

FESTIVAL VISIONS DU RÉEL DE NYON 2006

Gros plan sur le cinéma de Rithy Panh

par Alain Freudiger

1 Le programme consacré à Rithy Panh se composait de trois parties : une sélection de ses films ; une projection spéciale du film *S21* en présence de Rithy Panh et de Vann Nath, un des protagonistes du film, peintre et survivant de *S21* ; et l'atelier proprement dit (une rencontre publique durant une matinée).

2 Bertrand Bacqué et Barbara Levendangeur, «Entretien avec Rithy Panh», Festival Visions du Réel de Nyon, novembre 2005. Disponible en pdf sur www.visionsdureel.ch.

3 « Je ne veux plus parler de *S21*. Un film ne doit pas être une affaire d'ego. Il faut savoir disparaître face à un sujet aussi énorme que le génocide. C'est une posture morale. Le film appartient désormais au débat. Et pour débattre, on n'a pas besoin de moi. D'autres peuvent témoigner, Vann Nath par exemple, qui est également invité au festival Visions du réel. Mais pour ma part, j'en ai assez de parler du génocide à la première personne, alors que 5 millions de Cambodgiens l'ont vécu. Je serai content quand on ne me posera plus de questions sur ce film. [...] Bien sûr, le travail de mémoire traverse tous mes films. Mais ce serait un échec que je reste le cinéaste du génocide. D'autres doivent pouvoir s'exprimer non seulement sur ce sujet, mais aussi sur la réalité quotidienne du pays. » Raphaële Bouchet, «Passé recomposé – entretien avec Rithy Panh», in *Le Courrier*, 22.04.2006.

4 Ainsi, on retrouve dans chaque film une allusion plus ou moins directe au génocide : dans *La Terre des âmes errantes*, découverte d'ossements humains datant du génocide par les ouvriers qui creusent la tranchée pour la fibre optique ; dans une séquence des *Gens de la rizière*, le cultivateur, malade, se souvient du passé : le village évacué, incendié, ses habitants chassés à coups de crosse par les Khmers Rouges ; dans *Les Artistes du théâtre brûlé*, les maux de tête et les cauchemars traumatiques dont souffre l'une des protagonistes...

5 Pour être exact, le film s'ouvre d'abord sur un plan silencieux de femme, faisant office de «portrait». Suivent le titre, puis la voix de la femme qui commence son récit, sur un plan de rizière.

Entre autres bonnes initiatives – notamment un atelier consacré à Avi Moghrabi et la mise à l'honneur du vidéaste Artur Zmijewski – le festival Visions du Réel de Nyon a offert cette année un grand moment avec l'atelier consacré à Rithy Panh¹. Ce fut un immense plaisir de l'écouter, tant Rithy Panh parle avec amabilité, précision, intelligence et fermeté. Cinéaste français d'origine cambodgienne, on le connaît surtout pour son film *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003). Sa présence à Nyon a permis d'inscrire ce documentaire exceptionnel dans une démarche cohérente et durable – dont témoignait déjà son premier film, *Site 2 – Aux abords des frontières* (1989) :

«J'ai réalisé ce film de manière instinctive, sans vraiment réfléchir, dans l'urgence, et il est devenu la matrice de mon œuvre – où l'on retrouve bien sûr le travail sur la mémoire, mais aussi la quête d'une juste distance physique avec les personnages, la décision de laisser la parole aux autres sans ajouter d'explication, le désir de filmer un territoire unique...»²

Et si, comme il le dit, Rithy Panh ne veut pas être le «cinéaste du génocide»³, cela ne signifie pas qu'il ne veut plus le penser – le génocide cambodgien est à la fois central et latéral dans son œuvre⁴ – mais qu'il ne veut pas s'y voir réduit. C'est qu'un des principaux fondements de son travail est l'affirmation de l'irréductibilité de l'Homme.

Grain de la voix narrative

Le film *Un soir après la guerre* (1998) s'ouvre sur une parole de femme. *Site 2* procède de même⁵. Si le premier est une fiction et le second un documentaire, les deux voix sont pourtant proches l'une de l'autre dans ce qui les distingue conventionnellement : elles constituent la vérité de personnages absolument singuliers et séparés – au sens de l'écart qui les sépare de tout Autre (personnage, cinéaste, spectateur,...) et les fonde comme irréductiblement humains. Ce qui se donne à voir et à entendre

dans ces films, c'est non seulement la voix qui narre, mais aussi la manifestation du lieu unique qu'habite cette voix, de son irremplaçable présence dans le creux accordé à son émergence.

