



Rithy Panh, conteur de l'extrême

Soko Phay

► To cite this version:

Soko Phay. Rithy Panh, conteur de l'extrême. Rutgers University Press. Everything Has a Soul: The Cinema of Rithy Panh (dir. Leslie Barnes et Joseph Mai), , p. 202-214, 2021, 1978809794. hal-04225587

HAL Id: hal-04225587

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04225587>

Submitted on 2 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rithy Panh, conteur de l'extrême¹

La vocation de cinéaste de Rithy Panh s'est révélée tôt devant la nécessité de comprendre la fracture causée par l'extermination des siens et du peuple cambodgien. Ce moment de rupture – l'exil forcé et la mort de plusieurs membres de sa famille – a marqué durablement son existence. Sa construction de vie comme son horizon sont toujours liés à ce traumatisme originel, à ce point de cassure. S'approprier son histoire, retrouver le cours de sa vie est un enjeu vital pour le survivant, même après plus de quatre décennies.

De son premier documentaire *Site 2* (1989) au récent *Les tombeaux sans noms* (2018), il interroge inlassablement cette même question : comment survivre ensemble à nos disparus ? Restituer aux morts leur histoire et leur identité révèle également l'acte de foi de Rithy Panh dans le cinéma et dans la puissance de la parole. Avant de pouvoir faire le récit de la mort des siens en mot et en image, il lui a fallu interroger l'appareil génocidaire, en donnant la parole aux survivants et aux bourreaux, dans *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1995), *S.21, la machine de mort khmère rouge* (2002) et *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011). C'est suite à sa confrontation très éprouvante avec Duch, le directeur du centre d'extermination S.21, et la dépression qui s'en suivit que l'écriture de *L'Elimination* avec Christophe Bataille lui a permis de se réapproprier sa mémoire et son identité, en livrant pour la première fois son autobiographie.

Dans le prolongement de ce livre poignant, *L'image manquante* met en image son propre vécu, celle d'un adolescent qui a connu la déportation et qui a vu mourir les siens. Lui-même a frôlé plusieurs fois la mort et a été contraint de travailler dans les camps et les fosses communes. Ainsi *L'image manquante* (2013) constitue un tournant dans sa filmographie. Avec ce film, Rithy Panh inaugure une nouvelle manière de faire le récit du génocide cambodgien et qu'il poursuivra avec deux autres films : *Exil* (2016) et *Les tombeaux des sans noms*. Ce qu'il y a de singulier dans ces trois œuvres cinématographiques, c'est son *je* autobiographique : ce dernier parle et se met en scène en tant que « témoin-survivant ».

Le je du témoin

Le témoignage est un acte de parole, un acte performatif qui transforme le spectateur en « témoin indirect » par l'épreuve que lui fait subir la narration de l'événement. Le cinéaste nous parle de ce qu'il a vu, entendu, mais également ce qu'il a dû endurer pour survivre, comme manger un rat, un insecte ou du cuir, tant la faim le dévorait. Le *je* du témoin est toujours un *nous*, le témoignage s'adresse toujours – consciemment ou inconsciemment – à l'autre. Ce va-et-vient entre le « je » et le « nous » permet de relier le passé et le présent, les morts et la communauté des vivants. Dans son récit filmique, Rithy Panh est à la fois un témoin oculaire (*testis*) qui atteste des choses vues ou entendues et un survivant (*superstes*), celui qui est revenu d'entre les morts au sens propre comme au sens figuré – les Khmers rouges lui imposaient de porter et d'enterrer les cadavres, alors qu'il n'était qu'un adolescent. Il est revenu d'entre les morts pour rapporter aux vivants,

¹ Publication dans « Rithy Panh: Storyteller of the Extreme », in *Everything Has a Soul: The Cinema of Rithy Panh*, dir. Leslie Barnes et Joseph Mai, Rutgers University Press, 2021, p. 202-214.

dans la mesure de ses moyens, ce que les morts ne peuvent dire ou exprimer par eux-mêmes, c'est-à-dire l'indicible du génocide.

