



*Entre théâtre miniature et scène de l'Histoire,
les mises en récit de soi dans L'Image manquante de Rithy Panh*

Olivier Besse

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 Arts du spectacle, Communication et média

Mention Etudes cinématographiques, parcours recherche

Sous la direction de Marie-Pierre Lafargue et d'Amanda Rueda

21 Juin 2016

*Entre théâtre miniature et scène de l'Histoire,
les mises en récit de soi dans L'Image manquante de Rithy Panh*

Olivier Besse

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 Arts du spectacle, Communication et média

Mention Etudes cinématographiques, parcours recherche

Sous la direction de Marie-Pierre Lafargue et d'Amanda Rueda

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux co-directrices, Amanda Rueda et Marie-Pierre Lafargue, ainsi que Mireille Raynal, pour leurs précieux conseils et leur bienveillance.

James Burnet, ancien journaliste au *Monde* et à *Libération*, spécialiste du Cambodge, grand connaisseur de l'œuvre de Rithy Panh, avec lequel il a eu l'occasion de travailler, a eu la gentillesse d'accepter de répondre à mes questions, lors d'un long entretien téléphonique le 5 février 2016. Emmanuel Atlan, de la Société « Acacias films », distributeur de *L'Image manquante*, m'a également fourni d'utiles précisions. Que tous deux en soient remerciés.

Note : Le minutage des extraits est parfois précisé entre parenthèses ; les chiffres et nombres inscrits en bleu correspondent à la numérotation des captures d'écran présentées dans le livret d'accompagnement de ce mémoire.

SOMMAIRE

Introduction

I. Genèse du film : du « je » impossible à l'épreuve des mots

- A. Un film-rupture ?
- B. « L'épreuve Duch » ou la négation du sujet : l'autobiographie à son corps défendant
- C. Transfert, projection : du témoignage à sa mise en images

II. Lazare cinéaste : le récit autobiographique comme retour « d'entre les morts »

- A. Projection, rétrospection : l'appel de l'enfance
- B. Topographie d'une mémoire meurtrie
- C. Autoportrait par figures interposées

III. L'archive en question : de l'image-souvenir aux « images qui ne manquent pas »

- A. Histoires parallèles : l'archive comme matière narrative
- B. Retourner les images pour déjouer le mauvais film de l'Histoire
- C. Contre le trop-vu, le déjà-filmé : mettre en crise les archives

IV. Contre la faillite des images, fabrication d'une nouvelle mémoire visuelle

- A. Un acte de foi cinématographique : le pouvoir créateur de l'enfant-démiurge
- B. Un dispositif plastique : façonner, « fictionner », filmer
- C. La question de « l'animation » : entre mouvement et pétrification

Conclusion

INTRODUCTION

« *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 même*¹ ».

-Préambule : Images palimpsestes

1. *Les Artistes du théâtre brûlé*, Rithy Panh, 2005. Dans l'enceinte d'un temple bouddhiste dont une partie est en ruines, une femme âgée déambule, accompagnée d'une jeune journaliste. Après avoir prié pour ses morts, à qui elle fait l'offrande d'un pain, elle pousse la porte d'un petit sanctuaire. Le plan suivant, en raccord-regard, fait apparaître, en plongée, la maquette d'un village de carton et de papier qu'un lent panoramique latéral nous fait parcourir des yeux. Confrontée à l'image en réduction de ce qui fut son ancien lieu de vie et de souffrance, la vieille femme raconte progressivement son passé de prisonnière des Khmers rouges puis, questionnée par la journaliste, évoque également les circonstances dans lesquelles elle a été tragiquement séparée de son fiancé. Une série de gros plans successifs montre ses mains, disposant et déplaçant les maisons miniatures au fur et à mesure que progresse son récit. (1.a.b.c)

2. *Le Papier ne peut pas envelopper la braise*, Rithy Panh, 2007. Dans une pièce du « Building blanc », bâtiment de Phnom Penh dans lequel elles reçoivent leurs clients, deux prostituées tuent le temps entre deux passes, en évoquant les circonstances qui les ont conduites jusqu'à ce lieu ; un plan rapproché montre les deux jeunes filles, assises sur le sol carrelé, devant ce qui s'apparente à un plateau de jeu en carton, reproduisant, sous la forme d'un dessin d'enfant, l'espace circonscrit d'un village, en l'occurrence, le camp Site 2. Tout en s'adressant à son amie Aun, qui la relance à plusieurs reprises par des questions concrètes sur ses conditions de vie dans ce camp qui accueillait les victimes du régime khmer, la première jeune fille dispose des jouets miniatures sur le plan de jeu, à l'appui de son récit. La séquence est construite selon une alternance de gros plans sur le visage des deux personnages et sur les mains de Srey qui, tour à tour, déplacent des objets, suivent le cheminement d'une route, introduisent de nouvelles figurines. (2.a.b.c)

¹ Rithy Panh, *La Parole filmée. Pour vaincre la terreur*, Communications, vol.71, Seuil, 2001, p.393. Le texte figure également, avec celui de James Burnet, *Autour de Rithy Panh*, sous la forme d'un livret accompagnant l'édition DVD, *Le Cinéma de Rithy Panh*, Editions Montparnasse, 2002, p.28. Les références suivantes renverront à cette édition.

3. *L'Image manquante*, Rithy Panh, 2013. Une voix off, celle d'un narrateur qui restera invisible, présente au spectateur des figurines de glaise, qu'une main anonyme dispose au sein d'un théâtre miniature, qui restitue le décor d'une rue animée de Phnom Penh. Dans la suite du récit, cette main interviendra de nouveau pour retirer, déplacer d'autres créatures modelées dans la même argile, et les mettre en scène dans divers décors successifs, une forêt, un camp de travaux forcés, un hôpital... (3.a.b.c)

Trois situations, trois films², mais des dispositifs³ à bien des égards analogues pour raconter une histoire commune, celle des victimes du génocide cambodgien perpétré par les Khmers rouges entre avril 1975 et janvier 1979.

Lors de la première diffusion télévisée de *L'Image manquante*, en octobre 2013, c'est d'abord la singularité poignante et déconcertante de l'œuvre qui a été soulignée, aussi bien par la critique, que par le cinéaste lui-même. A bien des égards, le film est, assurément, un objet cinématographique et plastique, hors-norme, et l'une des nombreuses raisons qui peut inciter le spectateur à le voir et le revoir, tient précisément au fait que la proposition esthétique de Rithy Panh, résiste à toute tentative de classification définitive. L'effet saisissant et bouleversant que l'œuvre ne peut manquer de produire à la première vision, ne doit cependant pas occulter les liens profonds et étroits qu'elle entretient avec les films précédents du cinéaste. En « grattant⁴ », en creusant *L'Image manquante*, c'est ainsi tout un ensemble d'images, toute la cohérence d'un univers qui se révèlent progressivement. Le récit de l'exil, l'évocation des disparus, la culpabilité des survivants : les thèmes fondamentaux du cinéma de Rithy Panh sont convoqués dans ces extraits. La parole et les gestes des personnages composent les éléments d'une scénographie qui atteint son expression ultime dans *L'Image manquante* ; la scène n'est plus une image réduite dans un décor réel ; c'est soudain l'espace

² Le choix de ces extraits n'entend, bien évidemment, pas rendre compte de la filmographie complète de Rithy Panh. Il s'agit simplement, au seuil de l'étude, de repérer quelques exemples d'un dispositif qui travaille l'œuvre du cinéaste et dont *S21* -qui concentre l'attention des critiques- témoigne également, mais de façon différente. Si l'articulation entre l'espace du centre de détention et la parole s'y manifeste de façon exemplaire et particulièrement troublante, c'est à l'échelle « réelle » : les bourreaux rejouent leurs gestes sur les lieux mêmes du crime. On peut toutefois noter que ce sont des images en réduction, en l'occurrence les tableaux de Vann Nath et les photographies des victimes montrées aux anciens gardiens qui jouent, là encore, le rôle d'éléments déclencheurs de la parole.

³ J'emploie ici le mot dispositif au sens où François Niney le définit : le dispositif est « l'articulation de deux registres de directive », « consignes de tournage, entre filmeur et filmé d'une part, film et spectateur de l'autre » qui varie selon le mode de tournage, ce que Niney nomme les « gradations entre les différentes tournures ». *Le Documentaire et ses faux semblants*, Klincksieck, 2009, p. 41. Cette notion-clé sera analysée de façon plus détaillée dans la partie IV.

⁴ Palimpseste : Nom masculin (Grec.*Palin*, de nouveau ; *psêstos*, gratté).

du film tout entier qui prend l'apparence d'un théâtre miniature de carton-pâte, mais aussi d'un théâtre⁵ intérieur au sein duquel le spectateur se voit convié. Il semble donc que le cinéaste propose un changement de perspective voire une forme de conversion du regard, mais quel en est le véritable objet ?

Au seuil de l'étude, il peut être utile de se projeter, de nouveau, dans la position qui a été celle du spectateur découvrant pour la première fois, sans d'autre motif que la simple curiosité, un spectacle dont le titre même invite déjà au questionnement.

« L'Image manquante » se prête, en effet, à une interprétation à la fois littérale et symbolique ; ce titre laisse en suspens la question du régime de croyance⁶, tout en indiquant la dimension réflexive sous laquelle se place la démarche cinématographique. Elle semble se confondre avec la quête d'un objet introuvable. Manquer, c'est, par définition, faire défaut, être absent ; le verbe évoque la perte, l'incomplétude, l'inachèvement, l'insuffisance, mais aussi le fragmentaire, le lacunaire. La définition de l'objet même du film, est aussi ambiguë. L'article défini peut suggérer l'idée d'une singularité ; « l'image qui manque » est identifiable, identifiée, elle est une et unique, et dès lors, le mouvement du film pourrait se confondre avec celui d'une recherche sur le mode de l'enquête, « sur les traces de »... La présence d'un manque suscite également l'interrogation et stimule l'imagination sur les moyens visuels et sonores dont il peut être comblé, compensé, ou du moins signifié. Autre hypothèse envisageable, l'article indique ici la valeur générique du nom : c'est l'Image en tant que mode de représentation ou en tant que support matériel qui fait défaut, qui se trouverait « prise en défaut ».

Le titre suggère donc une tension, entre disparition et création, entre production, exposition, et quête d'images. La forme grammaticale indique, en outre, le caractère « actif », voire moteur de ce manque ; l'image manquante, ce n'est pas « l'image perdue », c'est plutôt l'image qui hante la conscience, ne cesse de manquer, que le manque « travaille ». Dès lors, la question du temps, des diverses temporalités se trouve posée : le film ne s'écrit pas -ou pas seulement- au passé de la perte, mais conjugue cette perte au présent, selon un mouvement de

⁵ Théâtre : Du latin *theatrum* (« théâtre », « lieu où l'on regarde »), venu du grec ancien *θέατρον*, *theatron*, de même sens.