Dans *Un soir après la guerre*, la voix est immédiatement narrative : c'est une histoire d'amour tragique qui sera contée. Le moment de la parole est celui d'une postérité irréversible à l'événement narré. Procédé assez classique du cinéma – et souvent très mal utilisé⁶ – ce récit mis en abyme prend ici une toute autre ampleur : c'est que la voix elle-même ressort, et non seulement le récit. Le ton, mêlé de fatalisme et de tristesse, sur lequel raconte la femme porte en son sein une sorte de fardeau : peu d'aigus ou de graves, la voix parole est plutôt monocorde, se déroulant sur une même ligne qui constitue la voie tracée du tragique. De même, le débit est, bien que par moments hésitant ou interrompu, plutôt fluide et lent, comme en pente douce, inexorable : or c'est bien la force inexorable de la Détermination que fonde le dispositif narratif du récit antérieur mis en abyme. D'où le relief ici de la voix : paradoxalement, c'est justement son ton monocorde et plat, son débit lent et calme, qui lui donne ce côté saillant. Rehaussée encore par la beauté de la langue khmère, la voix prend corps et assume non seulement le récit, mais la loi de son déploiement. A ce titre, la respiration, le silence, les hésitations entre certaines paroles sont aussi importants : en « trouant » le récit, ils lui donnent une dimension supplémentaire – celle du creux, du vide, de la pause. Interrompant le flux trop plein, trop lisse de l'énonciation comme pure information, ils portent au premier plan la matérialité de ce flux.

Cette attention au grain de la voix, à son aspect charnel, à sa plasticité, est aussi remarquable dans *Site 2*, le premier film de Rithy Panh. Le dispositif narratif y est différent, puisque c'est une voix qui parle au présent d'un présent. Mais ce présent est lui aussi sans avenir, puisque cette femme n'attend plus rien et n'a plus d'espoir de quitter ce camp de réfugiés où sont entassés des milliers de Cambodgiens, juste derrière la frontière thaïlandaise. Cette absence d'avenir contribue, dans le film, à faire de la voix un ici et maintenant – et engage donc à la fois une présence et une vérité. Témoignant d'un récit, le film devient aussi, à travers le rêche de la voix, garant de la singularité de son énonciation. Or chez Rithy Panh, cet accent porté sur l'énonciation de la parole est l'une des manières de réaffirmer autant que de prouver l'irréductibilité de l'homme⁷ : cette insistance ne porte pas sur les modalités sociales ou symboliques de l'énonciation – quoiqu'elle ait un lien avec les questions de place ou de position – mais plutôt sur l'acte même de parole en ce qu'il atteste l'irréductible de l'être humain⁸.

6 Que l'on songe à la naïveté de son emploi dans *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) – où il sert de fil pataud pour relier les combats de la guerre d'Espagne à une conscience politique actuelle –, ou à sa profonde malhonnêteté dans *Train de vie* (Radu Mihailianu, 1998) – où il vient piéger d'une part le spectateur (en trahissant de manière grossière le contrat tacite du vraisemblable), d'autre part (ce qui est pire) ses personnages eux-mêmes, qui non seulement n'échappent pas au camp de concentration, mais y sont envoyés une seconde fois par le dispositif narratif.

7 C'est aussi ainsi qu'il faut entendre le parti pris de Rithy Panh de ne donner la parole qu'à une femme dans *Site 2* : non pas qu'elle soit « représentative » de la réfugiée, ou « moyenne » – ce n'est pas du tout le souci de Panh, au contraire, son travail n'a rien du statisticien – mais parce que c'est sa manière d'approcher la vérité, une vérité de l'Homme et non du chiffre. Il y a dans cette volonté d'une part le désir de défendre une approche de la vérité à la mesure de l'homme, et d'autre part la nécessité de réaffirmer la valeur du récit biographique, de la confiance, terriblement dévoyés par les Khmers Rouges.

8 C'est là sans doute l'effet « performatif » de la parole le plus beau qui soit : une affirmation fondamentale et indéniable, mais sans contenu affirmatif et sans autre recours que l'énonciation. « Je » est un mot, mais si je dis « je », je prends singulièrement place d'Homme.



Site 2

Ainsi, les voix, chez Rithy Panh, ne sont pas des véhicules à contenu. Bien au contraire, elles sont marquées par l'impossibilité de séparer l'énoncé de son énonciation – impossibilité qui est aussi garante de la dignité de l'homme, de sa vérité, et de son irréductibilité : la tentative opérée par les Khmers Rouges de liquider l'énonciation, d'objectiver la parole de l'homme au travers de « biographies » définitives a échoué.

De son et d'image

Le cinéma de Rithy Panh ne se donne pas, de prime abord, sous une esthétique particulière⁹. Et pourtant sous cette lissité apparente se loge une force de présence et de positionnement en tous points remarquable, conjuguant l'œil et l'oreille dans un rapport d'une grande finesse :

« Dans mon propre travail, je me méfie de l'image. Elle peut être dangereuse, elle n'est forte que quand elle écoute. Sans cesse, je demande à mon cadreur ce qui se dit – s'il ne le sait pas, c'est qu'il y a un problème. Le rythme, la distance, le cadre, dépendent de mon écoute. J'ai toujours refusé de faire un film sur les gens, je fais des films avec les gens. »¹⁰

A propos du son, nous avons parlé des voix, mais les films de Rithy Panh sont aussi tramés par les bruits. Or ceux-ci ont une présence étonnamment forte, dans tous ses films : les bruits d'oiseaux, de chantier, les klaxons, tout ce qui se déroule en *arrière-plan* et peut constituer « l'ambiance » vient donner un relief et surtout une profondeur d'autant plus grands à chaque plan que ces bruits ne sont pas *a priori* liés au « propos » du film. De la sorte, ils ouvrent vers un champ, un ailleurs, qui par son hors-propos replace le propos dans un lieu et un temps précis : il peut y avoir un ici puisqu'il y a un ailleurs, il peut y avoir propos puisqu'il y a bruit inarticulé. Métonymiquement et métaphoriquement, c'est aussi la présence du Cambodge d'aujourd'hui qui se donne sous forme de bruits : bruit concret de la reconstruction effrénée du pays, bruit dans la transmission¹¹, bruit de la parole empêchée et inarticulée (conséquence du génocide). Le bruit, c'est le Cambodge.