Plus qu'un témoin, Rithy Panh est un grand conteur, selon la fameuse définition de Walter Benjamin : « Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire.² » Le philosophe relie le déclin de « l'art de récit » avec la « chute de l'expérience » après la Première Guerre mondiale, dans un autre passage célèbre : « Avec la Guerre mondiale, on a vu s'amorcer une évolution qui, depuis, ne s'est jamais arrêtée. N'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muet du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable³ ? »

L'étymologie de « expérience » vient du latin *experior* qui signifie éprouver. On retrouve le suffixe *perior* dans *periculum*. C'est au péril de sa vie qu'il a vu la catastrophe qu'il tente de nous transmettre par son art documentaire : « Il y a beaucoup, dit-il dans *L'image manquante*, de choses que l'homme ne devrait pas voir ou connaître, et s'il les voyait, ce serait mieux pour lui qu'il meure. Mais si l'un de nous voit ces choses ou les connaît, alors il doit vivre pour raconter⁴. »

Cependant, pour pouvoir enrichir et transmettre cette expérience-limite, il a fallu à Rithy Panh trente-huit ans de travail sur lui-même et sur le génocide cambodgien. Sa démarche n'est pas celle d'un historien ou d'un homme de loi, mais celle d'un rescapé qui s'appuie sur les ressources de l'art pour interroger les rapports singuliers qu'entretiennent les rescapés à la mémoire et à la survie : comment transmettre l'expérience extrême qu'il a connu ? Comment rendre partageable ses souvenirs à l'épreuve de l'oubli et de l'effacement du meurtre collectif ?

Si le génocide frappe un groupe, la souffrance, elle, demeure individuelle. Derrière un crime de masse, c'est une histoire personnelle qui défile. Chaque récit de vie se transforme alors en un itinéraire symbolique. Avec *L'image manquante*, *Exil* et le récent *Les tombeaux des sans noms*, Rithy Panh donne à méditer sur la vocation des images à se constituer en archives pour témoigner du génocide et à faire « œuvre de sépulture » pour les défunts. Pour reconstruire une mémoire tant individuelle que collective, il est essentiel de retrouver les sens perdus de certaines traces. Certes, ses films ne viennent pas combler la douleur de la perte, mais ils peuvent enrichir la perception des choses et interpellier la conscience du spectateur qui est, au bout du compte, le destinataire du témoignage. Étant ce tiers essentiel, ce dernier devient à un autre degré le « témoin-passeur ».

Les archives manquantes du génocide

« Au milieu de la vie, l'enfance revient. C'est une eau douce et amère. 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 ? Parce que j'ai connu des temps agités où alternaient craintes et espérances⁵ ? ». C'est par ses mots poignants que Rithy Panh débute *L'image manquante*. Pour se réinscrire pleinement dans sa vie d'homme, il avait besoin de retrouver ses images de sa jeunesse à l'instar de sa maison familiale qu'il n'a plus revue depuis le 17 avril 1975. Il ne l'a pas reconnue tant elle a été transformée de fond en comble. Il décide alors de faire construire une maquette de la villa d'antan, selon ses souvenirs. Pour trouver la bonne échelle, l'artisan a fabriqué une petite figurine de terre qui le représentait enfant. C'est ainsi qu'est né le film...

² Walter Benjamin, « Le conteur », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », t. 3, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ Rithy Panh avec Christophe Bataille, *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

Les séquelles sont profondes et continuent de ravager la vie du rescapé, même longtemps après le génocide. Si une forme de « vérité » obsède le témoin, c'est parce que la vie ne peut pas être vécue si la réalité ne fait pas retour. En effet, la dénégaration du génocide, qui passe par le double effacement à la fois des personnes et de leurs traces, participe de la destruction du réel. Pour les négationnistes, un crime de masse sans trace équivaut à un crime qui n'a pas eu lieu. Ainsi le défaut de vérité hante le survivant, c'est pourquoi le cinéaste a pris connaissance d'une confession⁶ d'un cadreur exécuté à S.21 qui racontait avoir photographié des scènes d'exécution, il s'est mis en quête de ces images-preuves.