⁶ « Le spectateur n'arrête pas d'ajuster sa croyance ou sa lecture en fonction de ce qu'il pense être les réquisits du genre et les modalisations du récit (littéral, métaphorique, exemplification, ironie...) », François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p. 63-70. Pour reprendre la distinction opérée par Roger Odin, le titre de *L'Image manquante* invite à une lecture à la fois « fictionnalisante » et « documentarisante », *De la fiction*, De Boeck, 2000.

va-et-vient constant entre autrefois et maintenant. Le titre ne dit en revanche rien de la personne à qui cette image manque, qui est « en manque » de cette image. Seule la voix, par le lien qu'elle établit entre passé et présent, mais aussi avec le spectateur nous dévoile, de façon indirecte et paradoxale, l'identité du « je », qui est à la fois le sujet et l'objet du récit.

L'Image manquante manifeste ainsi la conversion à l'autobiographie d'un cinéaste, qui s'interdisait jusqu'alors de dire « je ». L'hypothèse de lecture, qui a évolué au fil de ma découverte de ses autres films, et du visionnage répété de ce dernier, est qu'il témoigne moins d'une rupture véritable et subite, que d'un moment de basculement au cours duquel Rithy Panh se saisit par le cinéma, et grâce au cinéma d'une histoire personnelle et familiale qui croise tragiquement celle du génocide khmer. L'œuvre relève donc autant de l'épreuve existentielle que du pari esthétique ; l'invention d'un nouveau mode de récit du désastre est une question de survie, au sens strict du terme.

L'enjeu de notre étude pourrait donc être formulé sous la forme du questionnement suivant : en quoi le repli autobiographique est-il le lieu et le moment d'une réaffirmation du sujet par l'image ? Cette première interrogation en appelle aussitôt une autre, en écho, tant vie et œuvre se confondent ici : comment la réflexion sur les conditions d'un récit du génocide conduit-elle le cinéaste à redéfinir, dans ce film, et par ce film, son rapport aux images, et à inventer une forme singulière, hybride de narration, qui parvienne à articuler l'intime et l'universel ?

Mon hypothèse est que le recentrement sur l'expérience personnelle et l'histoire familiale est une étape nécessaire -imposée- pour le cinéaste, dans sa réflexion sur son rapport aux images, et sur l'écriture filmique de la mémoire ; le film devient ainsi une sorte de laboratoire, le lieu d'expérimentation d'un dispositif, déjà en germe dans les œuvres précédentes, qui trouve ici une nouvelle et pleine expression. *L'Image manquante* fait ainsi coexister le récit personnel centré sur l'enfance et le mouvement d'une pensée de l'image, qui accorde un rôle essentiel au montage, pour signifier tout à la fois la déchirure et la réconciliation. Le geste autobiographique est aussi politique.

Le film, qui multiplie les jeux de miroir, fait du dispositif de la projection son principe : l'espace filmique fonctionne à la fois comme une scène sur laquelle sont appelés les figurants de son histoire familiale et son double enfant, et comme un écran, une surface de projection, où est convoquée l'Histoire à travers les images d'archives. Ainsi, en délaissant provisoirement le terrain du réel, Rithy Panh construit artisanalement une forme de

« documentaire intérieur ⁷ » qui associe images mentales et archives, fixité et mouvement. Les différents régimes visuels se juxtaposent, se croisent et parfois se confondent, en un effet à la fois kaléidoscopique et hypnotique. Entre vertige et saisissement, comment tenter de cerner *L'Image manquante* ?

Le film doit, dans un premier temps, être situé au sein d'une filmographie, et plus largement dans un contexte historique et culturel spécifique, qui fait du cinéma l'instrument privilégié de la reconstruction d'une mémoire collective. Rithy Panh, rescapé du génocide khmer rouge, conçoit son travail de cinéaste d'abord comme un acte politique dans un pays qui tend à vouloir effacer les traces d'un passé traumatique.

La première partie propose donc de restituer le processus lent et complexe qui a abouti à l'adoption d'une posture autobiographique, au terme d'une crise où expérience vécue et actualité du génocide se mêlent étroitement. Etudier la genèse de *L'Image manquante*, c'est découvrir qu'elle est aussi une création partagée. Si l'image est explicitement désignée comme l'objet de la quête, l'histoire personnelle a d'abord besoin du secours des mots pour refaire surface. Le récit autobiographique passe par l'épreuve de la parole, écoutée, recueillie, travaillée par un autre, le romancier et ami Christophe Bataille.

Les trois étapes suivantes tentent de reconstituer la dialectique à l'œuvre dans le film, en s'interrogeant sur le statut et les fonctions attribuées aux différents régimes d'images. La seconde partie retrace les différents moments du récit autobiographique, qui commence, symboliquement, par la convocation des morts. S'approprier un passé traumatique suppose aussi d'en dresser la topographie, d'en fixer les moments les plus marquants sous la forme de tableaux, qui correspondent à la projection mentale des souvenirs de l'adulte, et au regard de l'enfant. La scène autobiographique est aussi, pour le sujet-cinéaste, l'occasion de dessiner un autoportrait indirect, fragmenté.

Le récit centré sur l'enfance croise tragiquement le cours de l'Histoire, revisitée à travers les images de propagande. Le narrateur change alors -momentanément- de posture pour décrypter la perversité d'une idéologie politique et d'un système de représentation. L'analyse aboutit aussi au procès -en creux- d'une certaine utilisation des archives.

⁷ J'emprunte cette formule à Roger Odin, qui l'emploie à propos du film de Frédéric Mitterrand, *Lettres d'amour en Somalie*, 1981 ; « Le Documentaire intérieur. Travail du JE et mise en phase dans *Lettres d'amour en Somalie* » in *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinéma : Journal of Film Studies*, Volume 4, n° 2, hiver 1994, p.82-100.

Cette mise en question conduit, en retour, le cinéaste à imaginer et à fabriquer un nouveau régime visuel, une nouvelle mémoire en images de l'histoire du génocide. L'étude des éléments et des enjeux associés à ce dispositif filmique et plastique inédit, fait l'objet de la dernière partie.

Le plan adopté tente donc de ressaisir la logique intime de l'œuvre ; l'ordre suivi garde également la trace d'un parcours subjectif, et de l'arpentage d'un univers à la fois miniature et immense, qui s'offre à une multitude de pistes d'exploration. Un film peut aussi agir en miroir sur l'inconscient du spectateur ; ainsi, la question des archives, objet initial de mon intérêt pour le film, et dont j'ai découvert qu'elle était à la fois le point de départ du projet de Rithy Panh, et en quelque sorte le point de bascule du film, est toujours au centre de l'étude, mais n'en est plus l'objet unique. Sous l'effet du film, lui-même, la perspective s'est sensiblement déplacée. A l'inverse, la question de l'autobiographie filmée, qui ne devait initialement constituer qu'un des axes de l'étude en est devenu le fil directeur.

L'un des buts recherchés à travers la préparation de ce mémoire était aussi d'ordre méthodologique. Je souhaitais « faire l'épreuve » de l'analyse filmique à partir d'un objet encore peu exploré⁸, en alternant études de séquences et de motifs ; le film, par sa structure à la fois éclatée et circulaire, se prête, me semble-t-il, de façon particulièrement privilégiée, à cet exercice de déconstruction et de reconstruction d'un tout à partir de ses fragments. La richesse de *L'Image manquante* offre, par ailleurs, une grande latitude dans le choix des perspectives : génétique et historique, esthétique et narratologique... Sans en privilégier une en particulier, l'analyse s'appuie, ponctuellement, sur certains outils conceptuels empruntés à ces diverses approches, et à d'autres champs disciplinaires, avec la prudence curieuse de l'amateur. Une étude doit enfin faire état de ses manques ; certains aspects pourtant essentiels de l'œuvre ont été peu développés, faute de compétences dans le domaine ; c'est en particulier le cas de l'accompagnement musical.

⁸ L'œuvre de Rithy Panh est largement reconnue par la critique mais encore assez peu étudiée par l'institution universitaire. La plupart des travaux se concentrent sur *S 21*. Seules sept thèses mentionnent le nom du réalisateur ; l'approche mémorielle et historique de l'œuvre est la perspective privilégiée.

I. Genèse du film : du « je » impossible à l'épreuve des mots

« *Je crois à la pédagogie plus qu'à la justice. Je crois au travail dans le temps, au travail du temps. Je veux comprendre, expliquer, me souvenir – dans cet ordre précisément*⁹ ».

Chercher à comprendre, expliquer, se souvenir : « *Cet ordre précis* » qu'invoque Rithy Panh dans *L'Elimination* fixe un programme, en même temps qu'une ligne de conduite. La démarche du cinéaste est l'engagement de toute une vie -une survie- consacrée à arpenter¹⁰ la mémoire du génocide khmer rouge, qui, entre 1975 et 1979 a détruit un peuple, une culture, 1,7 million d'êtres, parmi lesquels la plupart des membres de sa famille. A l'exception de quelques fictions¹¹, toute son œuvre cinématographique et écrite, peut être considérée comme une entreprise de documentation du génocide, ou plus exactement, des traces que cet Evénement a laissées directement ou plus insidieusement dans les mémoires, sur les visages, les corps, les paysages. C'est d'abord en se mettant à l'écoute des témoins de cette Histoire déchirée, en créant des situations susceptibles de faire émerger leur parole, qu'il construit patiemment une œuvre, qui, tout en procédant avec une extrême humilité, a pour ambition de réconcilier un peuple avec lui-même et avec son passé.

Il est sans doute peu d'artistes dont la démarche est aussi profondément et douloureusement fondée sur une expérience personnelle, d'autant plus traumatique qu'elle a touché un être à peine sorti de l'enfance. Rithy Panh avait onze ans en avril 1975 et seize, lorsque, rescapé mais orphelin, il a trouvé refuge en France. Il ne saurait y avoir, dès lors, de vocation cinématographique, ni même de place pour le cinéma¹² en dehors de cette mission réparatrice. Elle répond à une exigence, celle d'être à la hauteur des morts, des siens comme de ceux de tout le peuple cambodgien. Patiemment, donc, depuis *Site 2*, premier film construit autour de la figure du personnage de Yim Om et du quotidien d'un camp de réfugiés, jusqu'à *S 21*, en passant par *La Terre des âmes errantes*, le cinéaste parcourt les différents lieux hantés par le spectre de ces années de terreur. L'attention accordée à la parole des autres, des victimes mais aussi des bourreaux, dans *S 21* ou *Duch*, est aussi une forme de protection ;

⁹ Rithy Panh, Christophe Bataille, *L'Elimination*, Grasset, (2011), Poche, 2013, p.234.