Pourtant, il arrive que les bruits entrent en résonance immédiate avec le propos. Dans *Les Artistes du théâtre brûlé* (2005), les coups de marteau et autre bruits de chantier se réfèrent directement à la construction d'un complexe commercial à deux pas du théâtre – contrastant avec le délabrement de celui-ci, qui n'a jamais été reconstruit depuis l'incendie de 1994. Ainsi, si la caméra filme le théâtre, le son qu'elle enregistre provient aussi de cet ailleurs opposé, hors-champ qu'est le *mall*. Celui-ci s'invite, s'impose, prend sur la bande son la place du théâtre, dans un rythme lancinant de régularité et d'inexorabilité.

⁹ Le cinéaste a d'ailleurs été très embarrassé au début de l'atelier à Nyon, lorsque Bertrand Bacqué a amorcé la rencontre sur l'esthétique : sans doute du fait d'une acception différente du mot. Pour Rithy Panh, l'esthétique est importante, mais ce n'est pas ce qu'il mettrait en avant. Son approche se veut intuitive : c'est l'ambiance du film qui dicte l'esthétique.

¹⁰ Philippe Mangeot, Jean-Philippe Renouard et Isabelle Saint-Saëns, « Une mémoire des corps – entretien avec Jean Hatzfeld et Rithy Panh », in *Vacarme*, n° 27, avril 2004.

¹¹ A cet égard, le film *La Terre des âmes errantes* est exemplaire.



Les Artistes du théâtre brûlé

Un autre exemple de télescopage est celui du bruit des insectes dans *S21* : ceux-ci sont relativement présents tout au long du film, relégués au statut d'ambiance tropicale générale, puis sont brutalement intégrés dans la réalité du film par les témoignages racontant comment les détenus tentaient d'attraper certains insectes pour se nourrir ; tout à coup, ces insectes deviennent les contemporains, et presque les témoins du crime. Moment effrayant, comme si l'arrière-fond, ce bruit toujours présent, se détachait pour prendre temporairement la place centrale, alourdi d'un sens, d'une dimension, d'une réalité nouvelle.

Nous avons parlé du son ; quant à l'image, elle est souvent d'une densité matérielle exceptionnelle. La couleur de la terre, par exemple, dans *Site 2*, ou celle des paysages traversés par le train au début d'*Un soir après la guerre*, ces couleurs – pourtant pas forcément d'un ton vif – sont si fortes, si marquées, qu'une puissante impression de réel se dégage : comme si l'image s'effaçait devant son référent, ouvrant au visuel tous les autres champs sensoriels. Une impression proche de celle que décrit Roland Barthes, la mémoire du vécu en moins :

« Il y a une photographie de Kertész (1921) qui représente un violoneux tzigane, aveugle, conduit par un gosse ; or ce que je vois, par cet « œil qui pense » et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue ; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale ; je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même ?), je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie. »¹²

Cela frappe en particulier pour la terre, mais cette matérialité est aussi perceptible chez les objets : dans une séquence de *Site 2*, la femme présente un à un les différentes denrées qu'elle reçoit de la Croix Rouge. Ces matières banales (savon, huile, sel, eau, bois...), rarement mises au premier plan, deviennent, par la force de cette présentation, extrêmement concrètes, s'imposant dans le champ du perçu d'une manière quasi tactile. Expérience esthétique qui n'est pas liée au fait qu'on en parle mais plutôt au fait qu'on leur laisse un temps pour imprimer la pellicule.

Le temps du geste

Cette force de présence est évidemment tout aussi marquée dans les gestes. Rithy Panh les filme d'une manière à la fois précise et générale : son regard n'a rien d'un entomologiste, rien n'est disséqué – le geste s'accomplit en son temps et lieu, sans découpe. C'est un cinéaste du



Un train, un soir après la guerre

¹² Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, Paris, 1980, p. 74.



Le geste appris de semer le riz

13 Lors de l'atelier, Rithy Panh expliquait cette notion : travailler un territoire l'intéresse, mais cela implique de le travailler d'en bas – le territoire étant à la mesure de l'homme. Cependant ce n'est pas facile lorsqu'il s'agit d'un territoire étendu : du coup, dans *Les Artistes du théâtre brûlé*, plutôt que de filmer un ensemble de bâtiments depuis un hélicoptère – ce qui aurait brisé le rapport humain au territoire – il a préféré utiliser une maquette. Même chose dans *S21*, à travers une photographie du lieu des exécutions « complétée » par le témoignage d'un bourreau (sur ce sujet, lire Jean-Michel Frodon, « La maison fantôme », in *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004, p. 15).