Pendant des années, le cinéaste a cherché cette image-preuve : « A elle seule bien sûr, une image ne prouve pas le crime de masse ; mais elle donne à penser ; à méditer. A bâtir l'histoire.⁷ » Il sait aujourd'hui que cette image *doit manquer*, c'est pourquoi il décide de la *fabriquer*. Grâce aux décors reconstitués en miniature et aux figurines de glaise, il invite le spectateur à faire corps avec les êtres de terre qui sont d'une grande expressivité. Bien qu'immobiles et inanimées, ils sont comme investis d'une *âme* grâce aux nombreux travellings et aux mouvements lents et délicats de la caméra. Les cadrages et les plans serrés sur les corps et les visages accentuent les impressions psychologiques.

La création cinématographique, entre réel et fiction, entre document et imagination, permet de montrer des scènes qui témoignent de la réalité vécue par les victimes et qui n'existent sur aucune archive. Pour illustrer ses propres souvenirs d'enfance à Phnom Penh, avant le régime khmer rouge, il utilise des extraits d'archives audiovisuelles, en particulier des images filmiques en noir et blanc des années 1960. Il y insère des figurines en couleurs – par exemple, un couple d'amoureux dans les rues animées de la capitale – comme pour rendre *vivant* le passé disparu : « Je me souviens, dit Rithy Panh, de ce monde imparfait mais humain. “Deux milles ans d'esclavage” a dit Pol Pot ». Ses mots illustrent deux vues quasiment identiques à deux époques différentes : l'une représente l'animation citadine, l'autre filmé par les Khmers rouges en panorama montre les mêmes rues vidées de sa population au moment de la chute de Phnom Penh. Entre le plein et le vide, le malaise s'installe au cœur de l'image.

Non seulement le cinéma a permis à Rithy Panh de ranimer sa mémoire personnelle, mais également de révéler les mécanismes génocidaires des Khmers rouges, en déconstruisant leurs images mensongères. Ces derniers ont voulu faire table-rase de l'époque ancienne, considérée comme impure et impérialiste, mais ils vont jusqu'à fabriquer une fausse mémoire. En effet, leurs films de propagande montrent des ballets d'humains sur les chantiers hydrauliques, creusant et transportant inlassablement des pierres et de la terre. Or, le témoignage du cinéaste dévoile la face cachée du Kampuchéa démocratique : « Pendant des mois j'ai creusé un bassin au milieu des plaines arides. Je n'y ai jamais vu d'eau. Jamais⁸. »

Ce dont les images khmères rouges font écran, c'est l'épuisement physique et psychologique du peuple nouveau dans les camps de travail à ciel ouvert, la faim dans les cantines collectives – alors que les Khmers rouges mangent en cachette –, la maladie et la mort dans des hôpitaux de misère, la terreur et la chasse d'ennemis imaginaires lors des séances d'autocritique. Le Kampuchéa démocratique est devenu le lieu de fabrication d'un mensonge à grande échelle. C'est l'une des raisons pour lesquelles Rithy Panh a projeté des archives khmères rouges sur les murs de sa

⁶ Pour les Khmers rouges, les aveux des victimes de S-21, qui sont obtenus principalement par la torture, servaient comme preuves de leur trahison et justifiaient ainsi leur assassinat.

⁷ Voir dossier de presse de *L'Image manquante*.

⁸ Rithy Panh et Christophe Bataille, *op. cit.*, p. 20.

maison miniature, accompagnées de ce commentaire en voix off : « Il n'y a pas de vérité, il n'y a que le cinéma. La révolution, c'est du cinéma. » Cette dernière aphorisme est quel que peu provocateur ! La révolution de Pol Pot n'existe-t-il pas qu'en images car la réalité est tout autre.