¹⁰ Rithy Panh, « *Je suis un arpenteur de mémoires* », *Cahiers du cinéma*, n°587, février 2004, p.14-17.

¹¹ *Les gens de la rizière*, 1994 ; *Un soir après la guerre*, 1997 ; *Un barrage contre le Pacifique*, 2008 ; *Gibier d'élevage*, (téléfilm), 2011

¹² « Je ne suis pas venu au cinéma parce que Truffaut ou Godard m'ont ébloui, mais à cause de mon histoire. Il ne faut pas transformer ce que j'ai vécu, ce que les Cambodgiens ont vécu, en spectacle » confie Rithy Panh, dans un entretien. *L'Image manquante* participe néanmoins de la construction de la naissance d'une vocation de cinéaste, dès l'enfance.

elle peut faire écran aux fantômes de ses propres souvenirs. Le désir de comprendre et de faire entendre les témoins directs ou indirects de cette Histoire explique que l'épreuve cinématographique de la confrontation à sa propre histoire ait été longtemps différée, comme si, le « je » ne pouvait s'énoncer qu'à rebours, une fois poussé dans ses ultimes retranchements.

Il s'agit donc, dans ce premier moment de l'étude, de tenter de situer une œuvre singulière, dans laquelle de nombreux critiques ont voulu voir une rupture, dans un travail au long cours. Si la proposition esthétique de *L'Image manquante* déconcerte autant qu'elle émeut, si le choix de la posture autobiographique surprend dans une filmographie au sein de laquelle la personne du cinéaste était jusqu'alors totalement absente, l'œuvre s'inscrit néanmoins dans un long processus créatif et personnel d'une grande cohérence.

Avant d'arpenter le territoire de l'œuvre, il convient de s'interroger sur la place qu'elle occupe dans le cheminement d'un artiste qui creuse la même Histoire, et qui est, de ce fait, habité par la crainte de la répétition¹³. *L'Image manquante* marque, *a priori*, une évolution formelle majeure par rapport aux films précédents ; l'adoption d'une perspective autobiographique induit nécessairement des choix esthétiques et techniques qui transforment en profondeur la façon d'envisager et de raconter l'histoire du génocide. Le film semble mettre en crise, ou du moins entre parenthèses, les modes de récit employés jusqu'alors.

Une autre question vient aussitôt en écho ; pourquoi un cinéaste dont les films sont aussi profondément marqués par l'expérience vécue, qui s'interdisait jusqu'alors de recourir au « je »¹⁴, franchit-il le pas de l'autobiographie ? Envisager cette question, c'est essayer de saisir le moment, ou plutôt la situation de crise d'où le projet de récit personnel tire son origine et sa nécessité.

¹³ « Je n'ai pas envie qu'on me dise que j'exploite un filon, ce n'est pas toujours et encore les Khmers rouges, chacun de mes films propose une forme différente. C'est mon histoire, mais racontée différemment. », Rithy Panh, France Culture, « Rencontre avec Rithy Panh », 22/05/2013

¹⁴ « Je savais depuis toujours qu'un jour il faudrait raconter, redonner leur place à mes proches. Mais, parmi ceux qui ont vécu des situations pareilles, certains ont envie ou besoin de témoigner et d'autres non. Moi j'espérais, oui, j'espérais ne pas avoir à le faire, y échapper ; je me disais que mes films suffiraient. Mais la rencontre avec Duch a été tellement intense qu'elle m'a fait vaciller. Il fallait passer par les mots pour dire des choses qu'on ne peut pas dire dans un film. », Rithy Panh, Christophe Bataille, entretien, *Le Monde des livres*, 12/01/2012.

Pour tenter de comprendre la genèse de *L'Image manquante*, il faut également rappeler sa double identité générique. C'est un film mais aussi un texte, publié et diffusé conjointement¹⁵ ; un texte, ou plutôt deux, dans le sens où le commentaire du film est une reprise et une variation autour d'un même noyau autobiographique, qui a donné lieu à la publication du livre *L'Elimination*, en 2012, également écrit avec Christophe Bataille. *L'Image manquante* est donc le récit audio-visuel né des échanges entre le cinéaste et l'écrivain, entre le sujet et son « metteur en mots », au terme d'un processus complexe de retranscription, puis de mise en voix et en images. Il renvoie à l'histoire singulière d'une création qui mêle l'intime et le collectif, à l'image d'un « je » qui se donne en partage.

A. Un film-rupture ?

-Des « films-témoins »

La démarche de Rithy Panh doit d'abord être envisagée selon une perspective historique globale. Ses premiers films, à la fin des années 1980¹⁶, s'inscrivent dans un contexte nouveau, qui voit évoluer le rapport à l'histoire des génocides, ce qu'Annette Wieworka a nommé dans son ouvrage éponyme « l'ère du témoin¹⁷ ». En se fondant sur le cas du génocide juif, mais en s'appuyant sur d'autres exemples contemporains comme celui du Rwanda, l'historienne souligne l'évolution de la production et de la réception des témoignages écrits ou oraux des survivants. Ainsi, après avoir été sous-estimée, négligée dans l'après-guerre, la parole du témoin a été non seulement progressivement prise en compte, mais même valorisée, ce qui se traduit notamment aujourd'hui par l'entreprise de collecte systématique de témoignages audio-visuels et la publication de récits de rescapés. Le survivant est désormais pleinement reconnu dans son identité sociale, et dans la contribution personnelle qu'il apporte à la construction d'une mémoire collective. L'œuvre monumentale de Claude Lanzmann, *Shoah*, diffusée en 1985, a joué un rôle fondamental dans cet « avènement du témoin ».

¹⁵ Le film, a été projeté au Festival de Cannes en mai 2013, où il a obtenu le prix de la sélection « Un certain regard ». Il n'est sorti en salle qu'en octobre 2015, mais a fait l'objet d'une première diffusion sur Arte en octobre 2013. Le récit, a été publié aux éditions Grasset, le même mois. Seules quelques modifications marginales ont été effectuées.

¹⁶ *Site 2* est sorti en 1989.

¹⁷ Annette Wieworka, *L'Ère du témoin*, Plon, 1998. Le procès Eichmann (1961), et la diffusion de *Shoah* (1985) constituent deux moments-clés de ce processus.

Au-delà du contexte spécifique de chaque génocide, Rithy Panh, qui considère le film de Lanzmann comme une référence majeure, s'inscrit dans cet héritage intellectuel et politique. Le cinéma, par sa capacité d'enregistrement des voix et des corps, est ainsi pour lui, l'outil privilégié d'une écriture mémorielle. L'enjeu est l'évocation de la réalité des crimes de masse, à travers, et à partir du témoignage des acteurs de l'Histoire, qu'ils soient victimes, bourreaux ou témoins ; ses films, de *Site 2* à *Duch*, en passant par *S 21*, s'appuient ainsi sur un long travail préalable d'enquête et de documentation, et mettent en situation les personnes, dans un lieu susceptible de faire émerger leur parole, parfois sur les lieux même du crime. Il s'agit de donner à entendre et à imaginer la Catastrophe, à travers les signes, les séquelles qu'elle laisse dans le présent, y compris chez ceux qui, trop jeunes, ne l'ont pas directement vécue, mais en subissent l'héritage ; c'est le cas des jeunes prostituées du *Papier ne peut pas envelopper la braise*, ou des travailleurs de *La Terre des âmes errantes*. La mise en situation, le cadrage, le dispositif général de tournage, accordent ainsi une attention toute particulière aux paroles et aux gestes des personnes filmées. Les voix et les corps, tout autant que le contenu même du témoignage, gardent l'empreinte d'une histoire ; ils ont la valeur d'archives vivantes¹⁸.

Le cinéma de Rithy Panh peut ainsi être rattaché à la catégorie des « films-témoins » telle qu'elle est définie par Sylvie Rollet dans son ouvrage sous-titré « *Le Cinéma face à la Catastrophe* », soit un corpus allant de *Nuit et Brouillard*, à *S 21*, en passant par *Shoah*, films qui ne constituent ni un genre, ni un courant, encore moins une école, mais qui ont, pour points communs, de refuser le principe d'une reconstitution réaliste¹⁹ de l'événement génocidaire, et de redéfinir une « éthique du regard » face à la Catastrophe. Cette éthique s'oppose à toutes les formes de mise en spectacle que la représentation fictionnelle, mais aussi documentaire, de tels crimes, est susceptible de provoquer, souvent pour le pire. Elle repose d'abord sur le temps ; Rithy Panh consacre des mois, parfois des années entières à ses tournages, sur lesquels il est accompagné d'une équipe réduite et fidèle de techniciens cambodgiens qu'il a contribué à former²⁰. « L'éthique du regard » suppose aussi de trouver la bonne distance avec les sujets filmés, le juste équilibre entre empathie et violation de

¹⁸ Sylvie Rollet utilise la métaphore de « corps-archives », à propos du corps des anciens bourreaux de S 21 « qui garde l'empreinte de l'obéissance et peut la reproduire ». L'image peut s'appliquer aussi, *a fortiori*, au corps des victimes. Sylvie Rollet, *Une éthique du regard : le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011, p.238.

¹⁹ « La puissance destructrice de l'Événement menace la mimesis », Sylvie Rollet, *op.cit.*, p.29.

²⁰ Rithy Panh, avec le soutien des Ateliers Varan, a monté, à Phnom Penh, un atelier destiné à former des techniciens de cinéma, *La Parole filmée. Pour vaincre la terreur*, *op.cit.*, p.5.

l'intimité. Une image, employée à propos du Yim Om, personnage de *Site 2* résume à elle seule cette exigence : « *Je devais respecter le territoire que dessine sa parole. C'est dans ce camp, avec elle, que j'ai trouvé mon regard*²¹ ».

Chez Rithy Panh, le système génocidaire est donc toujours appréhendé à partir du prisme de l'individu, qu'il s'agisse de l'histoire romanesque d'une victime exemplaire, Bophana, ou de celle d'un bourreau ordinaire, le gardien de S21. Son cinéma redonne son sens et sa plénitude à la personne, au sujet qu'un système totalitaire a détruit et qu'une société amnésique dépossède une seconde fois. Le génocide ne peut être représenté, reconstitué, mais peut être seulement ressenti à travers la mise en scène des corps et des gestes du « corps-archive » ou sa destinée évoquée à travers la restitution de sa correspondance, comme c'est le cas dans *Bophana*.

-Changement de mode ?