14 Ainsi, James Burnet – journaliste spécialiste du Cambodge, présent lors de la séance spéciale *S21* à Visions du Réel – insiste sur le fait qu'il ne s'agit ni d'une reconstitution ni d'une mise en scène, mais plutôt d'une restitution. Bertrand Bacqué parle de catharsis. Emmanuel Burdeau, dans *Les Cahiers du cinéma*, l'évoque quant à lui ainsi : « Manquent les mots de Rithy Panh lui-même. [...] Du commentaire à l'analyse, de la redondance à l'invocation, *S21* use de tous les rapports entre image et parole, sauf celui qui lie les bourreaux aux décisions du cinéaste. Aucune conversation n'évoque ça, et les « répétitions » se déroulent sans commentaire qui, de l'intérieur, leur donnerait explication ou justification. La conséquence en est que ces scènes ne se divisent pas entre passé et présent, ne miment pas au présent des actions passées, sans se diviser aussi entre parole et silence [...] Il fallait que [ces scènes stupéfiantes] s'affichent sans mode d'emploi pour qu'y naisse le geste comme ce qui excède toute loi d'articulation entre l'image et la voix. » (Emmanuel Burdeau, « Au nom de l'inquiétude », in *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004, p. 10).

geste précis, du déplacement des corps dans un espace concret, un « territoire »¹³ : une manière d'inscrire le mouvement qui se rapproche de ce que nous avons dit de la voix.

Abondamment décrit et analysé, point nodal de cette approche – faisant presque à lui seul la réputation de Rithy Panh comme cinéaste du geste – le paradigme le plus fort est bien sûr le bourreau répétant ses gestes d'alors dans *S21*¹⁴. Mais pour mieux le comprendre, il peut être intéressant de regarder d'autres gestes filmés par Rithy Panh. Or ceux-ci sont presque toujours liés à une durée : le geste n'est jamais accéléré ni coupé. Et c'est dans la durée, dans la dimension temporelle – le geste n'est pas que spatial chez Rithy Panh – qu'il prend son sens et dépasse le simple effet. Ainsi, dans *La Terre des âmes errantes* (2000), on voit à un moment une famille pauvre cuisiner des sangsues grillées et de la soupe aux fourmis rouges. Si un premier effet est constitué par une sorte de choc ou de dégoût devant ce repas de survie, la durée de la séquence permet d'échapper à cette impression. Rithy Panh filme avec soin la récolte, la cuisson et l'ingestion de ces aliments, redonnant ainsi sa dignité à cet acte anthropologique de base – manger : c'est grâce à la durée que le choc disparaît, c'est parce qu'on ne s'arrête pas à la première impression (pitié, dégoût,...) qu'on retrouve l'Homme.

Autre point important, chez Rithy Panh, le geste ne représente jamais plus que lui-même : il ne s'abstrait aucunement, ne devient nullement signe. *Les Gens de la rizière* (1994), par exemple, montre de nombreux moments de la culture du riz, notamment le geste du semeur de riz, qui en explique la technique à sa fille. Ce moment est en tous points remarquable : non seulement le geste est beau, délicat, filmé avec une sorte d'admiration, mais il est aussi expliqué, enseigné, c'est-à-dire donné comme reproductible par quelqu'un d'autre. Nul « auguste geste » du semeur ici : bien loin de toute parabole et de toute mythification agricole (le geste de toute éternité), le geste de semer est ici historicisé, inscrit dans un territoire donné, et effectué par un personnage donné. S'il est transmis d'un personnage à un autre, cela demeure « son » geste, il n'entre

pas du tout dans une abstraction esthétique ni dans quelque illustration ethnographique¹⁵. C'est d'ailleurs un grand honneur de Rithy Panh que de savoir filmer ainsi la campagne : il tient une position magnifique et difficile, qui échappe autant à la glorification réactionnaire qu'au mépris citoyen. La campagne de Rithy Panh n'est pas belle au préalable, mais d'une beauté qui se construit, d'une beauté malgré, d'une beauté en dépit de. Une beauté qui se rapproche, au fond, de celle du tragique.

Si nous revenons maintenant à la séquence hallucinante et problématique de *S21*, il nous semble que c'est aussi – en partie – la durée qui «sauve» le parti pris. Si la stupéfaction de voir le bourreau reproduire ses gestes est immense, c'est néanmoins la durée qui permet de sortir de ce premier état (choc, horreur, fascination,...) et de recommencer à articuler une pensée. Par ailleurs, cette durée permet aussi de déconstruire l'opacité anonyme du crime : ce ne sont pas les «gestes du bourreau en général», mais les gestes de tel homme qui sont restitués. Aussi pour le bourreau lui-même qui peut ainsi les reconnaître :

«Houy, physiquement, n'arrivait pas à prononcer le mot «pardon». Il lui fallait d'abord reconnaître les gestes qu'il avait commis pour en arriver là. Tant qu'on ne reconnaît pas ses gestes, il n'y a pas de responsabilité personnelle, donc pas de demande de pardon possible. [...] En fait, ce n'est pas tant qu'ils refont les gestes, c'est que quelque chose sort.»¹⁶

Laissons maintenant là cette séquence cruciale – nous y reviendrons plus tard.