L'exil comme désolation et comme résistance

Après avoir relaté les conditions de vie épouvantable des siens et leur mort dans *L'image manquante*, Rithy Panh poursuit son introspection au cœur de l'idéologie khmère rouge dans son second film autobiographique *Exil*, qui est une réflexion sur l'absence, la perte et la déperdition de l'être à l'épreuve de la violence extrême. Il met en scène un acteur qui est le double de lui-même et choisit comme décor une cabane qui est le lieu de toutes les métamorphoses. Le titre renvoie à sa condition de rescapé et d'exilé. Un survivant est un déraciné pour toujours, dans le double sens du terme. Au sens propre, il a connu la déportation de Phnom Penh en avril 1975⁹ qui constitue son premier exil à l'intérieur du pays, puis à l'extérieur en s'exilant en France après avoir transité par un camp de réfugiés à la frontière thaïlandaise. Restant un étranger, l'exilé intègre en lui l'expérience du décentrement, comme le rappelle Edward Saïd qui définit l'exil comme « fondamentalement une discontinuité dans l'être »¹⁰.

Au sens figuré, l'exil renvoie à l'expérience de l'exclusion absolue de la communauté des hommes. Le spectateur se fait le témoin de sa solitude extrême, et de sa déshumanisation : « l'amputation de notre dignité, écrit Jean Amery, était déjà en soi une menace de mort »¹¹. Pour Hannah Arendt, la désolation est la solitude des hommes que le système totalitaire déracine tant physiquement que psychiquement. La désolation prive de la possibilité même d'un échange. On est comme abandonné des autres et de soi-même. L'homme désolé devient superflu, il n'est personne. Cette non-appartenance au monde est l'une des expériences les plus désespérées et les plus radicales qu'il soit.

Toutefois, même acculé à la famine ou réduit à n'être qu'un futur déchet de l'Angkar, Rithy Panh affirme paradoxalement son irréductibilité. Comme nous l'a rappelé Robert Antelme dans *L'espèce humaine* l'acte de chercher la nourriture est aussi un acte de profonde résistance. Se tenir debout, préserver sa dignité, en dépit de la nudité extrême de l'être, c'est l'autre exil. Car pour Rithy Panh, l'exil peut être perçu positivement comme une protection face à la terreur des Khmers rouges qui observent et contrôlent tout. En témoigne une séquence de *Exil*¹² dans laquelle le cinéaste montre sa cabane qui se transforme peu à peu en une chambre peuplée d'étagères de livres et d'objets de la vie d'antan, grâce au pouvoir de l'imaginaire et de la fiction que permet le cinéma. La voix langoureuse d'une ancienne chanteuse plonge le spectateur dans une époque disparue mais toujours vivante. Même seul, replié sur lui-même, il peut en dépit de l'extrême dénuement se souvenir des temps heureux. Les images filmiques en noir et blanc des années soixante illustrent l'animation dans les rues, les bus et les bords des marchés.

⁹ Cette déportation massive de toutes les populations des villes du Cambodge témoigne de la volonté de déraciner les citoyens de leur milieu. Parce qu'ils sont nés ou ont vécu en ville, lieu de la contamination impérialiste, ils sont considérés comme impurs et contraints à une rééducation idéologique et à la politique de collectivisation des terres.

¹⁰ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais* (traduit par Charlotte Woillez), Arles, Actes Sud, 2008, p.177.

¹¹ Jean Amery, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1966), Arles, Actes Sud, 1995, p. 143.

¹² Voir *Exil*, 09min25 – 10min40.

Parfois, le sommeil ou le rêve est le dernier exil, l'ultime refuge psychique¹³ : « Si vous pouvez réciter en cachette, dit le cinéaste, quelques vers de Desnos ou vous souvenir d'une chanson, même si vous ne connaissez pas les paroles, que vous vous imaginez en couleurs alors que les autres sont tous en noir, c'est une forme poétique de résistance »¹⁴. Posséder des images à soi, pouvoir imaginer des habits colorés ou se voir portant son habit préféré alors que les Khmers rouges imposaient de s'habiller tout en noir¹⁵, rêver que sa cabane est investie par la végétation, des oiseaux de papier, des lunes, des nuages de coton, d'un nid géant ou bien est décorée d'une multitude de photos encadrées – en particulier le portrait de sa mère¹⁶, à qui il rend un hommage poignant –, c'est au bout du compte sauvegarder sa mémoire, sa dignité et sa vérité d'homme. Posséder des images à soi, pouvoir imaginer des habits colorés ou se voir portant son habit préféré alors que les Khmers rouges imposaient de s'habiller tout en noir¹⁷, rêver que sa cabane est investie par la végétation, des oiseaux de papier, des lunes, des nuages de coton, d'un nid géant ou bien est décorée d'une multitude de photos encadrées – en particulier le portrait de sa mère¹⁸, à qui il rend un hommage poignant –, c'est au bout du compte sauvegarder sa mémoire, sa dignité et sa vérité d'homme.