L'évolution la plus spectaculaire qu'introduit *L'Image manquante* concerne le mode de filmage ; Rithy Panh refusait jusqu'à présent la notion, ou du moins, le terme de « mise en scène », qu'il trouvait « *trop teintée de fabrication et d'invention*²² ». Il semble ici difficile d'en éviter l'emploi, tant la « mise en fiction » est importante et visible, ne serait-ce qu'à travers l'artifice du décor et des personnages-figurines. Si l'on se réfère aux six grands modes proposés par Bill Nichols²³ -observationnel, participatif, performatif, exposé, réflexif, et poétique- la rupture est évidente. Schématiquement, les films précédents relèvent des trois premières catégories ; ils s'appuient sur le pro-filmique, avec une caméra qui transforme, construit une nouvelle relation au réel filmé et aux personnes mises en situation par un cinéaste en retrait. A l'inverse, *L'Image manquante* se rattache davantage aux trois derniers modes, ne serait-ce que par la position omnisciente et surplombante d'un « je » que la voix off rend immédiatement perceptible. La visibilité du dispositif et la quasi-absence de scènes en prises de vues réelles, vont à l'encontre de l'esthétique documentaire, si l'on se réfère à la tradition du cinéma direct. Le recours à de nombreux flash-back peut même, dans une certaine

²¹ Rithy Panh, *La Parole filmée. Pour vaincre la terreur*, op.cit., p.23.

²² François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.178.

²³ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, chapter 6 "What types of Documentary are there ?", p.99-138. Il distingue six "types of modes documentary" : "the expository mode (voice of God) ; the poetic mode -subjective, artistic expression ; the observation mode -window on the world ; the participatory mode ; the reflexive mode ; the performative mode", cité par Aline Caillet, *Dispositifs critiques, "Le documentaire, du cinéma aux arts visuels"*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.11-12. La notion de mode de filmage rejoint la définition que François Niney donne du dispositif.

mesure, être qualifié de procédé anti-documentaire, dans le sens où il rompt doublement avec l'idée de continuité temporelle, en juxtaposant, par le montage, différentes strates de temps.

Il serait alors tentant d'attribuer à la seule conversion autobiographique le changement radical du mode de filmage, et de l'associer à une conversion à la fiction. La mise en récit du « je » se traduit, en effet, chez Rithy Panh, par l'abandon de la captation directe du réel ; sa démarche se situe ainsi aux antipodes du journal filmé, qui aurait pu être tout à fait envisageable techniquement. Cette hypothèse aurait surtout pour effet de confirmer que l'opposition entre documentaire et fiction, souvent artificielle est particulièrement réductrice, s'agissant d'un auteur qui se définit d'abord comme cinéaste « tout court ». La piste n'est donc pas totalement convaincante. Elle conduit, de fait, à relativiser l'importance de la rupture qu'introduirait *L'Image manquante* au sein de sa filmographie, et nous oblige à déplacer le point de vue. Au-delà des éléments objectifs de « mise en fiction » déjà évoqués, le film reproduit un dispositif déjà à l'œuvre dans certains films désignés comme documentaires, comme *Les Artistes du théâtre filmé* ou *Le Papier ne peut pas envelopper la braise*. En outre, même les films apparemment les plus proches du cinéma direct, comme *Site 2*, construit sur de longs plans-séquences, comportent une part importante de scénarisation²⁴, part encore plus évidente dans un film comme *S 21* au point que l'on puisse parler de « théâtralité documentaire²⁵ » à son propos.

Un principe de continuité relie tous ces films ; il réside dans leur dimension performative, dans le processus de « révélation » à soi du sujet filmé qu'apporte l'expérience du tournage. En retournant la caméra contre lui, le cinéaste déplace la perspective, mais poursuit son travail d'arpenteur en appliquant son dispositif à sa propre personne ; il dessine un territoire intime qui lui permet de faire émerger une parole. L'adoption d'un point de vue « interne » implique, en effet, l'invention d'une forme originale, adaptée au sujet. Rithy Panh s'intéresse aux traces, aux séquelles laissées par le passé sur les individus, il ne cherche pas à

²⁴ Rithy Panh, à défaut de mise en scène, évoque ce qu'il nomme « un regard de l'intérieur » ; « c'est déjà une manière de « fictionnaliser » : ce n'est pas un enregistrement brut de la réalité, c'est une interprétation. *Site 2* est un film très pensé, ce n'est pas du tout du cinéma direct. Ce sont des plans-séquences, de presque une boîte chacun. C'est quasiment un ballet. », *Documentaire et fiction : allers-retours*, « Les Impressions nouvelles », *Caméra subjective*, coordonné par N.T Binh et José Moure, p.167.

²⁵ François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p. 178. Voir également les propos de Panh lui-même : « Je ne crois pas au naturalisme, qui est la norme du cinéma documentaire, du cinéma d'enquête » (...) je creuse pour trouver une situation particulière que je ne connaissais pas et qui apporte un nouvel éclairage », Rithy Panh, *La parole filmée. Pour vaincre la terreur*, op.cit., p.50.

rendre compte des fluctuations d'un sujet saisi dans l'immédiateté, dans le devenir. Il lui fallait donc imaginer un mode de récit qui lui permette de dialoguer avec son enfance, de recréer, par l'emploi de procédés fictionnels, un espace artificiel à partir duquel une parole puisse se redéployer. Il reste à comprendre dans quelles conditions, et à quel prix cette conversion s'est opérée.

B. « L'épreuve Duch » ou la négation du sujet : l'autobiographie à son corps défendant

Expérience esthétique hors-normes pour le spectateur, *L'Image manquante* s'apparente, à bien des égards, à une expérimentation formelle dans laquelle le cinéaste s'est engagé, sans savoir véritablement jusqu'où elle le mènerait. La forme, la tournure prises par l'œuvre ne correspondent, en effet, pas au projet initial tel qu'il avait été annoncé à ses producteurs, mais à l'aboutissement d'un pari, à la réalisation d'une intuition fulgurante, au terme de nombreux tâtonnements. En s'éloignant, partiellement, de la commande -un film d'archives sur le cinéma khmer rouge- le cinéaste obéit toutefois à une logique personnelle plus profonde, à une nécessité existentielle. L'œuvre est l'ultime étape, à ce jour²⁶, d'un processus déclenché par le tournage de *Duch, le maître des forges de l'enfer*, et qui a eu pour conséquence la conversion « forcée » de Rithy Panh à l'autobiographie.

Le choix du « je » est, en effet, un choix contraint, longtemps repoussé ; l'évocation de l'histoire personnelle, familiale, devient, à un moment donné, un enjeu vital et un « garde-fou », contre le retour des fantômes du génocide, contre la hantise d'une dilution de l'identité. Le tournage de *Duch* donne au cinéaste l'impression de se trouver pris au piège de son propre dispositif. En filmant l'ennemi²⁷, il a progressivement le sentiment de lui accorder, par

²⁶ La projection en séance spéciale, « Hors compétition », du film *Exil*, dans le cadre du dernier Festival de Cannes, en mai 2016, m'oblige à apporter un démenti à cette affirmation. Les critiques s'accordent à voir dans ce dernier opus, le prolongement direct, voire « une excroissance » de *L'Image manquante* (Site Cinématraque). « *Exil*, d'une beauté confondante, s'attache à restituer en partie l'expérience de ceux que l'arrivée des troupes de Pol Pot a jetés hors de Phnom Penh. A l'image, les gestes élémentaires d'un homme, abrité par une cahute fantasmatique, recueillent les sensations et autres traces de l'exil », Mathieu Macheret, « Rithy Panh poursuit son œuvre de mémoire », *Le Monde*, 14/05/2016 ; voir également, François Ekchajzer, « La si belle présence de l'absence », *Télérama*, 13/05/2016.

²⁷ « Filmer l'ennemi, c'est donc lui donner la parole, livrer le spectateur « sans défense » à ses arguments et à ses mises en scène, lui donner un « visage humain », Catherine Blangonnet, « Filmer l'ennemi ? », *Images*

caméra interposée, une forme de tribune, et ce, alors même que se prépare le procès officiel de celui qui fut le responsable du centre de torture et d'exécution, S 21. Rithy Panh indique ainsi, comment, par son habileté rhétorique, son sens achevé du mensonge, Duch parvient sans cesse à esquiver ses responsabilités de bourreau et à construire sa légende²⁸ de simple exécutant. Confronté à la figure du tortionnaire, le cinéaste rescapé du génocide a le sentiment d'être nié une deuxième fois, en tant que victime, et fils de disparus. En outre, c'est son système de cinéma lui-même, fondé sur la mise en situation de la parole d'autrui, qui se trouve contesté. La réaction de survie, une fois dissipé le vertige²⁹, passe par la parole, écoutée, retranscrite et retravaillée par le romancier Christophe Bataille. L'écriture de *L'Elimination* peut ainsi être considérée, sinon comme une expérience thérapeutique³⁰, du moins comme une forme d'exorcisme, après l'épreuve de *Duch*. Il s'agit pour le cinéaste, de rétablir sa position de témoin, mise en péril par le mensonge du bourreau, position, qui ne peut plus s'exprimer par l'image mais doit d'abord être refondée par la parole, et l'écoute bienveillante de l'autre³¹. L'histoire de *L'Image manquante* ne peut se comprendre qu'à partir de cette relation de confiance, et d'amitié qui a d'abord pris la forme d'un récit, *L'Elimination* de Rithy Panh avec Christophe Bataille, publié en 2012. Ce récit partagé est à la fois le contrepoint du film, un retour réflexif sur cette confrontation, et la matrice de *L'Image manquante*.

Plus largement, dans une œuvre construite sur des effets d'écho constants, il semble que chaque film déclenche, rétrospectivement, une sensation de manque, de frustration, qui pousse le cinéaste à creuser toujours plus la même Histoire. Faire le portrait de Duch n'était

documentaires, n°23, 4^{ème} trimestre 1995, Introduction, p.9. Pris au piège de cette « humanité » de Duch, Rithy Panh, décrit le montage du film comme une tentative pour reprendre l'ascendant sur son personnage : « Duch réinvente sa vérité pour survivre. Chaque acte, même horrible, est mis en perspective, englobé, repensé, jusqu'à devenir acceptable ou presque. Je monte donc contre Duch. La seule morale, c'est le montage », *L'Elimination*, *op.cit.*, p.180-181.

²⁸ « Après des centaines d'heures de tournage, la vérité m'est apparue cruellement : j'étais devenu l'instrument de cet homme. En quelque sorte son conseiller. Son entraîneur. Je l'ai écrit : je ne cherche pas la vérité mais la connaissance. Que la parole adienne. Celle de Duch était une ritournelle : un jeu avec le faux. Un jeu cruel. Une épopée floue. Avec mes questions, j'avais participé à sa préparation au procès », *L'Elimination*, *op.cit.*, p.26.