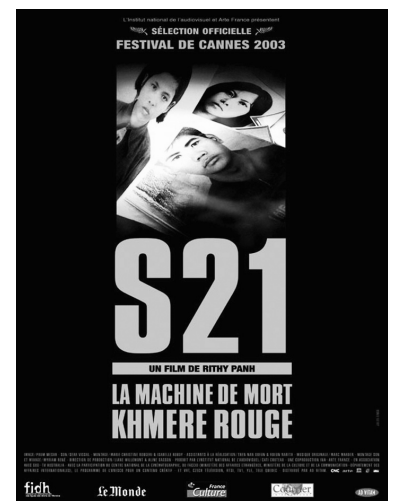
Cinéma et document

Outre la question du geste, Rithy Panh ouvre aussi le chantier d'une immense réflexion, celle qui porte sur le *document*. Documentariste – et invité à ce titre à Visions du Réel – Rithy Panh ne se réduit pas au cinéma documentaire pour autant, puisqu'il réalise autant de fictions : c'est que le paradigme fiction/documentaire n'est pas pertinent par rapport à sa démarche – liée à la vérité et à l'irréductibilité – et qu'il en déplace les termes dans son travail. A cela concourt justement son rapport au document, crucial dans *S21* :

«Je ne produis pas de documents, mais des films. Dans *S21*, le document est à la fois preuve du crime et mensonge, c'est à double tranchant. Il est important de savoir qui fabrique le document. En l'occurrence, c'est le pouvoir khmer rouge, et ces documents sont destinés à «justifier» le crime. Il faut donc savoir les lire. Mais les gens arrivent souvent à y inscrire une trace de résistance – d'où l'importance de prendre ces documents non au sens de preuve, mais

¹⁵ Tout comme les personnages de Panh ne sont jamais «représentatifs» mais toujours uniques.

¹⁶ Philippe Mangeot, Jean-Philippe Renouard et Isabelle Saint-Saëns, «Une mémoire des corps – entretien avec Jean Hatzfeld et Rithy Panh», in *Vacarme*, n° 27, avril 2004.



Affiche du film *S21*



«Un détail dans une confession, sur une photo, me fait signe...»

«...le document est à la fois preuve du crime et mensonge...»



17 Rithy Panh, atelier Visions du Réel, Nyon, avril 2006 (en réponse à ma question sur le sujet).

18 Les Khmers Rouges demandaient aux gens arrêtés pourquoi ils avaient été arrêtés (pour quelle faute): ils devaient la trouver eux-mêmes. Selon leur logique terroriste, s'ils avaient été arrêtés c'est qu'ils étaient coupables. Coupables parce qu'arrêtés et non pas arrêtés parce que coupables. Duch – le responsable de la prison S21 – voulait *in fine* que le prisonnier croie à son propre mensonge et interdisait de tuer les détenus avant d'avoir obtenu leur confession. Pour plus de détails, cf. David Chandler, *S-21 ou le crime impuni des Khmers Rouges*, Autrement, Paris, 2002.

19 A rapprocher d'un des slogans de l'Angkar: «Celui qui proteste est un ennemi, celui qui s'oppose est un cadavre». Cette manière de faire d'un vivant un déjà mort facilitait bien entendu les exécutions et donc le génocide. Voir *Cambodge Soir*, Numéro Hors série [sous la direction d'Anne-Laure Porée], «Khmers Rouges. 30 ans après, à quoi peut servir le procès?», 2006.

20 Rithy Panh, atelier Visions du Réel, Nyon, avril 2006.

d'y porter un regard, d'en faire des documents pédagogiques à la limite. Il s'agit d'éliminer les zones qui créent des interférences: il y a de vrais documents avec de fausses informations (de fausses confessions).»¹⁷

Le document peut alors non seulement être trace du crime, mais aussi constituer le prétexte ou la raison invoquée du crime lui-même: les «biographies» et autres «confessions» arrachées aux détenus par la torture instituaient dans l'esprit des bourreaux, en une effrayante inversion de la causalité, la légitimité de leur crime. C'est parce qu'il produisait du document (confession écrite, aveu), même jusqu'à l'absurde, que le détenu devenait coupable et devait être éliminé¹⁸. D'une certaine manière, le régime khmer rouge a cherché à substituer aux gens des documents, c'est-à-dire des objets de connaissance, de maîtrise et de traitement: de simples données à saisir. Cette saisie, effaçant complètement l'homme au profit de son archivage administratif, fait de la déshumanisation – caractéristique du crime de génocide – un acquis préalable plutôt qu'un but. Ainsi, après la production du «document», les prisonniers étaient au fond considérés comme déjà morts¹⁹. A cela, Rithy Panh oppose la vérité et la précision du témoignage:

«Il y a différents niveaux de vérité: ce que Nath a vécu, ce qu'il a vu, ce qu'il a seulement entendu, ce qu'il a entendu par la bouche d'autres témoins. D'où l'importance de la précision dans le témoignage.»²⁰

S'il utilise les archives, les documents laissés par le régime génocidaire, ce n'est jamais tels quels, «parlant d'eux-mêmes», mais toujours replacés dans un certain contexte où se déploie une véritable relation:

