qui suit la déportation. La voix du narrateur la commente avec une ironie qui souligne le contraste entre le discours kitsch de l'idéologie et la réalité catastrophique des situations. Deux films de la propagande khmère rouge – celui d'un chantier monstre et celle d'un congrès auquel se rend Pol Pot – montrent comment un peuple est devenu une masse indistincte. « *Bientôt, il n'y aura plus de visage* ». Les déportés sont devenus anonymes. Placés dans des conditions de vie extrême, ils coexistent

désormais avec la mort. Le noir et blanc des films d'archives a contaminé les figurines de Sarith Mang. Le monde coloré de « *l'ancien monde* » est devenu gris et uniforme. Le narrateur raconte l'expérience d'une défiguration (« *Je disparaissais peu à peu* ») et d'une résistance intérieure par la nostalgie (« *La nuit, je racontais des histoires d'autrefois* »).

3 Mon père

[27mn 24 – 33mn 29] / 6mn

Épisode de la mort du père du narrateur, de son enterrement. C'est une mort acceptée, décrite comme l'« *acte de résistance* » d'un homme qui ne peut plus se soumettre à la vie que lui imposent ses bourreaux. Ce père, ancien instituteur, est un symbole de l'émancipation et du désir de connaissance dont l'évocation permet de rappeler quel était le nouveau statut de l'école donné par les Khmers rouges après la révolution. Rithy Panh monte ici les images d'un film de propagande tourné dans un centre de formation pour les révolutionnaires les plus méritants. Le dressage s'est substitué à l'apprentissage.



4 Mon enfance

[33mn 29 – 36mn 40] / 3 mn

À l'évocation douloureuse de la mort du père, succède celle d'un souvenir d'enfance heureux : le narrateur circule dans un studio de cinéma, assiste au tournage d'un film. « *J'aimais le monde merveilleux des parures et des coiffes (...) le monde des géants, des contes (...) où de belles actrices semblaient danser pour moi* ». Au centre

de la séquence un plan magnifique : de dos, la figurine de l'enfant au premier plan regarde le fond noir de l'image sur lequel est projeté le film d'une femme parée d'or. Le spectateur reconnaît la silhouette de la danseuse qui lui avait été déjà donnée à voir au tout début du film.



5 Le nouveau peuple

[36mn 40 – 43mn 17] / 6mn 30

Après le portrait du père du narrateur, vient celui de Pol Pot, le nouveau « *père* » du peuple à refonder. La séquence est d'abord construite uniquement à partir d'images de propagande documentaire extraites des dizaines de films réalisés par le régime : d'un côté le corps et le visage, toujours souriant, du « *frère n° 1* », de l'autre les allées et venues de ceux qu'il faut rééduquer. Les figurines reviennent au moment où est racontée l'anecdote de l'enfant de neuf ans qui dénonce le crime de sa mère et provoque ainsi sa disparition. L'enrôlement dans la masse du peuple révolutionnaire correspond à une liquidation des liens familiaux traditionnels.



6 Les enfants de l'Angkar [43mn 17 – 49mn 11] / 6mn

La routine harassante des jours organisée par l'Angkar. Le narrateur évoque son frère, disparu le jour même de l'entrée des Khmers rouges dans Phnom Penh. Ce frère, avec sa guitare, est un symbole de la modernité cambodgienne qui a été éradiquée : une musique dansante et joyeuse se lève. À ce souvenir, raccorde douloureusement celui de la litanie des enfants qui meurt au cours de leur déportation.

7 Ma mère [49mn 11 – 51mn 48] / 2mn30

Épisode de la mort de la mère du narrateur. Si celle de son père était décrite comme un « *acte de résistance* » auquel le film répondait en mettant en scène une cérémonie d'adieu, la mort de sa mère tranche par sa vitesse et sa discrétion. « *Ici chacun disparaît* ». La mort est représentée comme un effacement programmée que figure, par surimpression d'image, l'évanouissement de la petite sculpture d'argile. La séquence fait ici écho aux scènes de magie du cinéma primitif découvrant les possibilités du fondu. Évocation de la maison et de l'univers familial, avant la guerre : « *Ces images ne sont pas manquantes : elles sont en moi.* ».

8 Le grand bond en avant [51mn 48 – 57mn 18] / 5mn 30

« *Je suis devenu un de ces enfant sur les chantiers* ». Le commentaire légende le film de propagande déjà vu qui témoigne des travaux forcés en vue de réaliser un vaste projet d'irrigation entrepris alors dans le Nord-Ouest du pays. Le narrateur, parce que « *mécontent* » dit-il, raconte comment il a été envoyé dans « *un camp très dur (...)* [qui] *était une tombe.* » Critique, aussi acerbe que placidement formulée, des militants occidentaux d'extrême gauche qui, « *à Paris ou ailleurs* », répétaient les slogans Khmers. « *Ont-ils vu ces images ?* ».

9 La révolution, c'est du cinéma [57mn 18 – 1h 06mn 23] / 9mn

Des images de propagande khmère sont projetées sur la façade d'une maison. Une main dessine la maison du narrateur qui n'existe plus que dans son souvenir. Un bref clip monte, sur de la musique électronique, une jeune cambodgienne contemporaine en transe dansant dans une boîte de nuit et les gestes chorégraphiés de soldates khmères sur scène : le montage des temps apparaît comme un cauchemar stroboscopique. Souvenir de la grande inondation de 1978. Les corps des figurines rappellent la famine qui règne tandis que les archives khmères mettent en scène de glorieuses récoltes.



10 La déshumanisation [1h 06mn 23 – 1h 17mn 25] / 11mn

Les mains sculptent les figurines. Le cinéaste s'attarde à filmer leur fabrication, soit la réapparition des corps des disparus, dans la séquence qui aborde le plus frontalement leur dégradation.

L'hôpital dans lequel a travaillé Rithy Panh. Sa vie auprès de la maladie et des morts qu'ils transportent dans la fosse commune. La séquence reprend les premiers mots du commentaire (« *Au milieu de la vie, l'enfance revient* ») et cite à nouveau le plan des ressacs de la vague. Des mains manipulent les bobines d'un de ces films abîmés aperçus au tout début du film. Reconstitution d'une scène de projection organisée par les Khmers rouges dans les villages. Scène de travail dans la forêt.



11 C'est notre histoire [1h 17mn 25 – 1h 22mn 06] / 4mn 30

Depuis le début du film, Rithy Panh le souligne régulièrement : « *Je me souviens* ». La formule est sans cesse répétée dans ce chapitre, comme une litanie. Des figurines sont incrustés dans les images de Phnom Penh d'avant-guerre. Le visage de Rithy Panh apparaît dans une petite télévision, il parle. Les fantômes de ses parents l'écoutent et débattent ensemble sur son obsession. « *Il y a des pauvres et lui ne pense qu'aux Khmers rouges...* » Le cinéaste met dans la voix de son père le rappel d'une exigence : l'obsession pour les horreurs du passé ne doivent pas autoriser que soient oubliées les injustices du présent. Un plan montre, dans le Cambodge contemporain, ces « *même pauvres, aujourd'hui, [qui] creusent encore la terre* » pour figurer une éternité des vaincus de l'histoire ; avant que ne revienne, encore, l'image de la vague.

12 La sagesse ne viendra jamais [1h 22mn 06 – Générique de fin] / 10mn

La conclusion introduit explicitement la notion de deuil impossible, la question de la justice tout aussi impossible (« *L'ancien chef de village (...)* *n'a pas été arrêté...* »), le fait de la disparition des traces, la nécessité de raconter et le devoir de transmettre. « *Cette image manquante, je vous la donne.* ». Un panoramique fait deux fois l'aller et retour entre Rithy Panh et un enfant, qui marchent tous les deux de dos et s'éloignent dans une image floue. Une des dernières pensées du film est destinées aux morts, « *les âmes qui errent* ». Puis la séquence évoque un enterrement sans fin. Des vagues de terre engloutissent une figurine placée dans une tombe, puis la découvrent, avant de l'engloutir à nouveau. Le mouvement est répété de multiple fois, avant que la terre finisse par ne plus bouger et enterrer définitivement la figurine. Une dernière fois, revient le plan de la vague, puis est lancé le générique de fin.



1. Sur ces films de propagande, voir, dans la série « *Mystères d'archives* », le documentaire réalisé pour Arte par Serge Viallet et Pierre Catalan : *Les images retrouvées des Khmers rouges*.

« POUR DÉCRIRE LA STRUCTURE DE MES FILMS, J'AIME PENSER À L'IMAGE D'UNE ROUE... »

Si le chapitrage proposé sur le DVD de *L'image manquante* peut, dans un premier temps, nous laisser penser que le film opère en organisant un développement continu et *horizontal* du récit, sa progression, bien plus subtile, procède comme une *spirale* de motifs ; laquelle plonge *verticalement* dans la matière convoquée par le cinéaste en ne cessant pas de bifurquer tout en réempruntant sa propre trajectoire. Rithy Panh, avant même d'entreprendre *L'image manquante*, évoque le mouvement d'une roue pour rendre compte de la dynamique de ses récits :

« Pour décrire la structure de mes films, j'aime penser à l'image d'une roue : elle tourne sur elle-même et on avance quand même² ». Il faut en effet être sensible à la manière avec laquelle tous les motifs (visuels ou thématiques, formels ou narratifs), pour la plupart très vite introduits, sont repris, analysés, complétés. À bien des égards, le rythme du film suit moins une logique strictement narrative, avec sa chronologie détaillée (ainsi, une seule date est renseignée, celle du 17 avril 1975, et l'époque qui précède est représentée comme un âge d'or rêvé, parallèle à l'éternel retour d'un même cauchemar) qu'une logique musicale. On pense à l'organisation d'une fugue (les thèmes du « je me souviens », du cinéma dans ses diverses fonctions, du langage meurtrier de l'idéologie ou de la maison familiale par exemple, ne sont pas traités les uns après les autres mais ne cessent de revenir et de se croiser), à la forme de la variation (le même plan plusieurs fois utilisé de la vague, par exemple, figure la noyade ou l'asphyxie ici, le rythme d'une mémoire au travail là) et même, quelquefois, au ressassement de la musique répétitive.

Rythme musical, mais aussi bien rythme poétique : le commentaire écrit avec un répertoire de mots qui, une fois lancés, sont toujours susceptibles de revenir, produit des mini refrains, des jeux de répétitions et de rimes, mais avec des écarts toujours signifiants. Ainsi, au tout début du film la voix dit : « *Au milieu de la vie, l'enfance revient. C'est une eau douce et amère. Mon enfance, je la cherche, comme une image perdue* » ; avant de prononcer vers la fin du film : « *Au milieu de la vie, l'enfance revient, douce et amère, avec ses images* ». D'abord l'enfance est définie comme image perdue avant d'être caracté-

risée comme le lieu symbolique où les images habitent. Le jeu avec la répétition produit de la différence. Dans un cas l'image est une extériorité que l'on vise, dans l'autre elle est une réalité mentale, intime, une intériorité que le film cherche à projeter vers un dehors.