²⁹ Le motif du vertige est récurrent dans *L'Elimination* : « Le monde vacillait (...) Je me tenais au métal, au carrelage, au bois, à mes proches, à mes livres, au papier, je me tenais à la nuit », *L'Elimination*, p.26. Rithy Panh aurait par ailleurs envisagé d'abandonner le montage du film. (Entretien avec James Burnet, 05/02/2016).

³⁰ « Je n'ai compris qu'au fur et à mesure de notre collaboration que Rithy était en péril vital. Que Duch l'avait entraîné dans les zones mortelles et que ce livre était un moyen de resolidifier son identité. » Christophe Bataille, *Télérama*, 05/10/2013

³¹ « Il s'agit de raconter la vérité telle qu'elle peut être transmise d'homme à homme, de rétablir la fonction de liaison du langage », Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire, les conditions sociales de l'attestation personnelle*, EHESS, 1998, p.226.

ainsi pas un projet en soi³², mais obéissait à une nécessité, liée à son absence dans *S21* ; l'idée du film sur le centre d'exécution, est elle-même née de la rencontre imprévue -et en partie évitée- entre un ancien détenu, le peintre Vann Nath, et un ancien tortionnaire, à l'occasion du tournage de *Bophana*. Dans le cas de *Duch*, cependant, la frustration est d'une tout autre nature. C'est à un besoin impérieux de se réaffirmer en tant que sujet, et non plus seulement en tant que cinéaste, que conduit l'épreuve du tournage. Se confronter au bourreau et au passé tragique qu'il incarne, implique alors de faire retour vers sa propre histoire.

L'appel du « je » remonte donc à *L'Elimination* ; pour la première fois, le cinéaste confie, de façon détaillée, son parcours personnel et familial. Le noyau autobiographique de *L'Image manquante* y est déjà présent ; cependant, Christophe Bataille insiste, dans les divers entretiens accompagnant la parution de l'œuvre, sur la lutte qu'il a dû mener pour obtenir les « aveux » de Rithy Panh, lui « arracher » les éléments de son histoire³³. L'enfance est un territoire que le cinéaste s'est longtemps empêché d'aborder³⁴.

-Un « je » interdit

Comment tenter d'expliquer l'impossibilité de ce récit, ou du moins le report de ce témoignage, si longtemps refoulé ? Au-delà de la pudeur³⁵ évidente, il peut être nécessaire de s'interroger sur les raisons qui interdisent, du moins rendent difficiles l'exercice de la rétrospection, et plus largement du récit à la première personne, chez les individus confrontés à l'épreuve du génocide. La confession peut, en effet, symboliquement, réveiller le souvenir cauchemardesque des séances d'autocritique imposées par le régime khmer rouge ; Rithy Panh rappelle que la rédaction d'autobiographies sous la contrainte était une pratique systématique chez les tortionnaires de *S21* qui avaient l'habitude d'imposer à leurs

³² « Je n'avais pas prévu de faire un film sur cet homme, mais je n'aime pas son absence dans *S 21*, qui est presque entièrement à charge contre lui », *L'Elimination, op.cit.*, p.16.

³³ Philippe Lejeune, soulignant la fonction cathartique de l'exercice, évoque les cas de « personnes 'au bord de l'autobiographie' comme on est au bord des larmes, mais qui hésitent à s'y aventurer », Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, 1986, p.206.

³⁴ Le choix d'aborder l'enfance a été imposé par Bataille qui souligne la réticence de Rithy Panh lorsqu'il lui a soumis l'une des premières versions du manuscrit qui en a comporté plus de 130 : « Retire-moi, supprime l'enfance ». Réticence dont rend également compte, ponctuellement, le texte de *L'Elimination* : « Je relis ces pages. Je voudrais effacer mon enfance. Ne rien laisser : ni les mots, ni les pages, ni la main qui les retient en tremblant ; ni les dalles tièdes de l'entrée, où attend ma mère ; ni les tissus ; ni les volutes ; ni les vertiges. Il ne resterait que Duch et moi : l'histoire d'un combat », *L'Elimination, op.cit.*, p.193.

³⁵ « Il m'a fallu du temps et une certaine maturité pour trouver une forme permettant de dire je sans risquer l'impudeur, sans être pleurnichard », Rithy Panh, entretien, *Télérama*, 05/10/2013

prisonniers des aveux fictifs, les obligeant à « *remettre leur mémoire à zéro* », et à réécrire leur propre histoire³⁶ avant de les exécuter.

Au-delà de cette hantise symbolique de la confession, Sylvie Rollet développe la thèse selon laquelle l'entreprise autobiographique se heurterait à la négation du sujet propre à l'Événement génocidaire. Elle souligne ainsi la contradiction entre le principe même du témoignage, qui « *requiert un sujet* » apte à s'appropriier les faits vécus, et l'impossibilité dans le cas du génocide, de témoigner d'une épreuve qui relève de l'indicible, dont la violence est telle, que rien ne permet de la convertir en expérience. Le survivant, par son statut même, ne pourrait se faire que le porte-parole des « *vrais témoins* », ce qu'illustre de façon exemplaire la démarche de Primo Levi, cité par l'auteure : « *Nous, les survivants ne sommes pas les vrais témoins. Nous sommes une minorité non seulement exigüe, mais anormale : nous sommes ceux qui n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets (...) Nous, nous parlons à leur place, par délégation*³⁷ ».

L'ambition de *L'Image manquante* semble résumée tout entière dans ces quelques lignes écrites par le rescapé d'Auschwitz, qui est une référence majeure pour Rithy Panh, une figure tutélaire fréquemment convoquée dans *L'Élimination*. Le survivant, parce qu'il est, tel Lazare, revenu « d'entre les morts » ne peut être que leur représentant, se doit de « parler à leur place ». C'est une mission, autant qu'une dette, que le statut de fils de disparus alourdit d'un poids supplémentaire. Le sujet ne peut se dire, se raconter qu'à travers les morts, « par délégation », et pourrait-on ajouter, dans le cas présent, par procuration. Le survivant requiert en effet, l'écoute et le secours des mots d'un autre.

-Un « je » partagé : la question de la co-écriture

L'Élimination et *L'Image manquante* présentent en effet le cas singulier d'une entreprise autobiographique confiée aux compétences scripturales d'un autre. Il pourrait être

³⁶ « La passion de l'aveu est redoutable. A vous faire douter de la vérité. Pire : à vous faire douter de l'importance de la vérité. Le soir où j'ai fait mon autocritique, après avoir raconté la mission Apollo, je n'ai pas pensé un instant à m'expliquer. A me défendre. J'ai dit ce qui devait être dit. Je me suis conformé au désir des responsables khmers rouges. J'ai parlé pour pouvoir retourner au silence. Être invisible, c'est être vivant ; presque un individu », *L'Élimination*, op.cit., p.93. Voir également l'évocation des confessions forcées de Bophana : « Chaque fois qu'ils la torturaient, elle écrivait ses confessions, et ils continuaient jusqu'à lui inventer une fausse mémoire, jusqu'à provoquer une rupture totale et définitive avec sa propre histoire ». *La parole filmée. Pour vaincre la terreur*, op.cit., p.16.

³⁷ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, 1989, cité par Sylvie Rollet, *L'Éthique du regard*, op.cit., p.26.

intéressant -dans un autre cadre- de s'interroger sur le statut d'une telle co-création, dont la désignation même est problématique, et que l'on pourrait, classer, par défaut, dans la catégorie spécifique étudiée par Philippe Lejeune, dans *Je est un autre*, « l'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas³⁸ ». Ce cas de figure oblige, comme le note Lejeune, à étendre la définition initiale du genre, fondée sur l'identité entre auteur, narrateur et personnage. Peut-on, d'ailleurs, envisager l'étude de l'autobiographie au cinéma, art collectif par excellence³⁹, sans être amené à assouplir un pacte autobiographique fondé sur le modèle littéraire ?

Avant d'étudier les modalités concrètes de cette collaboration, et son évolution, de *L'Elimination* à *L'Image manquante*, il convient d'évoquer le rapport complexe qu'entretient Rithy Panh à l'écriture. Outre les récits autobiographiques co-signés avec Bataille, il est également l'auteur de livres-documents écrits en collaboration avec deux journalistes, Christine Chomeau et Louise Lorentz⁴⁰, conçus comme un travail d'accompagnement didactique des films dont ils portent le titre. Les ouvrages reprennent en les organisant, parfois de façon dramaturgique, les paroles prononcées par les personnes filmées, et insèrent de nombreux éléments contextuels. *La Machine khmère rouge* présente, par exemple, les enjeux du procès des dirigeants khmers en 2007, ainsi qu'une chronologie détaillée de la période. L'écriture est donc conçue comme un prolongement direct de l'œuvre cinématographique. En retour, la démarche cinématographique se nourrit de références littéraires, et notamment des grandes voix de la littérature concentrationnaire, de Primo Levi, Robert Antelme à Charlotte Delbo⁴¹, cités dans *L'Elimination*, et dont l'influence irrigue le texte de *L'Image manquante*.

³⁸ Ces « autobiographies de ceux qui n'écrivent pas » sont des œuvres en collaboration et remettent en cause la notion d'autobiographie et d'identité dès lors que « je est un autre ». En raison, d'ailleurs, du fait que ces textes sont le plus souvent le fruit de longs entretiens enregistrés, on trouve dans *Je est un autre* les qualificatifs d' « autobiophonies transcrites » ou « d'autobiographies parlées ». Philippe Lejeune propose le terme plus général de récit de vie, *Je est un autre*, Seuil, 1980, p.230.

³⁹ Hormis, naturellement, le genre spécifique du journal filmé.

⁴⁰ Rithy Panh, Christine Chomeau, *La Machine khmère rouge*, Flammarion, 2003 ; Rithy Panh, Louise Lorentz, *Le Papier ne peut pas envelopper la braise*, Grasset, 2007. Dans la préface de ce dernier ouvrage, les deux auteurs insistent sur la distinction et la complémentarité entre le film et le « livre-document », genre auquel est également rattaché *S 21* : « Le désir de ce livre est né en même temps que le film mais il s'est élaboré de manière autonome, il prend sa source dans les 300 heures de rushes du tournage mais trace sa propre voie pour décrire par le détail le quotidien et les trajectoires des filles du groupe », p.13.