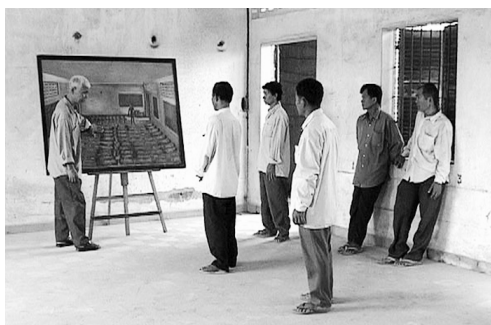
«Pour moi, les archives sont toujours fausses: par exemple, les photos des prisonniers de S21 étaient une manière de détruire l'autre. En les affublant d'un numéro, elles les dépossédaient de leur identité et correspondaient à un acte de mise à mort. Avant d'utiliser une archive, il faut lui donner un sens: ce ne sont pas des illustrations

mais des traces auxquelles il faut se confronter. Selon moi ces photos ont une âme, elles sont vivantes. C'est pourquoi je les filme comme des personnages.»²¹

Ainsi, ce n'est pas un hasard si le film *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) précède *S21*, et en constitue en quelque sorte la matrice²² : à travers le destin d'une femme (Bophana), reconstitué par et malgré les archives qui s'y rapportent, Rithy Panh s'attache à démonter le pur administratif du document pour donner à voir l'irréductible humanité qui y survit envers et contre tout. C'est ainsi aussi qu'il faut lire l'une des photographies qui orne l'affiche de *S21* – photos dont il est important de connaître le contexte, à savoir qu'elles étaient prises juste après qu'on enlève aux détenus le bandeau qu'ils avaient sur les yeux à leur arrivée au centre S21 après un long voyage – celle d'une femme qui a compris très vite ce qui se passait : dans les yeux levés de Than Sieu Leng au moment de la photo, Rithy Panh voit le triomphe final et absolu de l'espèce humaine²³ :

«Ces absurdes confessions, ces photos terrifiantes, « parlent d'elles-mêmes ». Et pourtant, elles cachent d'autres secrets, et si on veut bien y travailler à la manière d'un archéologue, on découvre au détour d'une phrase, derrière un regard, dans la position d'un corps, la volonté de résistance de celui (ou de celle) qui va être torturé ou exécuté dans les jours ou les semaines qui suivent. Ces traces refusent de mourir. [...] Un détail dans une confession, sur une photo, me fait signe, éclaire ma recherche, me guide dans ma manière de filmer.»²⁴

La résistance, l'affirmation de son humanité peut passer par de tout petits gestes : comme cette détenue évoquée par Rithy Panh qui signait toujours de son nom en mentionnant en plus le nom de son mari. C'est ainsi que le document est toujours lisible de plusieurs manières, et pas forcément dans le sens de celui qui l'a produit.



Vann Nath confronte ses bourreaux

²¹ Bertrand Bacqué et Barbara Levendangeur, *op. cit.*

²² Aussi au niveau de la confrontation entre bourreaux et survivants : dans une séquence impressionnante, Vann Nath montre ses peintures au bourreau Houy et lui demande à chaque fois, « C'est vrai, cela s'est passé comme ça ? Je n'exagère pas ? » et Houy répond « Non, c'était bien comme ça. »

²³ Position que l'on peut rapprocher de celle de Robert Antelme, qui voit le triomphe des victimes au moment même où le bourreau croit gagner : « C'est maintenant, vivants et comme déchets que nos raisons triomphent. Il est vrai que ça ne se voit pas. Mais nous avons d'autant plus raison que c'est moins visible, d'autant plus raison que vous avez moins de chances d'en apercevoir quoi que ce soit. Non seulement la raison est avec nous, mais nous sommes la raison vouée par vous à l'existence clandestine. Et ainsi nous pouvons moins que jamais nous incliner devant les apparents triomphes. Comprenez bien ceci : vous avez fait en sorte que la raison se transforme en conscience. Vous avez refait l'unité de l'homme. Vous avez fabriqué la conscience irréductible. Vous ne pouvez plus espérer jamais arriver à faire que nous soyons à la fois à votre place et dans notre peau, nous condamnant. Jamais personne ici ne deviendra à soi-même son propre SS. » Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1978, p. 99.

²⁴ Rithy Panh, « Je suis un arpenteur de mémoires », in *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004, p. 16.



Bophana – portrait par Vann Nath

25 *Id.*, p. 15.

26 Rithy Panh lors de l'entretien avec Bertrand Bacqué et Barbara Levendangeur, *Visions du Réel*, novembre 2005.

27 Rithy Panh, propos tenus à l'atelier Visions du Réel. Il ajoute d'ailleurs, parlant du documentaire: «On ne peut pas être à la place des autres, mais il est important de partager quelque chose. Le film est important, mais il y a aussi un rapport réel aux gens.»