Paysages de deuil

Rendre la dignité aux disparus, tel est la tâche que Rithy Panh s'assigne inlassablement dans ses films, en particulier *Les tombeaux des sans noms*. Ce dernier s'ouvre sur le dos du cinéaste, assis sur un tabouret, drapé d'un tissu orange propre aux bonzes. Un jeune bonze rase ses cheveux. Selon le bouddhisme, le crâne rasé est un symbole de détachement, un renoncement au monde matériel nécessaire pour accéder à la voie spirituelle et au deuil. Les mots qu'il prononce en voix off traduisent le dilemme de tout survivant : « Disons que j'étais mort, oui mort. Je baissais les yeux comme à présent. J'avais déjà vu bien des choses que nul ne devrait connaître. Mes mains et mes pieds étaient noirs de poussière ou de cendres dispersés. La mort est un vent qui repose parfois avec une telle douceur. »

Ce que Rithy Panh témoigne, c'est la douleur infinie et du deuil impossible, en étant à la lisière de la vie et de la mort¹⁹. Cela renvoie au « paradoxe de survivant » qu'a analysé Richard Rechtman : « En effet, à chaque fois que les rescapés s'énonçaient vivants, ils prenaient le risque de faire disparaître leurs morts, et ressentaient aussitôt la peur de réaliser ainsi le macabre vœu de leurs tortionnaires en effaçant les dernières traces de leur existence. Mais à chaque fois qu'ils parlaient au nom des disparus, eux mêmes s'absentaient et retrouvaient cette indistinction de substance, comme si les morts et les vivants partageaient encore le même destin ». C'est le dialogue avec eux qui est au cœur du film, tout en donnant à voir l'importance des lieux et des paysages de mémoire.

A la différence de ses deux précédents films autobiographiques – où il s'est représenté par une silhouette en argile dans *L'image manquante* ou par un comédien qui joue son rôle dans *Exil* –, il

¹³Voir *Exil*, 18min09–18min25.

¹⁴ <https://www.letemps.ch/culture/rithy-panh-une-quon-exile-apatrie-refugie-on-porte-toute-vie>

¹⁵Voir *Exil*, 22min – 23min18.

¹⁶Voir *Exil*, 63 min10.

¹⁷Voir *Exil*, 22min – 23min18.

¹⁸Voir *Exil*, 63 min10.

¹⁹ « Disons que j'étais mort, oui. Et tous les miens aussi ou presque. Morts de l'idéologie qui affame, blesse, détruit. Avec une telle vitesse et au nom d'une telle pureté qu'elle peut se trouver même en un paysage tranquille. » Dans *Les Tombeaux sans noms*, Rithy Panh

est ici pour la première fois dans le champ de la caméra, en suivant le conseil des bonzes et les maîtres de cérémonie : « Tu veux retrouver les âmes de ta famille et faire le deuil ? C'est toi qui dois le faire, pas un comédien »²⁰. C'est la première fois qu'il apparaît dans un de ses films, bien qu'il soit toujours dans une forme de retrait : de dos, de biais, de loin ou alors de manière flou...