Cette logique de la roue qui « *tourne sur elle-même* », pour reprendre la métaphore de Rithy Panh, explique à la fois la fragmentation du film (on peut isoler quantité de petites unités infra séquentielle) et le jeu de leurs enchaînements, qui procède par association d'idées, de mots, d'images, au sens de la poésie surréaliste ou de la logique du rêve. Le mouvement est animé par une dynamique du ressassement et de l'appro-

fondissement davantage que par une articulation d'épisodes bien différenciés. Seuls les morts de son père et de sa mère font saillir dans le déroulement des jours. La trajectoire est bien celle d'une introspection, d'une plongée à l'intérieur de la propre mémoire du narrateur. Pour utiliser une notion de psychanalyse, on pourrait dire que le film *perlabore* : le sujet (se) répète sans cesse en vue d'élaborer un autre savoir du mal qui le ronge.

2. In « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications*, 71, 2001. *Le parti pris du document*, sous la direction de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin. pp. 373-394.



LOGIQUE ET COHÉRENCE D'UNE ŒUVRE



RITHY PANH est l'un des seuls rescapés de sa famille. Après la chute du régime, en 1979, il rejoint un camp de réfugié en Thaïlande d'où il part pour la France en 1980. Il y fera des études de cinéma à l'IDHEC (ancêtre de la FEMIS) et réalise son premier film en 1988, *Site 2*. Dix ans après avoir quitté le Cambodge, il revient par le biais du cinéma dans un de ces camps qu'il a connu, où vivent encore des survivants du génocide. Le cinéma est d'emblée intimement lié au travail d'enregistrement de la mémoire des événements qu'il a traversés. Il n'abandonnera plus ce projet qu'il présente régulièrement comme une sorte de nécessité fatale : « *Comme je l'ai dit souvent, je ne veux pas devenir le cinéaste du génocide Khmer rouge. Je n'en ai pas fait ma mission ! Mais (...) la vie m'a mis à cette place : quand on vit ce que j'ai vécu et qu'on ne meurt pas, on est obligé de témoigner* »¹.

Ressassement

Dans *Site 2*, Rithy Panh a rencontré une femme, Yim Om, l'emblème de la survivance d'une mémoire douloureuse et d'un exil nostalgique hors de sa propre vie. « *J'ai rêvé que j'étais dans mon village, et je me voyais dans la maison où je vivais avec mes parents. Je vois mon pays en rêve* ». Une phrase comme celle-ci anticipe la propre rêverie de Rithy Panh sur son monde disparu évoqué dans *L'image manquante*. « *Ma maison a été vidée, arrachée à son histoire (...) J'ai revu notre maison, notre cuisine, le jardin, les cahiers, le visage de mes parents* ». À vingt-

cinq ans d'écart, les deux phrases en miroir témoignent bien de la logique de ressassement qui travaille le cinéma de Rithy Panh. De la même manière, la photographie d'une jeune femme torturée et morte dans le centre S-21, dont il raconte l'histoire dans *Bophana, une tragédie cambodgienne* en 1996, passera de film en film, comme une icône à préserver. Dans *L'image manquante*, la photographie est décrite comme « *l'image d'une inconnue qui défie l'œil du tortionnaire* »... Ressasser c'est reprendre et travailler sans cesse une même matière. Ce n'est pas simplement (se) répéter. L'achèvement d'une telle démarche est-elle envisageable ? Sans doute pas et c'est bien ce dont témoigne *L'image manquante*, qui a trouvé un moyen de renouveler, une fois de plus, le mouvement de retour vers ce passé. « *Après Duch, le maître des forges de l'enfer, on m'a dit : 'Qu'est-ce que tu vas faire ? C'est fini maintenant le génocide, il faut passer à autre chose !' Maintenant que j'ai fait L'image manquante, j'entends : 'Qu'est-ce que tu vas pouvoir encore faire ?' Mais je ne cherche pas à pouvoir faire ! Si je n'avais plus rien à dire sur ce sujet, ce serait tant mieux ! Ça voudrait dire que je vais mieux, que je vais bien. J'ai besoin de revenir à ces événements, j'ai besoin de les comprendre. J'ai envie de savoir pourquoi je ne dors pas.* »².

Engendrement

Ce « *besoin de revenir à ces événements* », il est ce que Catherine Coquio désigne comme « *le mal de vérité* ». Le rescapé veut savoir une vérité qui ne cesse de lui échapper. Il demande la signification impossible d'un crime sans raison. D'un film



à l'autre Rithy Panh demande que la vérité soit établie et documentée mais, « *il manquera toujours quelque chose pour achever le récit, apaiser l'imagination et se délivrer des morts. La scène qui manque ne sera remplacée par aucun document. Mème débordante, l'archive reste trouée (...) La soif de vérité reste entière et avec elle le besoin de sens. La vérité en souffrance devient mal de vérité.* »³. Être en « *mal de vérité* », c'est découvrir « *le blanc de conscience que produit un système d'extermination* ». Ce « *besoin de revenir à ces événements* » fait que les films semblent s'engendrer les uns les autres, chacun se proposant à la fois de reprendre des motifs présents dans des films précédents et de prolonger les récits qui y étaient entamés, ainsi que de faire varier les perspectives ou les angles d'attaque. Après *Bophana, une tragédie cambodgienne* Rithy Panh réalise d'une part *La terre des âmes errantes* (film dans lequel il retrouve des réfugiés du Site 2, devenus des paysans ou ouvriers) et d'autre part *S21, la machine de mort khmère rouge* et *Duch, le maître des forges de l'enfer*. Ces deux derniers films veulent approcher les bourreaux et entendre leur parole, au risque de l'ébranlement que provoque celle d'un Duch, où le mensonge et la vérité dansent ensemble un tango diabolique, insupportable pour le survivant.

L'image manquante rompt avec l'approfondissement de la méthode documentaire que son auteur développait jusqu'alors, où il s'agissait d'aller à la rencontre de ses personnages et de patiemment collecter les paroles et les gestes qui peuvent faire sens, tout cela dans une posture d'attente inquiète qui fait régner le plan séquence. Cette fois-ci, il y aura un personnage principal et ce sera lui. A ce point de ressassement où est parvenue son œuvre, celle-ci engendre un ovni filmique où le grain de l'archive et la texture du cinéma d'animation entrent en dialogue l'un avec l'autre pour répondre au projet autobiographique devant lequel Rithy Panh a longtemps résisté. À l'instar d'un Marcel Ophüls ou d'un Claude Lanzmann, il se met désormais en scène dans un film écrit à la première personne.

1. Propos recueillis par Frédéric Strauss, *Télérama*, le 20/05/2013.

2. Propos recueillis par Florence Colombani, *Le Point* du 24/10/2015.

3. Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Armand Colin, Paris, 2015. Catherine Coquio y évoque directement le travail de Rithy Panh dans son introduction, ainsi que dans le chapitre « S21 ou la violence et l'apaisement », p. 247-253.

FILMOGRAPHIE

- *Exil*, 2016
- *La France est Notre Patrie*, 2015
- *L'image manquante*, 2013
- *Gibier d'élevage*, 2011
- *Duch, le maître des forges de l'enfer*, 2011
- *Un barrage contre le Pacifique*, 2008
- *Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007
- *Les artistes du Théâtre Brûlé*, 2005
- *Les gens d'Angkor*, 2004
- *S21, la machine de mort khmère rouge*, 2003
- *Que la barque se brise, que la jonque s'entrouvre*, 2001
- *La terre des âmes errantes*, 2000
- *Un soir après la guerre*, 1998
- *Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996
- *Les gens de la rizière*, 1994
- *Cambodia, entre guerre et paix*, 1991
- *Site 2*, 1989

GENÈSE DE L'IMAGE MANQUANTE

L'image manquante est réalisée dans le prolongement de l'écriture de *L'Élimination*, livre écrit à la première personne quoiqu'en collaboration avec Christophe Bataille. Rithy Panh y entrecoupe l'histoire de sa rencontre avec Duch – le tortionnaire en chef de la prison Tuol Sleng, « S-21 » –, laquelle rencontre aboutira au documentaire *Le Maître des forges de l'enfer* (2011), avec le récit de son enfance, l'évocation de sa famille, et les épisodes de son histoire sous le régime des Khmers rouges.

Passage à l'acte autobiographique

Deux éléments à noter ici : Rithy Panh était resté longtemps très discret avant de donner des détails de son itinéraire, au point de paraître presque réticent. Son passage à l'acte autobiographique semble être indissolublement lié à sa rencontre avec son éditeur, l'écrivain Christophe Bataille. La première personne qu'il accepte – enfin ? – d'emprunter devait passer

par un tiers. Le résultat d'un transfert. Après un séjour à Phnom Penh où il s'entretient longuement avec le cinéaste, Bataille raconte comment, pour *L'Élimination*, il travaille à mettre sa plume dans la voix de son ami : « *J'ai travaillé pendant cinq mois. J'y ai mis des couleurs, de la sueur... Ce que Rithy m'avait raconté de la mort de son père tenait en cinq lignes. J'ai fait le chef décorateur, en y mettant du bois, des bêtes et de l'angoisse...⁴* »

Autrement dit, de la parole au texte, d'un sujet à un autre qui met en forme son récit, il s'agit pour ainsi dire d'orchestrer le récit de Rithy Panh. Comme si Christophe Bataille s'emparait d'une mélodie qu'on lui avait timidement donné pour la rendre transmissible avec le maximum de force possible. Travail peu commun de collaboration au sein d'une autobiographie. Le cinéaste refuse d'abord le résultat. « *Il a mis trois mois à lire le texte et sa seule réponse a été : 'Retire-moi. Supprime l'enfance.'* »

C'est le deuxième point à noter. Le passage à l'acte autobiographique relève d'un véritable forçage de la part de son éditeur, collaborateur et ami. « *Je lui ai dit : 'Il n'en est pas question. Si tu veux ne conserver que Duch, ce sera sa victoire. Et alors, ce sera sans moi. Je te rends les pages et tu te démerdes.'* *Le combat entre nous, par textos et par mail, a duré plus de deux ans. Ça a été une bonne bagarre. On pourrait d'ailleurs faire un texte de l'histoire du manuscrit, qui a compté cent trente versions.* ». Rithy Panh accepte au terme d'un rapport de force. Sans doute que, par pudeur, il lui fallait avoir le sentiment de devoir céder devant un impératif venant de l'extérieur.