⁴¹ « L'œuvre de Charlotte Delbo est comme une lumière qui vous inonde, va habiter votre cœur, reste dans votre esprit et vous guide dans votre travail personnel. Pour moi, c'est le travail avec les images. Les cinéastes ne sont pas comme les écrivains. Les écrivains réfléchissent, rêvent, choisissent des mots, se laissent transporter par eux et y reviennent. Nous, nous sommes portés au voyeurisme, aux sensations et à une certaine facilité. Charlotte Delbo m'a aidé à construire une sorte de carapace contre toutes ces tentations qui sont indignes de sujets aussi importants. », Rithy Panh, postface, in *Charlotte Delbo, Œuvre et engagements*, sous la direction de Christiane Page, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.300.

Dans son acheminement vers le récit autobiographique, le cinéaste, qui se décrit lui-même comme « pensant en images » a eu besoin de la médiation de l'écriture d'un romancier, pour se réaffirmer, d'abord en tant que sujet, puis en tant que sujet-cinéaste. La genèse des trois œuvres traduit ainsi une intrication étroite entre le témoignage et sa retranscription, puis entre la mise en mots et la mise en images de la matière autobiographique.

« L'épreuve *Duch* » constitue l'étape initiale de cette reconquête de soi, son moment à la fois négatif et refondateur ; il est troublant de voir comment l'histoire de *L'Image manquante* lui fait directement écho. Dans les deux cas, c'est la confrontation directe au passé traumatique -le face-à-face avec le bourreau, les images de la propagande- qui déclenche un sentiment d'impuissance, et le même retour salvateur à l'autobiographie.

Le projet initial, dont la trace est encore visible, était de réaliser un film de montage, exclusivement consacré au cinéma des Khmers rouges. La conversion à la première personne est la conséquence d'un sentiment d'échec dans lequel Rithy Panh a eu l'impression de se retrouver, au bout de nombreux mois consacrés à visionner les archives de propagande. Le recentrement sur son histoire, l'isolement dans la « bulle créatrice » à la fois symbolique et très concrète, d'un petit studio de tournage⁴² de Phnom Penh étaient la condition nécessaire de ce sursaut. L'intuition du dispositif de la maquette pour représenter la maison familiale, et le pari du recours aux figurines ont redonné vie au film. Ainsi, c'est par le détournement de la commande, mais aussi des images, que le film est symboliquement né une seconde fois : il manquait le Verbe pour incarner cette renaissance ; le cinéaste a de nouveau fait appel à son « metteur en mots ».

⁴² James Burnet indique que le tournage a eu lieu dans un grand secret, sans concertation préalable avec la production, de peur de susciter l'incompréhension. Entretien avec James Burnet, 05/02/2016

C. Transfert, projection : du témoignage à sa mise en images

L'Image manquante raconte aussi l'histoire d'une réécriture, le modelage d'une matière autobiographique brute, d'abord retranscrite dans *L'Elimination*, puis retravaillée, épurée. Si le film est le lieu d'une réaffirmation du sujet-cinéaste, les deux textes successifs montrent, par un troublant transfert, la façon dont le romancier façonne, « fictionne » la parole du témoin, se l'approprie, pour mieux la faire entendre.

-De la parole brute au récit poétique : modelage de la matière autobiographique

Le mode de travail, mais aussi les enjeux de la collaboration entre Rithy Panh et Christophe Bataille ont sensiblement évolué entre *L'Elimination* -conçue comme un premier pas vers le récit autobiographique- et le texte de *L'Image manquante*. Le jeu de reprise et de variation autour du même substrat autobiographique, opéré par l'écrivain, rejoint la démarche du cinéaste qui creuse la même histoire, en s'approchant de façon progressive de la sphère de l'intime. Dans *L'Elimination*, le travail s'apparente à une véritable maïeutique ; il s'agit, par l'écoute et la retranscription du témoignage à vif, de faire ré-émerger le passé refoulé, de faire renaître la parole de l'enfant perdu en soi. Le texte, qui relève à la fois du récit de vie, de l'essai et de la « narration documentaire⁴³ » repose sur un principe de fragmentation et de croisement. Les éléments d'une vie déchirée entre trois époques - l'enfance, le génocide, l'exil en France- sont restitués par bribes, et entrecoupés de passages évoquant la confrontation avec Duch, ainsi que de réflexions plus générales sur l'idéologie des Khmers rouges. Le récit autobiographique coexiste, à part égale, avec la description du fonctionnement du régime et l'évocation de la figure du bourreau ; la fragmentation du texte, sa disposition sur la page en une série de courts paragraphes séparés par des blancs typographiques, témoignent d'une impossible réconciliation.

Certains de ces éléments sont repris dans le commentaire de *L'Image manquante* mais ils sont fondus, absorbés par la voix narrative. Ainsi, alors que la retranscription dans *L'Elimination* a une dimension éminemment cathartique, et procède par explicitation progressive, l'écriture tend, dans le second récit, vers l'épure poétique, le dénuement. L'évolution indique l'écart qui sépare un texte qui reproduit le caractère brut d'une parole, d'un travail d'élaboration littéraire très abouti, qui vise à la simplicité la plus extrême. Le

⁴³ « Ce sont des récits qui relèvent tout à la fois ou distinctement de la relation de voyage, de l'enquête sociologique, de l'essai politique, du récit biographique ou autobiographique ». Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, 2012/2 (n°166), p.13-25.

romancier procède par réduction et stylisation. Le texte, guidé par l'image se resserre sur l'enfance et les quatre années de terreur, sur le noyau familial⁴⁴ et sur une série de moments-clés, évoqués en quelques traits saisissants, et élevés à la dimension de fables.

-Une partition sur des images manquantes

Le commentaire lu par la voix off est la mise en son, la « projection » sur l'image d'un texte littéraire, qui, s'il ne préexiste pas au film, peut être lu de façon totalement autonome. Comme la composition musicale de Marc Marder⁴⁵, le texte de Bataille a été écrit non pas *pour* les images mais plutôt *à partir* d'elles, en se fondant sur un matériau autobiographique déjà constitué, et maîtrisé par le romancier. Chacun des protagonistes a ainsi développé sa partition, avec en tête, et sous les yeux, cet univers commun. Ainsi, alors que le recueil du témoignage avait, en toute logique, nécessité une grande proximité entre les deux artistes, la collaboration s'est effectuée à distance, entre un studio de Phnom Penh et Paris, sans que le réalisateur n'impose de consigne explicite, comme le confie Christophe Bataille dans un entretien : « *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 allusif⁴⁶ ».*

L'écriture du commentaire de *L'Image manquante* s'émancipe de l'oralité du témoignage, tout en étant conçue pour être lue, déclamée même ; elle joue sur des effets de rupture et de répétition, des variations de rythme et de ton, oscillant entre litanie, élégie et parfois interpellation ironique. Sans procéder à une analyse stylistique détaillée, on peut en désigner certaines des caractéristiques les plus évidentes : l'importance des anaphores, des refrains, l'emploi de nombreuses ellipses et de phrases souvent nominales. Le style privilégie

⁴⁴ Certaines figures comme celle du frère adoptif Phal, évoqué dans *L'Élimination*, p.51-59, n'apparaissent pas dans *L'Image manquante*.

⁴⁵ « Je travaille avec le même musicien sur tous mes films. Marc Marder est un juif new-yorkais qui vit à Paris. Le génocide juif a marqué l'histoire de sa famille. On a déjà cela en commun : un résidu psychologique. Il est américain mais il ne pourrait pas vivre aux États-Unis, il est déraciné ; c'est un autre point commun entre nous. », *La Parole filmée. Pour vaincre la terreur, op.cit.*, p.24-25.

⁴⁶ Christophe Bataille, « *Rithy Panh vit dans la mort, c'est un rescapé* », Télérama, 09/10/2013

ainsi la parataxe⁴⁷, le fragment ; elle dit le manque, et le suggère, par la disposition même du texte sur la page. C'est enfin une voix narrative qui s'adresse au lecteur ou au spectateur, et qui, dès les premières lignes, tisse avec lui un rapport qui peut évoquer celui d'un conteur avec son public. L'art du conte, qui s'accorde à l'univers de l'enfance, instaure une complicité tout au long du récit⁴⁸ ; il s'incarne dans une expérience vécue, concrète, qui lui confère une portée didactique, une valeur d'enseignement. Comme l'illustrent les différentes dédicaces de ses films et de *L'Elimination*, le cinéma de Rithy Panh est, en effet, fondé sur l'idée d'une transmission.

Les mots sont écrits pour être projetés sur les images ; en retour, le montage re-dispose le texte en fonction des plans, par l'écriture du montage. L'étude comparée d'un même épisode éclaire ce double travail de réécriture, *dans* le texte, puis *par* l'image. La séquence du vol⁴⁹ de mangues, au cours de laquelle un enfant dénonce sa mère aux gardes khmers est ainsi relatée sur le mode du témoignage dans *L'Elimination*. Le narrateur multiplie les points de vue et les discours rapportés ; il produit des détails qui attestent l'authenticité de la scène vécue, en apportant des précisions sur le cadre, la tonalité des voix ; il restitue un contexte et les rapports de causalité entre les faits. Les réactions des témoins et les pensées de l'enfant sont également précisées ; par ailleurs, l'emploi du passé composé indique une continuité entre les événements passés et le présent du témoignage. La même scène acquiert dans *L'Image manquante* une dimension symbolique, par l'écriture et par le montage ; le texte du commentaire élague tous les détails qui pourraient la rattacher à un contexte précis, pour lui conférer la simplicité universelle d'une scène de tragédie⁵⁰. La séquence filmée, par la

⁴⁷ L'idée d'un lien consubstantiel entre parataxe et écriture de « l'irreprésentable » mérite toutefois d'être fortement nuancée selon Jacques Rancière : « Cette différence n'est pas affaire de syntaxe mais de poétique, c'est-à-dire de décision quant à ce que peut un style. On a voulu faire de l'écriture paratactique la transcription d'une expérience des limites ou la marque de l'irreprésentable. Mais l'écriture paratactique ne s'est pas imposée comme le langage du désastre ou de l'innommable. Elle s'est imposée d'abord au XIX^e siècle comme une nouvelle forme de transcription de l'expérience, fondée sur la ruine des codes expressifs, une manière d'importer dans le langage le mutisme du visible, à l'opposé du système représentatif qui traduisait le sentiment en paroles et l'expression verbale en traits d'expression. Elle est un système d'écriture qui égalise les manifestations de l'humain et celles de l'inhumain. (...) Tout cela a à voir avec la rupture du rapport représentatif entre l'exprimable et les moyens de l'expression, et non avec l'expérience d'un irreprésentable. », « L'irreprésentable en question : entretien avec Jacques Rancière », p.232-243, in « Ecrire l'extrême », « la littérature et l'art face aux crimes de masse », Europe, 2006.

⁴⁸ « Celui qui écoute une histoire est en compagnie du conteur ; même celui qui la lit, fait partie de cette compagnie. Le lecteur d'un roman en revanche est seul. Il l'est plus que tout autre lecteur ». Walter Benjamin, « Le Conteur » (1936), in *Expérience et pauvreté*, Payot, 2011, p.88.