Le cinéaste revient sur les lieux du crime, dans la plaine agricole de la province de Battambang, dans le nord-ouest du Cambodge. Plus précisément, ce paysage qui est donné à voir est Trum, le village de où sa famille a été déportée. Rithy Panh se confie : « Au début, je n'ose même pas aller derrière, dans le paysage, au-delà du village. C'est tellement peuplé d'autres choses. C'est l'endroit où notre famille a perdu son centre de gravité. Trum était notre centre de gravité. Quand cela disparaît, vous commencez à vous perdre, bout par bout. »²¹

Ce qui frappe dans ce film, c'est la beauté majestueuse des paysages qu'ils soient filmés avec une vue aérienne et surplombante (donnée par le drone) ou avec une vue de face ou de près. La splendeur de la nature nous ramène à l'immémorial au cœur d'un paradis perdu. La nature est restée intacte en apparence. Ce lieu de l'origine, qui porte l'empreinte des morts et d'un impossible deuil, devient une énigme, un secret perdu. Car l'essentiel reste obstinément inaudible : les raisons de la disparition. La nature devient le témoin muet d'une tragédie. En effet, au Cambodge, plus de quarante ans après les Khmers rouges, hormis les quelques sites mémoriaux officiels comme S.21 ou Choeung Ek qui sont paradoxalement leurs centres de purge, les traces des massacres sont peu visibles dans les paysages cambodgiens. Les 189 autres centres d'exécution restent méconnus, la plupart étant dans des campagnes reculées.

La nature a bien repris ses droits sur les traces de l'extermination. Aujourd'hui encore, il a du mal à se rendre dans ce lieu envahi par les herbes. Il n'y reste jamais longtemps, de peur de fouler sur les ossements de sa famille, enterrée avec d'autres victimes des Khmers rouges. Le paysage tout entier devient un linceul à ciel ouvert, et continue à hanter les vivants. *Les tombeaux des sans noms* donnent la mesure de la destruction et de l'effacement des lieux qui ne laissent pourtant apparaître aucun trouble, aucun signe des bouleversements subis. Et c'est tout le paradoxe de la nature qui tantôt révèle les stigmates des destructions (les crevasses de Choeung Ek par exemple), tantôt elle efface les traces des violences.

Pour tenter de déchiffrer ces paysages meurtris par le génocide, Rithy Panh se voit lui-même comme un cinéaste-archéologue à la quête des traces : « J'avais besoin de filmer ces âmes, de montrer le paysage, les marques du massacre »²². Bien qu'il n'ait pas trouvé l'emplacement des siens, il continue à les chercher en procédant à des rituels animistes, en demandant aux médiums et aux anciens d'entrer en contacts avec leurs esprits. Il interroge les témoins dont deux anciens khmers rouges qui acceptent de se remémorer le passé, de cheminer vers l'humanité, en réalisant dans l'après coup leurs propres égarements idéologiques. Il continue à les chercher, attentif au moindre signe dans les villages fantômes, au moindre bruissement du vent dans les arbres ou aux reflets à la surface des ruisseaux. Et c'est en grattant la terre, que Rithy Panh trouve des bouts de tissus, des traces humaines dont une dent enfouie dans la glaise. L'humanité est là dans cet ADN, il reste toujours des indices, malgré l'entreprise d'effacement des Khmers rouges. Dans cet

²⁰ *Télérama*

²¹ Interview avec Arnaud Vaulerin

²² https://www.libération.fr/debats/2019/01/04/rithy-panh-je-n-ai-pas-envie-d-arriver-a-la-conclusion-que-l-homme-est-mauvais_1701054

« archéologie du fantôme » – en repérant *les traces de l'effacement des traces* –, il exhume le passé refoulé en « tendant la main » aux âmes errants²³.