La partie du livre qui touche à l'enfance du cinéaste apparaît à bien des égards comme la matrice de *L'image manquante*. C'est un texte développé et précis. Le commentaire du film semble en être la version réduite à l'état d'épure. Du texte premier au texte second, tout se passe comme si le travail avait consisté à dégraisser autant que possible en vue de faire

vibrer une sorte de nerf poétique et méditatif pour rendre compte de la trajectoire de la victime. Le livre proposait un ample récit détaillé, le film travaille en intensité.

À la recherche de quelle « image manquante » ?

Plus circonstanciellement, pour rendre compte de la genèse de *L'image manquante*, Rithy Panh évoque un fait : sa lecture de la confession d'un cameraman exécuté qui racontait avoir filmé des scènes de tortures et

des exécutions. Au départ, le désir de partir à la recherche de ces archives. « *Je me suis dit qu'il y avait forcément des images de ce type cachées quelque part. C'est très compliqué d'utiliser des images d'exécution, je ne sais pas si je l'aurais fait, mais je pensais quand même qu'il fallait chercher.*⁵ ». Cette anecdote évoque la polémique entre Jean-Luc Godard et Claude Lanzmann autour de l'existence hypothétique d'un film montrant une chambre à gaz en activité.



Pour Lanzmann : « Si j'avais trouvé un petit film muet de quelques minutes montrant comment 3000 personnes, hommes, femmes enfants, mouraient ensemble asphyxiés – dans une des grandes chambres à gaz de Birkenau, se livrant, pour respirer encore, à l'épouvantable bataille que Filip Müller, dans Shoah précisément appelle le combat de la mort, non seulement je ne l'aurais pas inclus dans mon film mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi. » Ce à quoi réplique Godard : « Les nazis avaient la manie de tout enregistrer. [...] Les archives, on les découvre toujours longtemps après. Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent. Il ne s'agit pas de prononcer des interdictions, comme le font Lanzmann et Adorno, qui exagèrent parce qu'on se retrouve alors à discuter à l'infini sur des formules du style "c'est infilmable"...⁶ ». Ce n'est pas le lieu de commenter longuement les deux pensées de l'image en opposition ici [Voir encadré : « Godard vs Lanzmann »]. Il est en revanche intéressant de noter qu'au départ de *L'image manquante*, se loge un désir visant à conjuguer une exigence de Godard avec celle de Lanzmann, comme si Rithy Panh, vingt ans plus tard, les avait toutes les deux intériorisées ; ce dont témoigne une phrase du commentaire qui garde elliptiquement la trace de ce débat opposant deux rapports à l'archive du crime : « Quel homme ayant photographié cette scène de mort voudrait qu'elle ne manque pas ? Je cherche cette image. Si je la trouvais enfin, je ne pourrais pas la montrer, bien sûr. ».



Pour ce qui concerne la direction finalement prise par Rithy Panh, celui-ci prend conscience que l'image manquante qu'il cherche plus fondamentalement n'est pas cette archive hypothétique perdue : « J'étais donc à la recherche de « l'image manquante ». Or, elle est surtout dans ma tête. Bien sûr, ce que je cherchais, au fond, c'était mon image manquante à moi, mon enfance. Je n'avais pas envie de retourner sur les lieux. La maison de mon enfance est devenue un bordel. J'ai fait construire des maquettes de mon quartier, de ma maison de Phnom Penh. Mais je ne retrouvais pas l'atmosphère de mon enfance. J'ai demandé à un sculpteur de me fabriquer un petit bonhomme en terre. Et quand j'ai vu surgir ce personnage de la glaise, j'ai su que « l'image manquante » était là. Tout est parti de là. Et le film a changé de nature. ». La genèse du film témoigne de ce changement de nature, soit de la manière avec laquelle l'enquête de Rithy Panh bifurque : l'image qui manque à retrouver n'est pas une archive mais l'enfance même du cinéaste, image mentale vivante pour lui, qui sera reconstituée sous la forme de figurines et de maquettes. « J'étais parti pour tourner un documentaire sur les images de propagande et le langage tordu, déformé, de l'idéologie de dés-humanisation mais j'ai compris que les khmers n'avaient pas réussi à forger l'image dans nos têtes. J'ai opté pour la radicalité. Concentrer le film sur ces personnages en glaise. Je voulais réussir une proposition cinématographique, originale et différente. Je ne voulais pas me répéter.⁷ »

GODARD VS LANZMANN

Godard contre Lanzmann. *Shoah* contre les *Histoires(s) du cinéma* et son montage d'archives. Deux manières quasi contemporaines de repenser une histoire conjointe du cinéma et de la Shoah. Une qui passe par l'invocation d'un invisible au cœur du visible, l'autre qui passe par le recours à « l'image malgré tout », selon l'expression qui donne son titre à un livre de Georges Didi-Huberman. Pour ce dernier, « l'exigence de Godard est cohérente et concrète : il faudrait réexplorer les archives historiques – 'On ne les montre plus aujourd'hui, personne ne sait ce qui s'est passé [...]'. À des moments, l'image, on n'a pas envie de la voir, une image c'est difficile' – et faire un grand film de cette exploration, par-delà toute cette 'pédagogie de l'horreur' que véhiculaient, à la Libération, nos actualités cinématographiques (...) Mais les Histoires(s) du cinéma s'obstinent magnifiquement dans le montage malgré tout de cette béance : ne pas avoir peur des archives – en évitant le double écueil de leur sacralisation et de leur dénégation –, mais ne pas avoir peur, avec elles, de faire œuvre, c'est-à-dire œuvre de montage. ».

*. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p177.

4. Propos recueillis par François Ekchajzer, *Télérama*, numéro du 9/10/2013.
5. Propos recueillis par Florence Colombani, *Le Point*, numéro du 24/10/2015.
6. Les propos de Claude Lanzmann sont tirés d'une interview parue dans *Le Monde* du 3 mars 1994, ceux de Jean-Luc Godard d'une interview parue dans *Les Inrockuptibles*, numéro du 21 octobre 1998.
7. Propos recueillis par Jean Claude Raspiengas, *La Croix*, numéro du 08/10/2013.

DU MANQUE D'ARCHIVE À « L'IMAGE MANQUANTE »

ARCHIVER

Rithy Panh est un grand archiviste. Dans *L'Élimination*, il écrit : « Dans mon bureau de Phnom Penh, les armoires de métal font un mur. Elles contiennent des lettres, des cahiers, des prises de son, des archives, des statistiques éprouvantes, des cartes. À côté, un local climatisé contient les disques durs : les photos, les enregistrements de la radio, les films de la propagande khmère rouge, les témoignages devant le tribunal pénal. Tout le drame cambodgien est ici. ». Mais qu'on ne se méprenne pas. Si Rithy Panh archive tout ce que l'on peut trouver – ce dont témoigne le désir qu'il a eu de fonder, en 2006 à Phnom Penh, le Centre Bophana consacré à collecter et protéger le patrimoine audiovisuel cambodgien [voir encadré, p. 20] – cela ne signifie pas que le tout du drame serait archivable ; ce que rappelle d'emblée le titre de son film. En un premier sens, la notion d'« *Image manquante* » renvoie à une réalité concrète : le fait qu'il n'existe que peu de documents témoignant directement de la criminalité des Khmers rouges. Comme le dit très tôt le commentaire, « *La déportation de Phnom Penh est une image manquante* ». La vie et la mort dans les camps de travail, la routine de la destruction d'une partie de la population par une autre, n'a pas été enregistrée. Le film de Rithy Panh a pour origine le constat d'une absence d'archive visuelle, cinématographique.

Rithy Panh se retrouverait ici dans une situation analogue à celle de Claude Lanzmann quand il réalise *Shoah*, film tout entier construit sur le refus de son auteur d'en passer par l'utilisation d'une seule image qui n'appartiendrait pas au présent du tournage. Pour Lanzmann, qui insiste sur la politique d'« invisibilisation » du génocide par les nazis soucieux d'agir en secret, l'effacement des traces du crime participe de la détermination de l'événement dans sa *spécificité*. Citant les nombreuses images montées par Alain Resnais dans *Nuit et Brouillard*, Lanzmann insiste en effet sur ce fait qu'elles témoignent avant tout de la déportation concentrationnaire. Selon lui, « sur l'extermination proprement dite, il n'y a rien [souligné dans le texte] (...) Il n'y avait donc pas d'archives.¹ ». Pour justifier son refus d'utiliser toute archive, le réalisateur de *Shoah* argumente donc en documentaliste constatant un manque d'images. Mais son argumentation bifurque. Claude Lanzmann ajoute en effet : « La seule chose que j'ai trouvée – et j'ai vraiment tout vu – c'est un petit film d'une minute trente tournée par un soldat allemand qui s'appelle Wiener (que j'ai retrouvé et à qui j'ai parlé). C'est une exécution de Juif à Liepaja en Lettonie : on voit (c'est une image muette) un camion arriver, un groupe de Juifs en descendre à la course et aller dans une fosse anti-tank où ils sont abattus à la mitrailleuse. Ce n'est rien. ». D'une phrase à l'autre, l'auteur de *Shoah* passe par deux usages du même adjectif et, ce faisant, d'un argument à un autre. Dans un cas, « rien » renvoie à une absence concrète de documents d'archives. Dans le second cas, qui contredit d'ailleurs le premier constat, il renvoie à une visibilité jugée non pertinente et sans valeur : « De même que les images nazies du ghetto (qui ont été accommodées à toutes les sauces, ce sont toujours

les mêmes qu'on voit, sans dire que ce sont des images de propagande), ce film [celui de Wiener] ne veut rien dire, on voit ça tous les jours d'une certaine façon. J'appelle ça des images sans imagination. Ce sont juste des images, ça n'a pas de force. » Au moment où il énonce son second argument, le documentaliste est devenu métaphysicien de l'image.