⁴⁹ *L'Elimination*, p. 79-80 ; *L'Image manquante*, p. 38-39 et 42.08 à 43.33.

⁵⁰ « Un enfant de neuf ans dénonce sa mère qui a cueilli des mangues. Elle avoue. L'enfant crie : La camarade a reconnu son crime ! », *L'Image manquante*, *op.cit.*, p. 38-39.

juxtaposition de la scène restituée et d'un plan d'archives de propagande montrant les séances d'endoctrinement d'enfants par les gardes khmers, fait, quant à elle, dialoguer les deux niveaux de récit, la dimension historique et la fable tragique.

La confrontation à l'image affecte le récit mémoriel ; le choix d'un dispositif fondé sur l'inertie des tableaux et des figurines détermine la diction, la mise en voix du texte. Il impose un effet d'actualisation et de dramatisation, traduits notamment par l'emploi d'un présent de narration. Le principe de réduction qui se manifeste dans la réécriture, se justifie aussi par le fait que le support visuel prend le relais de la description ; l'emploi des statuettes, en guise de personnages, provoque un effet de théâtralisation qui évoque l'univers de la marionnette, implique que les paroles prêtées aux personnages soient brèves, sur le mode de la profération. La parole, ou, plutôt la voix, sont -comme la musique, essentiellement extra-diégétique- projetées sur un monde de fantômes.

II. Lazare cinéaste : le récit autobiographique comme retour « d'entre les morts »

« *La mémoire, c'est la résurrection du passé, des morts, de la vie et de la culture morte, et qui entraîne aussi la résurrection de celui qui se souvient*⁵¹ »

L'autobiographie, ou plutôt l'autobiographique est un territoire que le cinéaste décide donc d'arpenter à son corps défendant. Le récit à la première personne -dont on a souligné les modalités spécifiques - est un mode énonciatif choisi sous la contrainte, ou du moins par défaut ; un choix nécessaire, vital cependant, qui fonde la première étape d'une refondation de soi. La question de l'autobiographie, des formes qu'elle prend et des fins qu'elle vise, doit ainsi être envisagée à l'aune de cette urgence existentielle. C'est pourquoi la quête de soi pour Rithy Panh ne s'engage pas véritablement selon les termes et les enjeux définis par Philippe Lejeune et son fameux pacte autobiographique : elle vise moins l'analyse de la vie d'un individu en tant que tel, l'histoire et la formation d'une individualité, que la façon dont un régime, une organisation l'ont dépossédé, comme sa famille, comme tout un peuple, de son identité. Le moi n'est exemplaire qu'en son statut de témoin, qu'en tant que porte-parole d'une collectivité de victimes qui ont été privées d'expression et de reconnaissance. Pour le cinéaste, il s'agit non d'interroger la singularité d'une personnalité ou même d'un destin mais plutôt de tenter de refonder les éléments d'une identité en en reconstruisant les bases, familiale, historique et éthique.

Ainsi, si *L'Image manquante* se réfère à de nombreux motifs constitutifs de la scène autobiographique, le film s'affranchit de certains de ses rites, précautions ou coquetteries, qu'il s'agisse du questionnement de ses propres fins ou de l'évocation des failles de la mémoire : les souvenirs trop longtemps refoulés rejaillissent au contraire dans toute leur violente acuité, pour emprunter la métaphore du ressac qui ouvre le récit. Il n'y a semble-t-il pas lieu de faire état des difficultés « techniques » de la remémoration, il n'y a pas de place pour le doute quant à la légitimité même de la démarche autobiographique, du moins telle qu'elle est mise en scène dans l'espace du récit⁵² ; le geste rétrospectif répond, pour le narrateur adulte, à une nécessité impérieuse, celle de faire opposition aux fantômes d'un passé

⁵¹ Rithy Panh citant une phrase extraite de l'ouvrage de B. Kovacs et A. Szilagy, *Les Mondes d'Andréi Tarkovski*, in *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004.

⁵² Les entretiens avec Christophe Bataille indiquent cependant qu'un long travail d'enquête a été nécessaire pour retrouver le nom des lieux, certains noms.

qui se rappellent à lui, « *au milieu de la vie*⁵³ ».

Les difficultés auxquelles se trouve confronté le survivant d'un génocide sont d'une tout autre nature que celles auxquelles se heurte le commun des mortels : comment faire en effet place au sujet dès lors que l'Événement dont il est question l'a nié en tant que personne, le privant de toute humanité ? Le récit autobiographique est contraint de biaiser, de rendre compte d'un non-sujet, comme le souligne Sylvie Rollet : « *Elaboré après coup, il peut tout au plus faire signe vers l'événement de la désubjectivation, non le rémemorer, le re-présenter*⁵⁴ ».

Le film suggère, simule ce processus de « désubjectivation » au cours de l'épreuve du génocide et la tentative de reconstruction du sujet par l'image. Plutôt que d'instruire le procès des défaillances du souvenir, comme la plupart des autobiographes, Rithy Panh construit donc une véritable scénographie de la mémoire.

Je me propose d'étudier la façon dont le récit restitue ce tiraillement, entre hantise du passé et convocation des morts, cette tension et sa résolution, dans le sens d'un apaisement, d'une réconciliation au moins provisoire avec soi-même, qui passe, ou plutôt repasse, par l'épreuve nécessaire de la mise au tombeau, geste d'hommage aux siens et symbole d'un deuil qui n'en finit pas. Pastichant la célèbre injonction hugolienne de la préface des *Contemplations*, recueil du deuil, tombeau poétique, on pourrait lancer en guise d'avertissement aux spectateurs : « *ce film doit être vu comme on verrait le film d'un mort* ».

A. Projection, rétrospection : l'appel de l'enfance

-Du cimetière des films à la résurrection d'une image-fétiche (4 à 9)

Antichambre du récit, la séquence de pré-générique a une fonction programmatique : elle dévoile, à travers le dispositif de projection, le principe à l'œuvre dans le corps du film, une quête, une rétrospection, une entreprise de résurrection des fantômes qui empruntent la voie du cinéma. Le film s'ouvre sur un espace fantomatique, un hangar abandonné où gisent, dans la poussière, des bobines et des pellicules, reliques d'un monde ancien. La mise en mouvement des images laissées au rebut, dans les oubliettes de l'histoire, amorce

⁵³ La référence à l'ouverture de *La Divine Comédie* est ici quasi transparente : « Nel mezzo del cammin di nostra vita » (« Au milieu du chemin de notre vie ») ; vers 1, Chant I de *l'Enfer*, première partie de la divine *Comédie* de Dante Alighieri.

⁵⁴ Sylvie Rollet, *op.cit.*, p.178.

symboliquement l'entrée, la projection dans l'espace filmique. Le montage joue sur l'alternance entre plans fixes et animés, monochromie et couleurs, images au présent et plans d'archives, et délimite les bornes de l'histoire entre autrefois -l'époque idéalisée qui a précédé le régime khmer rouge- et aujourd'hui, le moment de la rétrospection. C'est cette béance, cette longue parenthèse qu'entend explorer Rithy Panh, devenant son propre acteur pour la première fois, mais se mettant en scène d'abord et avant tout dans la posture d'un spectateur. Dévider le fil des souvenirs se confond donc pour lui avec le défilement de la pellicule ; il s'agit de se rejouer, sous le regard d'autres spectateurs, le film d'une histoire personnelle et collective dont la figure de la danseuse Apsara est l'une des images rémanentes.

Le mode d'apparition du cinéaste l'apparente à un revenant⁵⁵ : un très gros plan fixe, au centre de la séquence (7), introduit une double rupture, par le mouvement qu'il déclenche et par la verticalité de sa composition. Le regard est attiré par le défilement vertical d'une bobine tandis que la silhouette de Rithy Panh, surgie de l'obscurité, apparaît en arrière-plan selon un angle de prise de vue qui déroute l'attente du spectateur ; son corps n'est donné à voir que de façon métonymique et symbolique -le cinéaste est d'abord un œil et une main- sa présence est discrète, pour ne pas dire fantomatique. Le mouvement d'animation manuel de la pellicule peut évoquer les jouets optiques du pré-cinéma ou le geste des premiers projectionnistes du Cinématographe. C'est un geste inaugural à double titre pour l'auteur : il initie le mouvement du film en « se repassant » des images, tout en revenant concrètement et symboliquement aux origines du cinéma. La quête autobiographique se donne à voir sous la forme d'une projection -privée- dans le monde enchanteur du cinéma. Le spectateur est guidé dans l'espace du film par la vision d'un autre regardeur, revenu du royaume des ombres⁵⁶.

L'image projetée est celle d'une danseuse Apsara, icône de la culture cambodgienne⁵⁷, image devenue plan d'archive, relique miraculeusement sauvée du

⁵⁵ Phantasma, en grec, désigne à la fois le revenant et l'image.

⁵⁶ « Au royaume des ombres » est le titre de l'article dans lequel l'écrivain russe Gorki décrit, en 1896, sa découverte du Cinématographe des frères Lumière, in *Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Champs Flammarion, 2008, p.48.

⁵⁷ Dans la mythologie bouddhiste et hindouiste, les Apsaras -étymologiquement « femmes qui marchent sur l'eau »-sont des esprits féminins qui émergent des flots pour séduire les hommes. Ceux qui les repoussent sombrent dans la folie, ceux qui les acceptent comme maîtresse ou épouse gagnent l'immortalité. Cette danse traditionnelle, symbole de la culture cambodgienne, a été interdite sous le régime de Pol Pot, et les danseuses durement réprimées. « En 1975, juste avant l'arrivée des Khmers rouges : le corps du Ballet royal compte en plus d'une danseuse étoile (Bopha Devi, fille du roi Norodom Sihanouk), 5 Apsaras de premier rang, 25 ballerines ainsi que 19 maîtresses de danse qui enseignent à 160 élèves. On estime que, exception faite des étudiantes, 90% de l'effectif du Ballet royal a disparu entre 1975 et 1979 ». D'après Solomon Kane, *Dictionnaire des Khmers rouges*, Aux lieux d'être, IRASEC, 2007, p.49.

désastre mais aussi figure fétiche du jeune spectateur qu'il fut ; le mouvement du film est celui d'un flash-back vers l'enfance⁵⁸, un retour au monde idéal d'avant la Catastrophe, retour dont la danseuse se fait la médiatrice. (8)

Le face à face du cinéaste-spectateur avec l'icône de son enfance, par-delà le temps et les soubresauts de l'Histoire, impulse le mouvement de quête, amorce la tentative de dialogue entre l'adulte et l'enfant. L'appel de l'enfance est un thème traditionnel pour ne pas dire un topos du récit autobiographique. Il est ici convoqué et décliné selon différents motifs originaux : la force du propos filmique chez Rithy Panh réside dans l'articulation du symbolique et de l'expérience vécue, dans la synthèse et la transfiguration poétique d'éléments qui renvoient à la fois au principe de vie et à l'anéantissement.