Une sépulture infinie

Hanté par la mort des siens depuis des décennies parce qu'il ne sait toujours pas où gisent leurs corps, Rithy Panh ne cesse de vouloir sauver leur âme que la mort violente et l'absence de tombeau ont condamnées à l'errance. En effet, le rite le plus respecté au Cambodge est celui qui est rendu aux défunts pour les aider à se réincarner dans une vie meilleure. Or, selon les croyances bouddhiques, ceux qui décèdent de manière violente ne peuvent se réinscrire dans un nouveau cycle de vie. Ce sont les morts crus (*khmoc chaeuv*), ceux qui ont été assassinés, noyés ou morts par accident. Les vivants craignent l'esprit de ces âmes errantes qui possèdent un pouvoir mortifère. En revanche, les morts cuits (*khmoc chen*) sont ceux qui meurent de manière naturelle en ayant droit aux rites funéraires, portés par la communauté, la famille et les bonzes, en plein jour. Par opposition, les morts crus n'ont pas le droit à l'incinération. Durant la nuit, le corps est emporté en cachette dans la forêt, qui incarne le monde sauvage ; on emprunte des détours ou des chemins de traverse afin que le trépassé ne puisse retrouver le village pour hanter les vivants. Une fois devant la fosse, les quelques accompagnateurs feignent de le punir verbalement. Ils le rouent de coups pour annuler la première mort, la maledormance : ce deuxième décès, tout aussi terrible, serait une manière de conjurer le négatif par le négatif. Les hommes espèrent ainsi vaincre l'esprit maléfique qui émane du défunt. Ces morts crus, qui peuvent ensorceler ou tuer les vivants, représentent la catégorie des esprits les plus redoutés et les plus détestés. On ne peut les éloigner que par exorcisme.

En leur refusant une sépulture, les Khmers rouges effacent l'humain sur les deux versants de son existence, celui de la vie et celui de la mort. En témoigne le terme de *Kamtech*, qui signifie « réduire en poussière » et qui définit l'essence du génocide cambodgien. En éliminant les rites de sépulture, les Khmers rouges rendent « fous » les survivants et leurs descendants en les empêchant de faire le deuil et de se réinscrire pleinement dans la vie. Or Rithy Panh croit que si on leur donne des réponses, si on pense à eux, si on pacifie notre mémoire en les respectant, on pourra alors les libérer un jour. Rendre leur dignité, telle est la mission que le cinéaste s'est donnée.

L'image manquante est monument funéraire à ses parents, en rendant hommage à l'acte de résistance dont ils ont fait preuve, à son père qui décide de cesser de manger de la nourriture pour animaux parce que « je suis un homme », à sa mère qui raconte la cérémonie funéraire que son époux aurait dû avoir, dans le respect des traditions. C'est en effet la puissance imageante et symbolique de l'enterrement de mots qui va donner foi à Rithy Panh dans la création cinématographique : « Je crois que ma foi dans le cinéma vient de ce jour-là. Je crois en l'image, même si, bien sûr, elle est mise en scène, interprétée, travaillée. Malgré la dictature, on peut filmer une image juste. »²⁴ En filmant des obsèques imaginaires, en contant la beauté digne de la procession bouddhique, il offre à son père une sépulture symbolique. Le cinéma comme dispositif de fiction et de réalité crée un « espace de représentation » qui permet à rebours d'honorer les siens.

²³ Dossier de presse Arte.

²⁴ Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2011, p. 132.

C'est dans la même perspective qu'à la fin de *Exil*, nous voyons des tombes en terre sur lesquels brûlent des bâtons d'encens. Les portraits encadrés de ses proches, en particulier ceux de sa mère et de Bophana²⁵, sont là, posés sous un grand arbre. Dans la séquence suivante, ces mêmes tumuli sont recouverts de roses blanches – le blanc étant la couleur de deuil en Asie – toutes plantées une à une par le jeune Rithy, joué par un comédien. Par ces rites symboliques, il invite les âmes à trouver la paix afin qu'ils puissent quitter le monde des limbes.

Dans *Les tombeaux des sans noms*, il a renouvelé l'inhumation des siens, mais cette fois-ci avec des gestes funéraires plus précis. Entrant dans le champ de la caméra, il participe pleinement au rituel ancestral. Après avoir recueilli les cailloux – incarnation des corps manquants des défunts – sur les lieux du crime, il les lave un à un très délicatement, puis il les enveloppe dans un tissu immaculé, placé à l'intérieur des petits cercueils de papier. Une photo placée devant chacune des tombes permet d'identifier les membres de sa famille décédée : ses parents, ses frères et sœurs, sa nièce et ses neveux ainsi que Bophana qui fait partie intégrante de ses proches.