Au fond, ce qui compte véritablement aux yeux de Lanzmann, ce n'est pas tant que les images d'archives dont nous disposerions ne témoignent pas de la Shoah « proprement dite ». Le plus important ne tiendrait en effet pas tant au constat historique de la réalité d'un manque d'image (constat discutable puisque des images ont été fabriquées) qu'à la prise de conscience d'un manque constitutif s'imposant au cœur même de toute image possible. Il faudrait ici parler

anglais et distinguer *image* et *picture* comme le fait W. J. T. Mitchell dans *Iconologie* : « La picture est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'image est ce qui apparaît dans une picture et qui survit à sa destruction – dans la mémoire, dans les récits, dans des copies et des traces dans d'autres médias² ». Pour Lanzmann, non seulement il n'y a pas de *picture* de la Shoah, mais si on en trouvait, celle-ci ne donnerait rien à voir, rien à voir d'autre qu'une pure surface de visibilité informative. Il ne saurait y avoir non plus d'*image* directe de la Shoah. Le réel de l'extermination déborde tout cadrage représentatif. Il faut approcher indirectement de ce réel, par la médiation du corps (paroles et gestes) de ceux qui ont vu. Comme le rappelle Lanzmann : « J'ai toujours dit que les images d'archives sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. Il vaut bien mieux faire ce que j'ai fait, un immense travail d'élaboration, de création de la mémoire de l'événement. ».

La critique a rituellement rapproché le travail de l'auteur de *Shoah* de celui de Rithy Panh. Concernant la question des archives, une différence s'impose d'emblée : l'auteur de *L'image manquante* ne craint pas d'exposer celles dont il dispose, les faisant revenir en reprenant le travail perpétuel de leur commentaire. Si pour Lanzmann elles ne sont « rien », tout se passe pour Rithy Panh comme si elles abritaient un sens, tapi dans l'image comme un secret inatteignable. *L'image manquante* ne saurait s'en passer : la documentation archivée du passé fournit une des lignes indispensables du contrepoint composé par le cinéaste. « Les archives sont vivantes » écrit-il dans *L'Élimination*. Autrement dit, le travail créatif de l'archiviste est sans fin.

1. Claude Lanzmann « Le lien et la parole », *Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août 1985, repris dans *Au Sujet de Shoah*, Paris, Belin, 2001, p. 296-297.

2. W. J. T. Mitchell, dans *Iconologie. Image, Texte, Idéologie*. Les prairies ordinaires, 2009, p. 21.



LA NOTION D' « IMAGE MANQUANTE »

Les formes de « l'image manquante » sont nombreuses. La notion n'est pas univoque et elle regroupe sous la même formule divers phénomènes et réalités. Une pensée de l'image – le mot « image » revient en permanence dans le film comme un scansion de son commentaire – se développe en faisant jouer toutes ses significations possibles, parfois complémentaires, mais parfois aussi contradictoires. À l'enquête sur « l'image manquante » à retrouver (de quelle image s'agit-il ?), correspond un suspense subtil qui porte sur le sens à donner à la notion même : que signifie ce sentiment de manque qui envahit le narrateur dès lors qu'il entend (se) représenter l'événement traumatique de son enfance ?

L'Image manquante, c'est l'archive du crime

Des images manquent, faute d'avoir été prises. Comme le rappelle Rithy Panh, « *le génocide du peuple cambodgien n'a pas laissé d'images* », comme celle de la déportation des habitants de Phnom Penh en 1975 vers les campagnes. « *Qui a filmé le peuple malade ?* » demande le commentaire. Il y a l'immensité d'un crime qui n'a pas été visuellement consigné dans toute son extension. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas d'archive, et Rithy Panh sait les utiliser pour les sonder comme on le fait d'une profondeur où gisent des significations en attentes d'être dévoilées et commentées. « *À bien regarder dans ce mouvement*, prononce le commentaire devant des images de la propagande khmère, *on voit la fatigue, les chutes, les visages maigres. On voit la cruauté.* »

L'Image manquante, c'est l'image perdue de l'enfance

L'image manquante pensée comme archive absente cède la place à l'idée d'une image manquante comme enfance perdue. Mais celle-ci est tout de suite définie comme image mentale, bien vivante « *dans [sa] tête* », que le cinéaste garde en lui « *comme un trésor intime* ». Tout le problème consiste à savoir comment projeter cette image hors de son intimité, de la rendre transmissible. Cependant, la réalité que cette image mentale et secrète porte, le film prétend avoir trouvé les moyens de la reconstituer ou de la restituer. « *Quand j'ai vu surgir ce personnage de la glaise, j'ai su que 'l'image manquante' était là !* ». La formule est paradoxale car à la fois affirme un manque et une présence ; autrement dit l'opération d'une substitution, presque au sens magique du terme.

L'Image manquante, c'est la vérité de l'événement

On a déjà évoqué ce « *mal de vérité* » dont parle Catherine Coquio [Voir supra p. 7]. Rithy Panh s'interroge de son côté sur l'articulation de la vérité à l'image (« *La vérité est-elle dans ces images qui ne manquent pas ?* »). Il oppose le régime d'une prolifération d'images où la visibilité se consomme (« *Il y a tant d'images qu'on croit posséder parce qu'on les a vues* ») et une image qui serait adéquate avec la vérité. « *Quand on découvre une image sur un écran qui n'est pas un tableau, un linceul, alors elle ne manque pas.* ». L'image manquante désigne aussi ce qui rompt avec le régime du tout-à-l'image contemporain.

L'Image manquante, c'est celle que l'on ne veut pas voir

Rithy Panh évoque ici un refus militant de voir. « *L'image manquante : c'est nous* » dit-il, soit les victimes, en tant qu'elles deviennent les sacrifiées d'une conception idéologique du monde. « *Ceux qui lisaient des livres ont-ils vu ces images ? Ou ont-elles manqué ?* » Dans *L'Élimination*, Rithy Panh s'interrogeait plus substantiellement sur l'attitude des intellectuels occidentaux, défendant – en contradiction avec les faits déjà sus par ceux qui désiraient les connaître – le régime du Kampuchéa démocratique. Le cinéaste citait notamment un texte d'Alain Badiou paru dans *Le Monde* en janvier 1979 : « *Kampuchéa vaincra !* » ainsi qu'un texte de Noam Chomsky et Edward S. Herman de 1980, paru dans *After the cataclysm*³. Il y a des images qui, pour eux, se devaient d'être manquantes.

L'Image manquante, c'est la vie même qui a été volée

« *Les images qui manquent le plus sont celles que je n'ai pas vécues. Combien de fois ai-je imaginé me promener avec mes parents devenus vieux dans les parcs de Phnom Penh ...* » L'image manquante n'est plus l'enfance réellement vécue mais qui a été saccagée, la vie même qui n'a pas eu lieu. Le manque singulier dont il s'agit ici est celui d'une virtualité, d'une possibilité. Il s'agit dès lors dans une poétique de la rêverie typique à Rithy Panh, de s'inventer les images de ce qui aurait dû avoir lieu. L'imagination est l'instrument d'une réparation utopique à opérer ?

L'Image manquante, c'est l'image clivée

On reprendra ici les propos du psychiatre Boris Cyrulnik sur l'image traumatique telle qu'elle lui apparaît dans le film de Rithy Panh : « *Ce qui caractérise le syndrome psycho-traumatique, c'est une image qui se répète jusqu'à l'obsession, au point que le traumatisé se trouve prisonnier du passé ; à ce point fasciné par l'agression qu'il a subie, que l'image qu'il en a est clivée, avec un centre hyper-précis et du flou tout autour. Elle peut lui être insupportable au point qu'il la refoule – parfois jusqu'au trou de mémoire. L'image manquante, c'est exactement ça. Après une tragédie comme celle qu'a vécue Rithy Panh, certaines images font forcément défaut. Voilà pourquoi je trouve ce titre excellent.* »⁴

3. Une fois cité les propos des intellectuels, représentatifs selon lui d'un aveuglement complaisant avec les atrocités commises par les Khmers rouges, Rithy Panh ajoutait sobriement : « *Je relis ces phrases. Les mots glissent et s'échappent. Je ne comprends pas.* ».

4. Propos recueillis par François Ekchajzer, *Télérama*, numéro du 21/10/2014.

FORMES DE L'HISTOIRE

LA QUESTION DU RÉALISME. COMMENT RECONSTITUER L'HISTOIRE AU CINÉMA ?

Lorsque l'on lui demande s'il pourrait faire une reconstitution historique classique du génocide, dans le cadre d'une fiction par exemple, Rithy Panh répond qu'il ne se l'interdit pas par principe mais qu'il n'y arrive pas.

Dès ses origines, le cinéma a cherché à représenter l'histoire. Qu'il s'agisse d'enregistrer son irruption dans le réel ou de réincarner le passé, le désir que « ça » se voit à l'écran lui est consubstantiel. Antoine de Baecque parle de la reconstitution comme d'une « *seconde chance pour l'histoire* »¹. Si la question du travail formel à fournir pour y parvenir s'est toujours posée, elle se complexifie au fur et à mesure du XX^e siècle devant des événements dont l'horreur semble défier les possibilités d'une représentation réaliste. Ce n'est pas la même chose que de reconstituer *L'assassinat du duc de Guise* (qui donne son titre à un film réalisé par André Calmettes en 1908) et la libération des camps nazis, dont les images documentaires filmées par les équipes de tournage accompagnant les armées alliées en 1944 et 1945 ont mis le regard du public mondial en crise.

C'est autour de la Shoah que la notion de « limites de la représentation » a été principalement soulevée. Le grand historien Saul Friedländer soulève en ces termes l'enjeu de la *visualisation* des faits relatés, donc l'enjeu de la *description* – soit, au cinéma, celui de la reconstitution : « *Quand on abandonne le champ de la normalité ou semi-normalité et qu'on entre dans les multiples dimensions criminelles du régime nazi, la plasticité de la description devient pratiquement impossible. On ne peut que souhaiter produire simplement la documentation : plus serait intenable ou obscène.* »². Ainsi, François Truffaut, qui – au début des années soixante – avait envisagé de réaliser un film sur Auschwitz se ravise après deux mois de travail, renonçant à mettre en scène ce qu'il désigne comme étant une « *fausse réalité de l'horreur* » : « *Je ne pourrais pas me résoudre à faire jouer des personnages de trente kilos par des figurants de soixante kilos, car dans ce domaine cette réalité physique, visuelle, corporelle est trop importante pour être sacrifiée.* »³.

Ce propos de Truffaut est synchrone avec la position de Jacques Rivette dans sa fameuse critique de *Kapò*, pour qui le film de Pontecorvo révèle l'évidence du point de butée d'une ambition réaliste : « *Le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement inachevée ('donc immorale'), tout essai de reconstitution dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du spectacle relève du voyeurisme et de la pornographie.* »⁴. La reconstitution est désormais pensée comme un « *maquillage* » qui ramène l'opération du côté d'une élimination de la réalité. La reconstitution-maquillage est ici

dissimulation, simulacre, carnaval spectaculaire. Il y aurait un contexte, inédit jusqu'alors, où cet homme de la *mimesis*, décrit par Aristote dans *La Poétique* comme l'être vivant capable de constituer dans le jeu des expériences fictives un événement tragique pour le comprendre et en être soulagé n'est plus en capacité d'opérer son projet d'élucidation. L'impossibilité d'un « réalisme absolu », la fin du semblant, impose un interdit au cinéaste qui, en cas de transgression, se verrait condamner au moins autant pour la faiblesse de son raisonnement formel que pour son inconséquence politico-moral.