28 La question de la place est d'autant plus importante qu'au Cambodge, bourreaux et victimes n'ont pas été séparés. On n'a pas fait la différence, comme si les places étaient interchangeable, on a opéré des raccourcis blessants (sous la couverture de l'infect mot d'« autogénocide »), à savoir que tout le monde aurait pu devenir bourreau (la « banalité du mal » mal comprise). « Parfois, ils [les anciens tortionnaires] me disaient: « Tu filmes, tu filmes, mais si tu avais été à ma place, qu'aurais-tu fait? » C'est terrible de recevoir une question pareille. Je répondais simplement: « Je n'étais pas à ta place. » Car dans ces cas-là, on a la place qu'on mérite. Vingt ans après, il faut l'assumer. Pour se trouver à cette place, les tortionnaires l'ont cherché, ils ont dû grimper une certaine hiérarchie. Être chef adjoint de la sécurité, ça ne vous tombe pas dessus par hasard. Dans les débats revient toujours un genre de questions qui m'épuise: est-ce qu'on n'est pas tous habités par le bien et le mal? Est-ce qu'on est pas tous potentiellement des tortionnaires? Les gens qui posent ce type de questions ont une vie plutôt cool. Mais dans la réalité, il y a des gens qui tuent, et d'autres qui sont tués, on ne peut pas les confondre. Est-ce que j'aurais pu tuer mes parents parce qu'un assassin sommeille en moi? Ces genres de questions sont des injures terribles. Elles impliquent qu'il n'y a plus de discussion possible, d'humanité possible. Ce qui fait qu'on est un être humain aujourd'hui, c'est notre combat contre ça, contre l'arbitraire, la violence, le meurtre politique. On est tous habités par une part d'ombre, mais on ne devient pas tous des assassins. » Serge Kaganski, « Entretien avec Rithy Panh », in *Les Inrockuptibles*, n° 428, 11 février 2004.

Ce que pose de la sorte Rithy Panh, c'est aussi la question de la vérité. Il l'interroge à travers le document, il l'interroge à travers la mémoire²⁵, et il l'interroge à travers la distinction fiction/documentaire – qui pose en regard deux régimes de vérité, la vérité poétique et la vérité du témoignage. Il n'y a pas, dans son travail, de frontière rigide entre documentaire et fiction, ils se nourrissent l'un l'autre: la véritable frontière à penser étant celle de la place qu'on occupe.

La place occupée

Une des scènes les plus marquantes, on l'a dit, de *S21*, est celle où l'un des bourreaux reproduit ses gestes d'alors. A propos de cette fameuse scène, Rithy Panh déclare:

« Cette scène aurait pu me coûter cher, signer l'arrêt de mort de mon travail cinématographique. Après avoir filmé une première séquence en plan large et fixe, j'ai décidé de m'approcher à la deuxième séquence pour voir distinctement les gestes du bourreau. Je me suis arrêté au seuil de la porte. Encore trois pas plus loin, je me serais condamné: j'aurais marché sur les prisonniers qui couchaient par terre, j'aurais été avec le bourreau en train de les frapper. Car à ce moment-là, l'absence s'était muée en véritable présence. »²⁶

La position qu'il occupe avec sa caméra est donc une question cruciale pour Rithy Panh, qui se pose autant en termes éthiques que cinématographiques. Parlant d'une séquence d'un autre film (*Site 2*), il dit: « Si on veut filmer quelqu'un dans l'eau, il ne faut pas rester au sec, mais aussi avoir les pieds dans l'eau: sinon, on n'a pas le même rapport »²⁷. Toujours à la recherche de la position juste, il accompagne ses personnages là où le respect y invite – dans l'eau, par exemple – tout en refusant de les suivre lorsque leurs actions bafouent ce respect même – la geôle de *S21*²⁸. De même, montrer le danger qui menace un protagoniste se fait depuis une position qui est elle aussi menacée: ainsi, dans *La Terre des âmes errantes*, lorsqu'un ouvrier, en creusant avec sa houe, découvre un obus non explosé, la caméra est à ses côtés et y demeure quand on en parle.

La place juste peut aussi être liée au fait de rester en retrait, la bonne distance dépendant de son objet. Toujours dans *La Terre des âmes errantes*, après une séquence particulièrement émouvante en plan rapproché – celle où un des ouvriers, après qu'un autre lui a expliqué le fonctionnement de la fibre optique, répond que les Khmers Rouges ont fait de sa génération une masse d'ignorants, qu'il ne sait rien, qu'il ne peut qu'être ouvrier, qu'il ne peut pas se servir de son intelligence – Rithy Panh place un plan général, comme pour marquer par l'éloignement

une pause, un recul, un tact, un souffle bienvenu et digne. C'est un montage « empathique », plein de délicatesse et de respect. De la même manière, dans *Un soir après la guerre*, l'annonce d'un deuil – la caméra reste au loin tandis que le soldat va annoncer à une femme que son mari est mort – se fait avec beauté et tact, respect de la douleur. Il semble que d'une certaine manière, le tact et la juste distance soient liés au fait de rester sur le seuil.