La lente psalmodie des bonzes accompagne la procession des morts. Le cinéaste est là parmi les quelques participants – cheveux rasés comme le veut la tradition pour celui qui porte le deuil –, il tient un petit cercueil avant qu'il ne soit déposé sur des brindilles de bois pour la crémation. Après l'incinération, le maître de cérémonie récite une prière aux défunts, tout en aspergeant l'eau bénite sur les cendres. Rithy Panh lave ensuite les cailloux noircis avant de les placer dans un stupa, un monument funéraire bouddhique en forme de dôme destiné à perpétuer le souvenir : « Aux prises avec les images, confie-t-il, je ne cesse de pleurer. Alors je ne finis pas, je ne suis pas une tombe, mais la voix qui espérait. Allongé parmi vous, je vous souris, je vous traverse. J'ouvre la main sans peur et me laisse tenter par le vent. » En faisant sentir leur présence parmi nous, il traduit en mots et en images un passé qui ne cesse de revenir avec insistance, comme si les âmes nous invitaient au voyage par-delà

Conclusion

Si Rithy Panh n'a cessé de bâtir une sépulture symbolique, d'offrir à ses disparus un « habit de paix », à travers son œuvre et particulièrement ses trois films autobiographiques *L'Image manquante*, *Exil* et *Les tombeaux des sans noms*, il n'a pas pour autant trouvé le repos. La délivrance semble parfois être hors de portée : « J'imaginai qu'à force de réaliser des films elles (les âmes errantes) cesseraient de venir me visiter la nuit, qu'elles se libéreraient de moi. Mais plus j'en fais, plus je les vois. Je me demande parfois si mon activité de cinéaste ne les emprisonne pas. Or, j'ai envie que leurs âmes soient libres, pacifiées elles aussi. Le rapport entre l'image, les âmes et moi est assez compliqué. »

En effet, le passé remonte comme une vague trop forte, un leitmotiv de *L'Image manquante*. La douleur ne s'efface pas, elle devient plus aiguë, à l'image du mouvement du ressac qui charrie le passé et qui se brise sur le présent : « Parmi ces vagues chaotiques qui m'envahissent, je dois sortir la tête de l'eau. L'art, la création, le cinéma redonnent du souffle à l'âme. Je suis mort. Je renaiss. Mais je renaiss avec la mort. En même temps, cette mort m'a reconstruit. »²⁶ Bien qu'une part de lui est mort sous les Khmers rouges avec les siens, son exil en France est vu comme un

²⁵ L'une des victimes du centre d'extermination S-21. Bophana qui fait partie de sa famille de cœur post-khmer rouge Voir l'article de Vicente.

²⁶ Interview de Rithy Panh avec Jean-Claude Raspiengeas. <http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Rithy-Panh-Comment-parler-de-cette-mort-en-nous-2013-10-08-1036456>. Consulté le 21 avril 2014.

nouveau départ, et la création cinématographique comme une nouvelle naissance. Par ailleurs, dans la croyance bouddhique, la mort, n'est jamais définitive, c'est toujours une mort-renaissance...

Créer pour ne pas mourir une seconde fois : « Je ne voulais pas entrer dans l'image, mais elle a fini par m'emporter. J'ai fait tant d'images pour oublier que j'étais mort, je me suis dénudé. » A travers ses trois films qui constituent une méditation sur la longue et difficile reconstruction de soi – lui qui a connu une telle désintégration de l'être – il s'est livré comme jamais, sur sa solitude, sa douleur de la perte et son deuil infini. Par ce don à tout un chacun, il assure le travail de transmission des images manquantes du génocide, et donne à méditer sur la place des morts dans notre présent.

Au-delà de la tragédie cambodgienne, ce conteur de l'extrême montre que la création permet de penser l'impensable du génocide, tout en révélant l'irréductibilité de l'être humain. Ses films ne cessent de témoigner que rien, ni personne n'a été oublié. La survivance - entendu ici comme ce qui survit à travers le temps - c'est l'autre nom de nos âmes errantes.

Soko Phay (Laboratoire AIAC/Université Paris 8)