Dans l'histoire de la critique et de la cinéphilie française, le texte de Rivette sur *Kapò* (1959) marque une date. Le film de Pontecorvo, qui place l'intégralité de son action dans un camp nazi, est devenu le symbole infamant d'une rencontre ratée, scandaleuse, impossible, entre le cinéma de fiction et l'événement auquel il s'attaque. Un des plans de ce film a même été constitué comme étant l'emblème par excellence de celui qui délivre la *mauvaise image*, celle dont la forme et la manière anéantiraient la bonne distance requise du regard à son objet, falsifiant le sens et la vérité de ce qui est représenté dans le mouvement de trop censé les exprimer : « *Voyez cependant, dans Kapò, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés : l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris.* ».

Sans doute Rithy Panh s'inscrit-il dans cette tradition quand, soulignant la nécessité de s'arrimer à une « *morale personnelle forte, claire* », il dévalue une certaine manière de « *donner le passé en spectacle* ». C'est dans ce cadre, où la représentation fait l'objet d'un travail réflexif du créateur, que « *l'idée des statuettes* », comme il en parle, peut naître et constituer à ses yeux, contre toute logique spectaculaire, une manière de « *garder une certaine pureté dans l'approche artistique* ».



Kapò de Gillo Pontecorvo (1959)

1. Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, voir notamment le premier chapitre, « Quand les cinéastes reconstituent l'histoire... », Éditions des Cahiers du cinéma, 2008.
2. Cité par Florent Brayard, « La longue fréquentation des morts. À propos de Browning, Kershaw, Friedländer – et Hilberg », In *Annales EHSS*, septembre-octobre 2009, n° 5, p. 1083.
3. Cette anecdote est racontée par Serge Toubiana et Antoine de Baecque dans *François Truffaut*, Gallimard, 1996, p. 321.
4. Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahier du cinéma*, n°120, juin 1961. Repris dans *Petite anthologie des Cahiers du cinéma, tome 7 : Théories du cinéma*, édition Cahiers du cinéma, 2001, p.38.

ANIMATION DE L'HISTOIRE

Témoigner d'un événement historique, qui plus est d'un crime de masse, voilà qui paraît antinomique avec les propositions esthétiques d'un cinéma d'animation, lequel connote a priori les jeux de l'illusion d'un plaisir enfantin. Sous sa forme la plus courante, ce type de cinéma vise l'enchantement du spectateur et la question se pose en effet de comprendre comment il peut être mis à contribution dans le cadre d'un projet qui vise à transmettre la mémoire d'une réalité catastrophique.

Déjà faut-il rappeler qu'un usage de l'animation à des fins documentaires remonte à l'origine même du genre. Le *Naufrage du Lusitania* (1918) nous rappelle par exemple comment Windsor McKay a caressé le fantasme d'un film dessiné susceptible de réparer un manque d'image...

Le Naufrage du Lusitania de Windsor McKay (1918)

Le 7 mai 1915, le Lusitania, paquebot transatlantique anglais en provenance de New York, fut torpillé par un sous-marin allemand au large du sud de l'Irlande. Le retentissement du naufrage, qui a coûté la mort à 1158 passagers, est considérable. Windsor McKay, le créateur de la bande dessinée *Little Nemo*, qui depuis plusieurs années a développé sa propre technique de films animés, achève en 1918 la réalisation d'un film de près de 10 minutes sur cet événement. Il s'agit précisément de le donner à voir. Comme l'écrit le carton d'ouverture de *Sinking*



Le Naufrage du Lusitania de Windsor McKay (1918)

*of the Lusitania*⁵ : « L'initiateur et inventeur des dessins animés⁶ décide de donner par le dessin un document historique [draw a historical record] du crime qui a choqué l'humanité. ». Le film commence par quelques prises de vue directes qui montrent comment McKay s'informe du déroulement du naufrage puis travaille à sa reconstitution avec ses collaborateurs. Comme dans la plupart de ses films, avant de laisser toute la place au déroulement du spectacle, un *making of* vise d'abord à célébrer à la fois les prouesses de l'artiste et celles d'un procédé technologique. Puis, sur un des cartons, est enfin annoncé : « À partir du maintenant, vous allez voir le premier enregistrement du naufrage du Lusitania. ». Même si dans la séquence qui suit, l'événement est (magnifiquement) stylisé, la formule témoigne de la manière avec laquelle McKay revendique néanmoins un statut d'authenticité pour sa reconstitution. Le film, paradoxalement, pointe à la fois une image manquante de l'événement violent et traumatisant en même temps que son enregistrement ou sa capture (*record*). Comme si la restitution par le dessin assurait une ressemblance suffisamment fidèle ? Le « réalisme » de la représentation est pensé à l'aune de la vérité d'une émotion (un effroi, le sentiment d'un scandale) que le film cherche à susciter chez le spectateur pour lequel la mise en scène a ménagé la place impossible du témoin du naufrage. Pour Xavier Kawa-Topor : « Le Naufrage du Lusitania préfigure, dans la relation documentaire et mémorielle qu'il établit vis-à-vis d'un traumatisme de guerre, la démarche du Tombeau des Lucioles (1988) d'Isao Takahata et de Valse avec Bachir (2008) d'Ari Folman.⁷ ». À côté de ces films, on pourrait aussi évoquer d'autres comme *Gen D'Hiroshima* de Mori Masaki (1983) ou *Camp 14 : Total control zone* de Marc Wiese (2014). De même faut-il ici citer des œuvres comme la bande dessinée *Mauss* d'Art Spiegelman (1980) ou la pièce de théâtre *Kamp*, conçue par la compagnie Hotel Modern [voir encadré]. *L'image manquante* appartient à ce corpus.

Cinéma animé et immobile...

Dans son œuvre, le travail de Rithy Panh avec le peintre Vann Nath – un des témoins principaux de *S21, la machine de mort khmère rouge*, dont plusieurs séquences montrent l'artiste devant ses toiles, lesquelles sont parfois longuement filmées (voir par exemple la scène dans laquelle Nath décrit l'un de

ses tableaux devant d'anciens tortionnaires) – prépare sans doute sa collaboration avec le sculpteur Sarith Mang, créateur des maquettes et des figurines de *L'image manquante*.



S21, la machine de mort khmère rouge de Rithy Panh (2003)

D'un film à l'autre, l'articulation du cinéma avec les arts plastiques s'est densifiée mais quelque chose demeure : une certaine immobilité de la représentation. Les décors et les figurines de *L'image manquante* sont en trois dimensions et en même temps pensés comme des tableaux. Rithy Panh revient plusieurs fois sur la nécessité ressentie de ne pas animer ses figurines : « Il ne faut pas transformer ce que j'ai vécu, ce que les Cambodgiens ont vécu en spectacle. Prenez l'idée des figurines. Ça fait peur, des personnages figés, qui ne parlent pas, pendant une heure et demie. Aujourd'hui, avec la mode de la 3D, il aurait pu y avoir la tentation de faire un dessin animé. Mais la force de ces figurines, c'est justement leur immobilité. Sur un sujet pareil, il faut garder une certaine pureté dans l'approche artistique.⁸ ». De même dit-il ailleurs : « Ceux qui comme nous ont traversé ces épreuves sont morts une fois. Nous sommes des survivants. Nous revivons mais avec une part de mort. Comment parler de cette mort en nous ? C'est pour cette raison que j'ai choisi de ne pas animer ces figurines. Ces personnages figés en terre glaise se révèlent plus forts par moments que les archives ou les images filmées de propagande.⁹ ».

FORMES DE L'HISTOIRE (SUITE)

Les justifications peuvent paraître étranges mais deux idées émergent : celle, d'ailleurs contradictoire avec l'idée même du cinéma d'*animation*, selon laquelle la force de la représentation réside dans l'immobilité des figurines ; et celle selon laquelle il y aurait une correspondance entre la fixité des personnages et la part de mort que portent les survivants en eux. La force de ces figurines tiendrait alors à leur statut d'effigie doublement mortuaire : à l'image des disparus mais aussi à l'image de ce qui a disparu au plus profond des survivants.

Si Rithy Panh insiste sur l'immobilité de ses figurines (dont les visages évoquent souvent celui du personnage que Munch a peint dans *Le cri*), il faut néanmoins être sensible au subtil travail de mouvement de sa mise en scène. La caméra opère des travellings et des panoramiques dans les décors. Le regard est conduit à se déplacer dans les tableaux. Autrement dit, par-dessus l'immobilité qui règne, la représentation anime le tableau et la musique, toujours présente, participe de cette animation. Cette procédure épouse le mouvement d'une mémoire accédant à un passé qu'elle ne perçoit que figé, pétrifié, mais dans lequel le souvenir cherche à entrer et s'orienter.

5. Le film peut être vu ici : https://www.youtube.com/watch?v=FhCWmluH_g.
6. Windsor McKay s'autorise à se définir ainsi mais il y eut des dessins animés avant qu'ils ne conçoivent les siens. Sur l'histoire du genre, voir René Laloux, *Ces dessins qui bougent : 1892-1992 : cent ans de cinéma d'animation*, Paris, Dreamland éd, 1996.
7. Xavier Kawa-Topor, *Cinéma d'animation, Au-delà du réel*, Capricci, 2016, p. 51.
8. Propos recueillis par Florence Colombani, *Le Point*, numéro du 24/10/2015.
9. Propos recueillis par Jean Claude Rasiengas, *La Croix*, numéro du 08/10/2013.



QUELQUES EXEMPLES DE REPRÉSENTATION DE L'HORREUR HISTORIQUE

1 *Valse avec Bachir* (2008) de Ari Folman

L'auteur évoque la mémoire trouée et traumatique de son expérience de soldat lors de l'intervention militaire israélienne au Liban en 1982, au cours de laquelle se déroulèrent les massacres de Sabra et Chatila. Le film est une animation des images mentales du narrateur et se présente comme l'enquête de l'auteur à la recherche du souvenir refoulé – soit de l'« *image manquante* » – de sa présence lors de ces événements.

2 *Mauss* (1980) d'Art Spiegelman

La bande dessinée fait croiser l'histoire, au présent de la narration, des relations de l'auteur avec son père, rescapé d'Auschwitz, et celle au passé de ce dernier pendant la guerre. Dans le récit les juifs sont représentés comme des souris, les nazis comme des chats et les Polonais comme des porcs.