Cette question est illustrée magnifiquement par une séquence de *Site 2* : la femme présente la maison où vit sa famille, et la caméra reste pudiquement au seuil des pièces – n'entre pas comme ça « chez » les gens, respecte leur intimité. Ce tact se manifeste particulièrement au moment où la femme montre l'endroit – arrangé avec soin et recouvert par un tissu – où les filles rangent leurs affaires dans leur chambre : ce petit quelque chose de personnel, pourtant invisible et voilé, est filmé avec tant de respect qu'il en devient témoignage, à nouveau – au milieu de ce camp de réfugiés qui tend à désindividualiser –, de l'irréductibilité et de la singularité de l'Homme.

La dédicace, l'adresse

Rithy Panh a le souci du spectateur : la position juste, ce n'est pas seulement celle de la caméra, ou d'un improbable auteur, c'est aussi celle que va occuper, *in fine*, le spectateur à la vision du film²⁹. Ceci nous amène donc pour finir à la question de l'adresse – liée, entre autres, à travers la transmission, à la mémoire.

Nombre de films de Rithy Panh finissent par une dédicace – ce qui est plutôt rare au cinéma. *S21* est dédié « A la mémoire... ». Cette dédicace vague, qui cherche son destinataire comme une bouteille à la mer³⁰, est bien loin de l'inénarrable « devoir de mémoire » prôné par les tenants de la mémoire obéissante : c'est la mémoire en tant que transmission, toujours incertaine. Sa fragilité est aussi ce qui constitue un espoir.

Quant à *Les Artistes du théâtre brûlé*, il est dédié à Sin Sisamouth, qui fut le plus grand chanteur cambodgien³¹, et dont on entend une chanson en karaoké à la fin du film. Le karaoké en l'occurrence joue un rôle tout à fait ambigu et intéressant par rapport à la question de l'adresse, puisqu'il est réellement dirigé par une voix à une personne, mais sur un support (des paroles et une musique) qui préexistent. Au début du film, le karaoké est associé à la destruction marchande de la culture, au nivellement culturel dû à la mondialisation, dans la bouche des protagonistes – l'un d'eux le compare à « répéter comme un perroquet » –, par opposition à la « véritable » culture cambodgienne, menacée. Or, à la fin,

²⁹ Position dont il peut éventuellement s'échapper, mais qui lui est *a priori* assignée. Et celle assignée par Rithy Panh ménage la dignité humaine du spectateur.

³⁰ « La dédicace est interrompue dans son mouvement. Incomplète, suspendue à ses trois points, elle reste en attente de sa conclusion, privée de destinataires reconnus. » Jean-Pierre Rehm, « Fabrique de mémoire contre machine de mort », in *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004, p. 12. Cela dit, ce mot de « fabrique de mémoire » semble bien malheureux... d'autant plus que quelques pages plus loin, Rithy Panh dit : « Je ne fais pas de mémoire illustrée. Pour moi, il ne s'agit pas de fabriquer des mirages. [...] Je me sens comme un arpenteur de mémoires et non comme un fabricant d'images » (*Id.*, p. 15).

³¹ Très populaire dans les années 1960 et 1970, Sin Sisamouth disparut en 1975, probablement assassiné par les Khmers Rouges. Mais ses enregistrements qui ont pu être sauvés demeurent très écoutés aujourd'hui. Pour de plus amples renseignements sur ce chanteur, je renvoie au site : <http://gokhmer.net/Miscellaneous/Biography/Samouth/>

c'est au moyen du karaoké, sur une chanson de Sin Sisamouth, que l'un des comédiens renoue avec sa femme qu'il n'a pas vue depuis quatre ans : la dédicace finale vient alors parachever et réconcilier les deux cultures, la nouvelle et l'ancienne, tout en maintenant l'ambivalence.

Finalement, on a donc vu que *S21* n'est qu'un moment – central, néanmoins – du cinéma de Rithy Panh, dont nous avons dégagé de grandes lignes esthétiques qui s'articulent en positions éthiques. Si son cinéma peut se rapprocher de celui de Claude Lanzmann sur certains points – l'importance de la position, le souci du témoignage notamment – il en diffère sur d'autres, comme l'a montré à propos de la représentation Jean-Michel Frodon dans un excellent article³². Et Rithy Panh de poursuivre patiemment un travail magnifique sur des questions essentielles – autant cinématographiques qu'anthropologiques : quelle est la distance juste ? Comment témoigner ? Comment écouter, transmettre une parole ? Qu'est-ce qu'un corps, un geste ? Ou se situe l'empathie, ou s'arrête-t-elle ? Qu'est-ce qui distingue le regard du voyeurisme ?

³² Jean-Michel Frodon, « Juste des images », in *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004, p. 19.

FILMOGRAPHIE RITHY PANH

- 1989 : *Site 2 – Aux abords des frontières*
- 1990 : *Cinéma, de notre temps : Souleymane Cissé*
(documentaire de la collection « Cinéma, de notre temps »)
- 1994 : *Les Gens de la rizière (Neak Sre)*
- 1996 : *Bophana, une tragédie cambodgienne*
- 1997 : *Un soir après la guerre*
- 1999 : *La Terre des âmes errantes*
- 2000 : *Que la barque se brise, que la jonque s'entrouvre* (téléfilm)
- 2002 : *S21, la machine de mort khmère rouge*
- 2003 : *Les Gens d'Angkor*
- 2005 : *Les Artistes du théâtre brûlé*