3 *L'image manquante* (2013) de Rithy Panh

4 *Kamp* (2005, 1^{ère} représentation) par la compagnie Hotel Modern

Sur scène, une maquette d'Auschwitz. Dans ce décor, trois mille figurines de 8 centimètres de haut, représentant les déportés et leurs gardiens, sont manipulées par des marionnettistes. Le « spectacle » montre une journée ordinaire de la machine de mort industrielle.

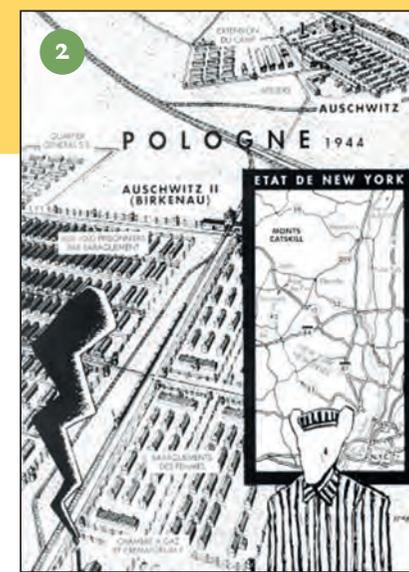
5 *Camp 14 : Total control zone* (2014) de Marc Wiese

Shin Dong-Hyuk est né en Corée du Nord dans le camp de travail de Kaechon, le « camp 14 ». Entre les entretiens réalisés et les images d'archives, Marc Wiese reconstitue le quotidien de la vie dans le monde concentrationnaire nord coréen sous la forme de séquences animées qui restituent une réalité sans archive.

6 *Le tombeau des Lucioles* (1988) d'Isao Takahata

Récit de l'errance et de la mort de deux enfants dans le Japon bombardé à la fin de la guerre. À propos de l'art de Takahata, Xavier Kawa-Topor écrit que le cinéaste fait le choix d'un « *réalisme de la sensation* (...) un réalisme qui ne consisterait pas imiter l'apparence de la réalité mais à exprimer avec la plus grande justesse la façon dont les individus la vivent, la ressentent, l'éprouvent.¹⁰ ».

¹⁰. Idem note 7, p. 76.





FONCTIONS DU CINÉMA

LE CINÉMA COMME ENCHANTEMENT

Les tout premiers plans de *L'image manquante*, qui montrent des centaines de bobines à l'abandon, figurent une des promesses du récit : il faut faire le tri dans cet amas d'où dégorge des flots de pellicules entrelacées. Quels types d'images celles-ci ont-elles enregistrés : les images les plus abjectes du crime, comme celles de cet opérateur que Rithy Panh voulait retrouver ; des images de propagande, comme celles qui seront régulièrement citées pendant le film ; les images d'un cinéma cambodgien populaire et de divertissement que la révolution a bannies, comme celles de cette danseuse traditionnelle parée d'or que le cinéaste fera plusieurs fois revenir dans son récit ? Faire un tel tri conduit à inventorier diverses fonctions que peut prendre le cinéma.

Le cinéma est d'abord le lieu de l'enchantement. Ce que rappelle une brève séquence [33mn 30 – 36mn 40, chapitre sur le DVD de l'édition Arte] construite comme un pur moment de nostalgie heureuse. « *Mon enfance à moi, c'étaient les studios de cinéma, avec un voisin réalisateur* ». Le cinéma appartient au monde des enfants rêveurs qui se délectent devant des histoires trop grandes pour eux. « *J'aimais le monde des géants, des contes...* ». Rithy Panh, lui qui a souvent insisté sur le fait qu'il n'était pas cinéophile, prononce une déclaration d'amour au cinéma conçue comme la source d'un émerveillement presque primitif. « *J'aimais le monde merveilleux des parures et des coiffes...* ». Jamais la dialectique du mouvement (de la représentation) et de la fixité (des personnages) ne se fait plus poignante



que dans ces quelques plans qui franchissent dans tous les sens la frontière entre les coulisses et le plateau pour s'approcher le plus possible du centre de la scène filmée : l'objet du désir « *J'aimais ces coulisses où de belles actrices semblaient danser pour moi* ». La dynamique de la séquence est aimantée par le corps et le visage de la danseuse qui focalisent le regard. Ce dernier glisse latéralement le long du plateau, derrière les figurines du cameraman et du réalisateur, témoignant de la place que l'enfant fantasmait d'occuper. D'ailleurs, *L'image manquante* raccordera dans son ensemble avec cette image de l'âge d'or d'un cinéma cambodgien réalisé en studio quand, dans le générique de fin, Rithy Panh insère des plans ayant fixé le moment du tournage de son propre film. On l'aperçoit caméra à la main et filmant ses décors. La scène rime avec celle qui montre son « *voisin réalisateur* » maître de son plateau (cf. couverture).

La séquence est scindée en deux. Après le temps du tournage dans le studio de cinéma, vient celui de la projection. Une pellicule défile entre une source de lumière et une large loupe : sur les vieux photogrammes rougis, on aperçoit vaguement l'actrice danser. Dans les plans qui suivent, se superposent l'image projetée au fond du plan de la danseuse et celle, au premier plan, de la figurine de l'enfant hypnotisé devant ce spectacle qui devient comme fantomatique (on pense à la projection de l'image de la cantatrice Stilla dans *Le château des Carpathes* de Jules Verne...). Les regards de l'enfant-spectateur et de l'actrice se croisent par-dessus la frontière qui distingue les deux régimes d'image, les deux régimes de temps, avant que Rithy Panh ne montre la pellicule littéralement brûlée. « *Puis ce monde a été détruit...* » dit la voix off. La flamme qui embrase les photogrammes a été allumée par la guerre et par un régime totalitaire qui va s'empresse d'interdire un cinéma destiné à exalter le désir. Elle vient de l'extérieur. Mais une logique plus souterraine de la séquence figure aussi ce cinéma (le désir) comme le lieu même de la brûlure. Quand la pellicule défilait, la silhouette de l'actrice qu'on y apercevait y semblait déjà comme une flamme dansante.

Ce cinéma de l'enchantement dont Rithy Panh a fait l'éloge devient, le temps de sa déportation, une ressource pour résister. C'est ce que suggère le commentaire quand il note que la nuit,

l'enfant racontait « *des histoires d'autrefois. Avec des fantômes, des sorcières, des voyageurs égarés...* » et quand il insiste sur la nécessité de recourir au rêve et à l'imaginaire dans des situations extrêmes. « *J'ai raconté l'histoire de la fusée filant vers la Lune (...)* Je rêvais d'y marcher... ».

LE CINÉMA COMME ASSERVISSEMENT

Le cinéma comme territoire de l'imaginaire et source d'émerveillement contraste avec le cinéma asservissant de la propagande, dont l'analyse est un des thèmes principaux du film de Rithy Panh. Comment le régime totalitaire des Khmers rouges *esthétise* sa pratique politique, c'est-à-dire s'exhibe comme un objet de représentation, un spectacle qu'il se donne de lui-même ? Rithy Panh témoigne de cet entrelacs du politique et de l'esthétique dans une formule qui tombe brutalement, après l'évocation de la destruction du cinéma cambodgien traditionnel : « *Désormais il n'y a plus qu'un seul acteur : ce n'est pas le peuple, c'est Pol Pot : il est la révolution. Il faut forger le mythe et donc tourner un film.* ».

Propagande

Le régime des Khmers rouges a réalisé des dizaines de films. Dans la plupart de ses documentaires, Rithy Panh nous en livre des traces et dans *L'image manquante*, le remploi de ces archives fournit une des lignes principales du récit. On y trouve pour l'essentiel des reportages (une réunion du parti au stade olympique de Phnom Penh en 1976, la visite d'un centre de formation pour les révolutionnaires les plus méritants, un film tourné dans un hôpital, plusieurs tournés sur des vastes chantiers, en particulier celui, en noir et blanc, d'un projet d'irrigation qui met en scène la masse des travailleurs comme une fourmière laborieuse...), mais aussi des fictions. Pol Pot en a lui-même conçue la réalisation (il s'agissait de raconter ses premières victoires, dans les années 1960, contre les armées



de Lon Nol ; réalisées en 1978 et Pol Pot ayant perdu le pouvoir peu après le tournage, ces fictions sont restées à l'état de rush). Ce qui témoigne bien, à la fois de la double dimension documentaire et fictive du travail de la propagande ainsi que de la manière avec laquelle Pol Pot entend occuper les deux places principales de part et d'autre de la caméra : devant, celle de l'acteur principal (voire, celle du « *seul acteur* » comme le dit Rithy Panh) et derrière, celle du metteur en scène.

Le cinéma des Khmers rouges, de Pol Pot producteur, réalisateur et acteur, enregistre et projette l'idéologie, « *qui court les champs et les rizières* » et falsifie la réalité. Cette falsification est synchrone avec le processus de décomposition de la réalité présente, faisant écho ainsi à la phrase de Benjamin évoquant « *la jouissance esthétique de tout premier ordre* » propre au fascisme, laquelle consiste à vivre et représenter dans un même geste un fantasme nihiliste de destruction [Voir encadré]. Autrement dit la falsification n'est pas qu'un simple mensonge, elle manifeste ou exprime la réalisation effective d'une attaque contre la forme même du monde.

Contre-propagande

En ce sens, n'y a-t-il pas d'ailleurs une vérité à traquer dans toutes ces images fausses de la propagande ? L'image manquante mentionne par exemple les images « *lentes et vraies* » d'un cameraman Khmer – Ang Sarun, qui sera exécuté – que commente Rithy Panh en s'interrogeant sur ses intentions. Cherchait-il à témoigner d'une vérité clandestinement,

en dépit de sa fonction officielle de cameraman propagandiste ? Peut-être. Mais Rithy Panh utilise la matière de tous les films de propagande de manière à les détourner, les retourner contre elle. Travail de montage et de commentaire qui vise à extraire du vrai à partir du faux. Il faut « *bien regarder* », comme le dit la voix-off quand elle s'attarde sur des images du chantier d'irrigation : « *À bien regarder dans ce mouvement, on voit la fatigue, les chutes, les visages maigres. On voit la cruauté. On voit que certains ne peuvent plus travailler. Pourtant il y a une caméra. . .* »

À la propagande doit répondre, même à quarante ans de distance, un travail de contre-propagande. Dans un texte consacré à *Hitler, un film d'Allemagne*, de Syberberg, Serge Daney évoquait le culot du réalisateur, culot de celui qui « [déclare] *enfin ouvert le procès d'Hitler, comme si rien n'était joué (dans le réel) ni jugé (dans la tête des gens). Un procès où l'on donne à l'accusé une 'chance' et où l'on assigne au spectateur une place inédite, aberrante, celle de témoin d'un duel singulier, d'un affrontement au sommet, opposant rien moins que Syberberg à Hitler.* »¹. Hitler était pensé dans le film de Syberberg comme un artiste, un metteur en scène qui avait projeté sa vision de l'Allemagne dans la conscience des Allemands. Il s'agissait alors pour lui de repartir de ce « *film d'Allemagne* » mis en scène par Hitler pour le contrer, le conjurer, lui substituer un autre film. Selon Daney l'ambition du cinéaste consistait à ressusciter la figure de Hitler pour le « *vaincre cinématographiquement* ». Daney rappelait « *la nature d'un dialogue entre l'artiste et le leader politique, devenus des rivaux puisque travaillant la même matière : la figuration politique* ». Dans *L'image manquante*, l'utilisation des films de Pol Pot, ceux où il est devenu le « *seul acteur* », ceux dont il a lui-même conçu la mise en scène (les fictions de 1978), lesquels avait tous pour fonction de « *forger le mythe* », témoigne de la manière avec laquelle il y avait pour Rithy Panh quelque chose de l'ordre d'une revanche à prendre sur le terrain même de ses images.

1. Serge Daney, « L'état-Syberberg » article paru dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 292, septembre 1978. Repris dans *La Rampe*.

2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, Paris, Folio-Gallimard, 2000, p.316.

ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE

L'analyse du fascisme, du nazisme et du fonctionnement de tous les régimes totalitaires a provoqué un vaste champ de réflexion sur les rapports entre esthétique et politique. Les textes de Walter Benjamin dans les années trente sont canoniques dans l'histoire de ce chantier. Dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, le penseur allemand écrit par exemple : « *Fiat ars, pereat mundus* ['Que l'art soit, le monde dusse-t-il en périr'], *tel est le mot d'ordre du fascisme qui attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. L'art pour l'art semble trouver là son accomplissement. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux d'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle. Elle s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art.* »²

LE CINÉMA COMME RITUEL FUNÉRAIRE



Falkenau, visions de l'Impossible d'Emil Weiss (1988)

Le 9 mai 1945, le soldat Samuel Fuller pénètre dans le camp de concentration de Falkenau. Sa division a découvert un charnier et devant tous ses morts entassés, le capitaine Richmond décide d'organiser une cérémonie funéraire. Fuller n'est pas encore le grand cinéaste qu'il deviendra mais c'est là, utilisant une caméra dont il dispose, qu'il tournera son tout premier film. Il filme les habitants des alentours du camp qui disposent les cadavres, les déposent sur des draps blancs et les habillent. Sur un talus qui surplombe le terrain où se déroule la scène, les prisonniers rescapés du camp assistent pieusement à la scène. Quelque chose comme un office est célébré, après lequel les corps sont placés sur une charrette pendant qu'on replie soigneusement les draps. Puis Samuel Fuller suit le transport des morts jusque dans le cimetière où une fosse commune a été creusée. Les notables de Falkenau et les prisonniers allemands déposent les corps, replacent les draps sur leurs visages et ce sont les rescapés du camp qui jettent dans la sépulture les premières poignées de terre. Le film se termine sur le blanc des « mauvais draps de Falkenau » – comme dit Fuller – un blanc recouvert de pelletées de terre noire. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman, il s'agit pour Richmond et l'armée américaine « d'imposer un geste de dignité [qui] sera un geste double, dialectique. C'est un rituel de mort accompagné de son témoignage visuel. C'est un geste pour fermer les yeux des morts et pour se situer en face d'eux, pour garder longtemps les yeux ouverts sur ce moment très lourd. ¹ ».

Le film de Samuel Fuller enregistre un rituel funéraire qui a pu être rendu *in extremis*. *L'image manquante* est de son côté en partie pensée comme un rituel funéraire se substituant aux cérémonies qui ne pouvaient alors

pas avoir lieu. Rithy Panh raconte la mort de son père, précise que son corps a été jeté dans une fosse. « [Ma mère] m'a raconté comment mon père aurait dû être enterré par les siens, par ses instituteurs, dans la tradition et dans la douce paix ». L'absence d'enterrement est le scandale de plus. Rithy Panh : « Les Khmers rouges nous refusaient la sépulture, le rite, et donc le deuil. C'était la négation de tout ce qui fait l'homme ». Les disparus sont dépossédés de leur propre mort. Comme l'écrit Theodor Adorno dans *La Dialectique négative* à propos de la mort à Auschwitz : « L'individu se trouve dépossédé de la dernière chose qui lui restait et de la plus misérable. Dans les camps, ce n'était plus l'individu qui mourait mais l'exemplaire... ». Dans *L'image manquante*, Rithy Panh tourne la cérémonie funéraire qui n'a pas eu lieu : un travelling sur une colonne de figurines en contre-jour et floutées, puis la caméra fait le point tandis que le travelling repart en sens inverse et découvre les figurines habillées de blancs. Dans les dernières minutes du film, le cinéaste montre un enterrement sans fin, toujours interrompu, repris et à nouveau interrompu. En même temps que Rithy Panh dit chercher à faire son deuil (« *Le deuil est difficile* »), son film cherche à donner une sépulture à tous ces morts qui ne sont pas en paix. « Il y a toujours les âmes, qui errent, se cherchent un lieu, une pensée douce et noble ». Pour le cinéaste, qui se décrit comme un survivant « mais avec une part de mort ² », il s'agit d'apprendre à vivre avec ses fantômes.

Ce cinéma funéraire est un cinéma spectral, au sens où Jacques Derrida en parle : « L'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité, que je relie à tout ce qu'on a pu dire du spectre en psychanalyse (...) On va se faire analyser au cinéma en laissant paraître et parler tous ses spectres (...) Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. Et il est prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par les moments tragiques ou épiques de l'histoire. ». Et à propos de *Shoah* de Claude Lanzmann, le philosophe ajoute des mots qui pourraient tout à fait valoir pour rendre compte de *L'image manquante* : « Par son propre miracle spectral, il nous désigne ce qui ne devrait pas laisser de trace. Il est donc deux fois trace : trace du témoignage lui-même, trace de l'oubli, trace de la mort absolue, trace du sans trace, trace de l'extermination. ³ ».

Les statuettes de Rithy Panh, à la fois pétrifiées et expressives, toujours immobiles et autour desquelles la caméra se met en mouvement, ne sont-elles pas pensables comme des figures spectrales, traces fragiles d'une image manquante « cherchée en vain » et que le cinéaste finalement « fabrique, regarde, chérit et tiens dans [sa] main comme un visage aimé » ?



LE CINÉMA COMME TRAVAIL DE LA MÉMOIRE ET TRANSMISSION CATHARTIQUE

« Le passé remonte comme une vague trop forte. Avec l'âge, nous sommes de plus en plus engloutis par cette angoisse et ce chagrin. On aimerait bien dompter ces assauts de souvenirs mais on n'y arrive pas. ». La fin du film de Rithy Panh est synchrone avec ce constat pessimiste d'un inachèvement irréductible de son projet. « On n'y arrive pas... ». Le film commençait par une vague qui frappait l'œil de la caméra. Il se termine par la même image. Les flux et reflux de l'histoire du survivant ne saurait être domptés. « Parmi ces vagues chaotiques qui m'envahissent, je dois sortir la tête de l'eau. » dit Rithy Panh dans une interview ; mais le plan terminal de la vague dure longtemps, englutissant le dernier regard du film.



Cependant, le dénouement se déroule en deux temps et dialectise la résolution du film. Ce dont témoigne le générique de fin, qui doit être considéré comme une séquence en soi. Alors que tous les noms des collaborateurs ayant travaillé sur *L'Image manquante* sont inscrits à gauche du cadre, un écran est incrusté sur la droite où défilent des images du tournage. Ce *making of* prend une signification particulière, comme une autre conclusion du film qui tranche in extremis avec la fin mélancolique et accablée qui précédait le générique : sous une musique gaie et entraînante, le travail du cinéaste est dévoilé, la fabrication des décors, l'énergie de la création. Rithy Panh évoque « un énorme plaisir. Les huit derniers mois, je travaillais sans m'arrêter, jour et nuit. Je ne sentais plus la fatigue. »⁴

La séquence placée à l'extrême bord du film rappelle celle évoquée plus haut, la plus lumineuse du film, qui célébrait l'âge d'or d'un cinéma cambodgien réalisé en studio où l'on voyait au centre du décor, la figurine du réalisateur, un porte-voix à la main, qui dirigeait son plateau. Rithy Panh : « L'art, la création, le cinéma redonnent du souffle à l'âme... ».

On a inventorié plus haut quelques interprétations que l'on pouvait donner à la notion d' « image manquante » (comme archive introuvable du crime, comme image de l'enfance perdue, etc.), mais sans mentionner l'ultime définition qu'en donne le film : l'image manquante est aussi l'image fabriquée par un artiste qui la transmet. « Bien sûr je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherché en vain. Alors je fabrique cette image. Et cette image manquante, maintenant je vous la donne. ». La figurine de Rithy Panh enfant est étendue sur un divan. Sur le mur, un portrait de Freud. Les vertus cathartiques d'un travail de la mémoire traumatique, selon la logique de la pratique psychanalytique explicitement introduite dans le film, s'inscrivent dans l'économie d'un transfert. La place du psychanalyste à qui s'adresse l'endeuillé souffrant est occupée par le spectateur à qui une image qui manque est paradoxalement donnée. Avant de témoigner dans le générique de fin de l'énergie du travail de création, l'ultime mot du cinéaste dans le film avait affirmé la valeur d'un geste de transmission.



1. Georges Didi-Huberman, *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire*, op. cit., p.36.
2. « Ceux qui comme nous ont traversé ces épreuves sont morts une fois. Nous sommes des survivants. Nous revivons mais avec une part de mort. Comment parler de cette mort en nous? ».
3. Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », recueilli par Antoine De Baecque et Thierry Jousse, *Les Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, p.75-85.
4. Propos recueillis par Jean Claude Rapiengas, *La Croix*, numéro du 08/10/2013.

PROLONGEMENTS

TÉMOIGNAGE DE CHRISTOPHE BATAILLE

L'écrivain et éditeur Christophe Bataille a travaillé avec Rithy Panh pour *L'Élimination* et pour *L'image manquante*. Comment écrire l'histoire d'un autre en utilisant sa première personne ? Il rend compte de sa collaboration avec le cinéaste :

« Nous nous sommes rencontrés en 2004 chez Grasset, où j'étais venu voir mon éditeur et où il allait publier *Le papier ne peut pas envelopper la braise, sur des prostituées à Phnom Penh*. J'appréciais beaucoup son film *S21*, la machine de mort khmère rouge. Lui avait lu mon premier roman, *Annam*. On a parlé et, à la fin de la rencontre, je lui ai dit : « Si un jour, vous voulez raconter votre histoire, peut-être pourrais-je vous aider » (...) Pendant des années, il ne s'est rien passé. En 2010, il m'a écrit un mail qui disait : « Viens à Phnom Penh. Cette fois-ci je suis prêt. » (...) Quand il m'a accueilli à l'aéroport et qu'il m'a demandé si j'avais un programme, je lui ai répondu : « Mon programme, c'est toi. » On s'est installé dans un petit restaurant, près de l'ancienne maison de ses parents, et j'ai sorti mon enregistreur ». (...) Nous avons travaillé jour et nuit. C'était évidemment très difficile pour lui – non seulement d'un point de vue émotionnel, mais aussi d'un point de vue chronologique. Quand on est déporté à douze ou treize ans et qu'on n'a pas de calendrier, on perd vite la notion du temps. Il a fallu enquêter, reconstituer, se référer à des souvenirs y compris climatiques pour situer certains faits, revoir des cartes de l'époque et des rushes non montés de *S21*. .. Je n'ai compris qu'au fur et à mesure qu'il était en péril vital. (...) [De retour à Paris] j'ai travaillé pendant cinq mois. J'y ai mis des couleurs, de la sueur. .. Ce que Rithy m'avait raconté de la mort de son père tenait en cinq lignes. J'ai fait le chef décorateur, en y mettant du bois, des bêtes et de l'angoisse. .. Pour éclairer la scène, j'ai imaginé que la mère se verse du thé. Il m'a dit : « T'es con ! Il n'y avait pas de thé ! » Bien sûr qu'il n'y en avait pas !

Lorsque j'ai envoyé à Rithy la première version du texte, je lui ai dit que ça allait être une lecture très difficile. Il y a une telle différence entre raconter avec des pauses des morceaux d'enfance et, tout d'un coup, la voir réapparaître, avec la petite nièce qui mange du sel et finit par mourir, le frère qui disparaît avec sa guitare, les fosses, les cauchemars... Il a mis trois mois à lire le texte et sa seule réponse a été : « Retire-moi. Supprime l'enfance. » Pour moi, ce livre n'avait de sens que si on y trouvait outre l'adulte, l'enfant qui a souffert. Je lui ai dit : « Il n'en est pas question. Si tu veux ne conserver que Duch, ce sera sa victoire. Et alors, ce sera sans moi. Je te rends les pages et tu te démerdes. » Le combat entre nous, par textos et par mail, a duré plus de deux ans. Ça a été une bonne bagarre. On pourrait d'ailleurs faire un texte de l'histoire du manuscrit, qui a compté cent trente versions. Un jour, Rithy m'a dit préparer un film qui s'appellerait *L'image manquante*. Une autre fois, il m'a dit faire quelque chose avec des figurines en terre. Je ne comprenais pas ce que ça voulait dire. Et puis un jour, il m'a envoyé une vidéo silencieuse d'une minute, avec ses petits bons-hommes. (...) Je suis devenu une sorte de distributeurs de mots, qui avançait dans une brume épaisse. La nuit, il m'envoyait des images par Internet ; je lui renvoyais mes mots. Il ne me disait pas : « Fais-ci ou ça ». Ses indications étaient plutôt celles d'un metteur en scène : « Plus poétique », « plus sobre » ... Il fallait que ce soit un peu comme des slogans poétiques. J'en ai déduit qu'il y aurait une voix off ; mais j'ignorais qui parlerait. Tout était allusif. J'ai notamment compris qu'il n'aimait pas que j'écrive « ma mère » ; qu'il préférerait « la mère », un peu à la Duras. Parce qu'il tenait à une forme d'universalité, et pas qu'on puisse penser qu'il cherchait à ramener le film à lui. »

Propos recueillis par François Ekchajzer, *Télérama*, numéro du 9/10/2013

QUELLE EST LA FONCTION DES STATUETTES DE RITHY PANH ? L'AVIS DU PSYCHIATRE BORIS CYRULNIK

« Je serais curieux que des psys voient mon film. Il y a un rapport qui s'y crée entre le trauma et l'image réparatrice » confiait Rithy Panh dans un interview accordé à *Télérama* (numéro du 20/05/2013). Un an plus tard, l'hebdomadaire demandait son avis à Boris Cyrulnik. Le psychiatre qui, parce que Juif, dut se cacher enfant pendant la seconde guerre mondiale, a travaillé sur la notion de « résilience »*. Extrait de l'interview qu'il donne après avoir vu *L'image manquante* :

« Aux personnes traumatisées, on dit souvent que faire revenir le passé, c'est entretenir la blessure et avoir finalement plus mal encore. On dit aussi que se taire conduit à se couper en deux parties : l'une acceptable pour son entourage et une autre qui souffre en secret. La seule bonne solution consiste à exprimer ce que l'on a à dire sans pour autant faire revenir le trauma. En le métamorphosant avec de la littérature, comme l'ont fait Paul Celan, Jorge Semprun ou Charlotte Delbo, ... ou avec des statuettes, comme le fait Rithy Panh. Elles sont ce qu'on appelle des « représentants narcissiques » et illustrent un précieux facteur de résilience : la transformation de la souffrance en œuvre d'art. Ce que je n'ai pas la force de vous dire – parce que c'est trop dur, que je ne suis pas assez fort pour vous le dire et vous trop faible pour l'entendre –, je le fais dire à des statuettes. C'est le détour par un tiers, qui rend la souffrance partageable à travers sa métamorphose. »

Propos recueillis par François Ekchajzer, *Télérama*, numéro du 21/10/2014

*. Voir notamment *Un merveilleux malheur*, éd. Odile Jacob, 1999 et *Le Murmure des fantômes*, éd. Odile Jacob, 2003.

LE CENTRE BOPHANA

La vocation du Centre Bophana est présentée comme suit : « Le centre Bophana collecte partout dans le monde les archives cinéma, télévision, photographie ou son sur le Cambodge pour offrir au public un accès libre à ce précieux patrimoine. Pour les Cambodgiens, c'est une porte ouverte sur des pans entiers de leur mémoire. Depuis son ouverture le 4 décembre 2006, plus de 240 000 personnes ont (re)découvert ces documents à Phnom Penh et dans toutes les provinces du pays. Pour les enseignants, les étudiants, les chercheurs ou les journalistes, c'est une base documentaire exceptionnelle. Aujourd'hui, près de 700 heures de vidéos sont proposées au public, depuis les premiers films des frères Lumière à la fin du XIX^e siècle jusqu'à des fictions récentes de réalisateurs cambodgiens en passant par des reportages télé, des films d'ONG, des documentaires, les films du roi Norodom Sihanouk... Parallèlement, des centaines d'archives sont en cours d'indexation. ». Le Centre ne se veut pas seulement un centre d'archivage. Il entend être une institution vivante qui organise des projections publiques et un lieu où peuvent être organisées expositions et conférences. Surtout, Rithy Panh a désiré que le centre soit aussi une école, qui forme de jeunes cambodgiens aux métiers du cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le génocide cambodgien

- BECKER, Elizabeth, *Les Larmes du Cambodge - l'histoire d'un auto-génocide*, Presses de la Cité, Paris, 1986
- KIERNAN, Ben, *Le génocide au Cambodge 1975-1979 – Race, idéologie et pouvoir*, Paris, Gallimard, 1998
- PONCHAUD, François, *Cambodge, année zéro*, Kailash, coll. « Civilisations et sociétés », réédition 1998

De et autour de Rithy Panh

- BINH, N. T. et MOURE, José, *Documentaire et fiction. Allers-retours*. Entretiens avec Solveig Anspach, Julie Bertuccelli, Alain Cavalier, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Rithy Panh, Claire Simon, Agnès Varda, Les Impressions Nouvelles, 2015
- COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Armand Colin, Paris, 2015. [Voir le chapitre « S21 ou la violence et l'apaisement : Rithy Panh », p-247-253]
- LEFEUVRE-DÉOTTE, Martine, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *Appareil* [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2016, consulté le 17 juin 2016
URL : <http://appareil.revues.org/2259>
- NATH, Vann, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S-21*, White Lotus, 1998
- PANH, Rithy et BATAILLE, Christophe, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2012
- PANH, Rithy et BATAILLE, Christophe, *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013
- PANH, Rithy et CHAUMEAU, Christine, *La machine khmère rouge : Monti Santésok S-21*, Paris, Flammarion, 2003
- PANH, Rithy et LORENTZ, Louise, *Le papier ne peut pas envelopper la braise*, Paris, Grasset, 2007
- PETITJEAN, Vincent « Rithy Panh : un art de la Mémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 115, 2013, p.122-134
- PHAY, Soko, « L'image manquante de Rithy Panh », *Écrire l'histoire*, 13-14, 2014, p.157-167
- ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011

Divers

- Dans la série Mystères d'archives, le documentaire réalisé pour Arte par Serge Viallet et Pierre Catalan : *Les images retrouvées des Khmers rouges*
- BAECQUE (DE) Antoine, *Histoire et cinéma*, Editions des Cahiers du cinéma, 2008
- BAECQUE (DE) Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Falkenau 1945. Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, septembre-octobre 2006, p. 1011-1049
- LANZMANN Claude, *Le Lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2009

Ressources en ligne

- www.dccam.org : Le site du centre de documentation sur le génocide de l'Université de Yale
- www.bophana.org : Le site du centre Bophana

Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France

- Le livret enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France et de la DRAC Île-de-France.
- Direction de la publication
Chiara Dacco, Didier Kiner
- Coordination du livret
Nicolas Chaudagne, Elsa Rossignol, Marion Castel
- Rédaction du livret
Stéphane Bou, journaliste et enseignant
- Graphisme
Nathalie Wolff
- Crédits photos
DR
- Imprimerie
Iris Impression
- ©ACRIF-CIP – Septembre 2016
- **ACRIF**
Association des Cinémas de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédérick Lemaître – 75020 Paris
Tél 01 48 78 14 18
contact@acrif.org – www.acrif.org
- **CIP**
Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin – 75004 Paris
Tél 01 44 61 85 53
contact@cinep.org – www.cip-paris.fr
- Livret téléchargeable sur www.acrif.org et www.cip-paris.fr
- Remerciements
Rithy Panh, Emmanuel Atlan et Jean-Fabrice Janaudy (Les Acacias)