-Le ressac des souvenirs : de l'image de la submersion à la hantise de l'ensevelissement

A la douceur mélancolique du pré-générique qui s'achevait sur un pas de danse suspendu, succède, après le carton noir du titre, la violence de l'ouverture : dans les plans qui ouvrent l'extrait, le grondement de vagues déchaînées entendu en son « in » vient littéralement saturer le cadre et submerger le spectateur (10). La frontalité de l'axe et la fixité du plan accentuent l'impression de chaos ; le spectateur est noyé dans un mouvement aussi sauvage qu'irrésistible, privé de repères tangibles -le ciel, la ligne de flottaison- et bousculé jusque dans son mode de perception : à quel point de vue correspond ce flot d'images dans lequel il est englouti ?

De ce tourbillon, de ces profondeurs -on croit percevoir le bruit sourd et inquiétant de quelque créature sous-marine- émerge finalement la voix du narrateur alors que surgissent à l'écran d'étranges formes fantomatiques, les silhouettes déformées et floues de danseuses évoluant au rythme de percussions qui émettent un son cristallin (11). La vision pourrait être celle d'un noyé qui recouvre progressivement la vue, flottant pendant quelques instants dans un état intermédiaire, comme au sortir d'un cauchemar ; la voix est celle d'un survivant, revenu d'entre les morts⁵⁹, voix étonnamment douce et assurée qui s'exprime sur le mode de l'introspection : « *mon enfance, je la cherche/comme une image perdue* ».

⁵⁸ Voir également la séquence de 35.00 à 36.17 qui fonctionne en miroir avec ce pré-générique.

⁵⁹ « Voix off : ce terme indique déjà une déterritorialisation, il indique dans une autre langue, un autre lieu, ou peut-être un non-lieu : où est le site de cette voix, quel est son point d'ancrage, le corps qui la rend possible, l'identité de ce corps, les

Le déferlement initial suggère le reflux violent et soudain des souvenirs et initie le processus de remémoration : le motif peut évoquer la renaissance mais aussi le chaos, l'engloutissement et la dissolution, que la saturation du cadre semble ici signifier. Le tourbillon des flots est une allusion aux tréfonds de l'inconscient et renvoie à la hantise d'une dilution de l'identité. A l'assaut des souvenirs, vécu par le narrateur sur le mode de la dépossession, le cinéaste répond par le geste volontariste de modelage de figurines, par l'invention d'un dispositif narratif ; à la liquidité dissolvante, il oppose la solidité -fragile et relative- de l'argile, matière des morts mais aussi matériau pour façonner ses personnages. L'enchaînement des deux séquences manifeste ainsi l'opposition de deux régimes de représentation qui seront associés tout au long du récit : l'image-symbole et les figurines mises en scènes, véritables idoles filmiques⁶⁰.

Outre sa puissance symbolique évidente, le motif, qui apparaît à quatre reprises, notamment à l'ouverture et à la clôture du film, est un élément de ponctuation fort ; le mouvement du ressac inscrit en lui-même l'image d'un retour, d'un cycle ; il agit comme un élément récurrent et structurant, tout en subissant cependant de sensibles variations sur le plan visuel et sonore. Ainsi l'effet de boucle que produisent ses diverses occurrences ne correspond pas à une rime exacte, mais à une gradation, redoublée par le refrain lancinant prononcé par la voix off : « *l'enfance est une eau douce et amère* », « *l'enfance comme une noyade* », « *avec l'enfance, il y a la mort déjà* ».

La séquence de clôture (12) reprend ainsi les mêmes plans mais selon un traitement chromatique et sonore qui crée un effet de contraste notable avec les occurrences précédentes du motif. A la lumière vive, au déchaînement des flots perçus jusqu'alors en son « in », succèdent des plans en Noir et blanc, sur la musique très élégiaque d'un solo de contrebasse, qui instaure une distance avec l'espace diégétique, avant le carton noir final. Le mouvement de fond du film s'apparente donc à un lent acheminement vers le deuil, figuré symboliquement par la mise au tombeau qui clôt le récit.

Ces éléments de ponctuation marquent le point de rencontre entre le narrateur adulte et l'enfant, sous la forme de visions ; la récurrence du motif et les variations qui l'affectent rendent par ailleurs sensible l'idée d'un franchissement, d'une traversée du temps, des

marques ou les repères de sa localisation ? Au nom de qui parlent cette voix et ce corps, et qui représentent-ils ? Et quand ? Off, c'est la distance, ou aussi bien l'absence, le non-lieu, et peut-être aussi le non-temps, le lieu et le temps insituables ? Toujours ? », Germain Lacasse, « Où est off ? Et qui ? », *Vertigo*, n°26, automne 2004,

⁶⁰ Les plans d'archives constituent encore un autre régime d'images (voir III).

souvenirs, des images. L'intérêt du motif tient cependant surtout au fait que son usage dépasse la seule dimension métaphorique grâce à l'articulation avec d'autres motifs et éléments récurrents -la terre⁶¹, la fosse- selon un effet de glissement progressif, de l'image de la noyade à celle de l'ensevelissement, de la submersion symbolique à la scène traumatique de l'enterrement à la fois tragiquement inscrite dans la mémoire et remise en scène, revécue par le truchement d'une figurine.(13) Le motif se charge ainsi progressivement d'une connotation funèbre qui devient de plus en plus explicite. (1.12.44 à 1.13.10) (15)

-« Cet enfant qui se dit vivant et qui raconte, c'est moi »

La scène autobiographique se déploie donc dans une tension entre l'appel lancinant de l'enfance, « *l'enfance comme une noyade, l'enfance comme une question* » et la tentation du néant, la hantise de l'ensevelissement associé à l'image de la fosse, lieu à la fois central et non-situable, point de rencontre entre le narrateur adulte et son double enfant. Cette tension atteint son acmé dans la mise en scène de la rencontre imaginaire entre l'adulte et son double enfant. (1.21.50 à 1.24.04)

Introduite par le motif du ressac, la séquence suit immédiatement un plan extrait d'un autre film de Rithy Panh, *La Terre des âmes errantes*⁶², montrant des travailleurs cambodgiens en train de creuser des tranchées pour installer la fibre optique (14). En même temps qu'il opère un court-circuit saisissant dans une histoire cambodgienne tiraillée entre passé tragique et modernité amnésique, le montage donne ainsi à voir et à entendre le fonctionnement de la mémoire du rescapé : le souvenir traumatique des fosses dans lesquelles le survivant a vu chuter tant de corps morts est ici réactivé par le bruit et l'image des pioches creusant la terre. Le mouvement de rétrospection est explicitement associé à la cure psychanalytique ; la progression du film correspond à une plongée dans les traces laissées par le génocide dans la psyché, à une traversée vers l'enfant perdu en soi ; cette fracture intérieure est suggérée par le découpage et le montage de la séquence et signifiée également, au niveau du commentaire par le passage de la première à la troisième personne : « *Parfois, je vois un enfant. Disons que c'est moi* ». Le mode impératif renforce le doute, l'hésitation quant à

⁶¹ Les références aux éléments sont nombreuses dans l'ensemble du film (eau/terre/feu /vent) dans le cinéma de Rithy Panh d'une façon générale, cinéma qui témoigne d'un rapport panthéiste à la nature. Terre et eau se mêlent, s'amalgament ici pour former la matière même du film à travers les figurines.

⁶² La question de l'autocitation sera évoquée dans la partie III.

l'identité : la coïncidence de soi à soi relève de l'hypothèse ou plutôt d'une forme de pari et conduit à une sorte d'inversion des rôles : « *Maintenant c'est l'enfant qui me cherche. Je le vois* ». L'ensemble de la séquence est construit en deux temps clairement distincts. (16 à 18 et 19 à 21)

Le premier moment correspond à une mise en scène doublement imaginaire, par son décor même, et par la présence figurée des proches du narrateur. Le tableau avec figurines compose le cadre d'une séance de psychanalyse : le décor restitue symboliquement l'espace virtuel de la maison du narrateur, sur le mur de laquelle trône, pour la circonstance, un portrait de Freud. La figurine correspondant au cinéaste adulte occupe le centre du cadre, en position allongée, yeux clos, vêtue de blanc, couleur du deuil. Un effet de surimpression⁶³ opère la transition entre l'adulte et l'enfant, l'habit blanc se transformant en t-shirt coloré. Le changement d'échelles de plan laisse progressivement apparaître les figurines des parents et des proches, convoqués pour cette rencontre par-delà la mort. L'espace idéalisé de la maison se voit ainsi repeuplé progressivement par des visages familiers dont celui du narrateur-enfant lui-même, selon un effet de dédoublement vertigineux. La séance d'analyse s'apparente donc à une veillée funèbre ; suivant une logique d'inversion troublante, les défunts couvent de leur regard bienveillant le survivant dans son voyage, son retour vers l'enfance, tandis que le commentaire en voix off développe le thème de la culpabilité⁶⁴. La traversée vers l'au-delà, associée ici à « l'en-deçà » de l'enfance, est signifiée par le changement du régime d'images, qui s'effectue via un raccord-regard sur la figurine du narrateur, dont les paupières sont closes.

L'impossible rencontre⁶⁵ entre le cinéaste et l'enfant est mise en scène au sein d'un paysage désertique qui présente toutes les caractéristiques d'un no man's land. Ces plans font partie des rares prises de vues réelles correspondant au temps du tournage du film, les seuls où apparaît en mouvement le corps du cinéaste. Le mode de filmage rompt avec la fixité propre

⁶³ Vincent Amiel insiste sur l'évolution de l'emploi du procédé de la surimpression dans le cinéma contemporain, souvent associé à la traduction d'un mouvement psychique : « Au-delà de l'instrument narratif qu'il était dans ses premiers usages, il désigne désormais un processus mental », « Surimpression », in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, 2012, p.669.

⁶⁴ « Des années plus tard, il se sent coupable de n'avoir pas plus aidé ceux qui étaient dans le dénuement », *L'Image manquante, op.cit.*, p.64.

⁶⁵ « L'enfance au cinéma est une distance, toujours vue depuis l'âge adulte, territoire paradoxal : impossible d'y retourner, impossible d'en faire l'impasse ». in « *L'enfance comme exil de soi* », Christian Paigneau, *L'Odyssée de l'enfance*, Bazaar&co, 2008.

aux plans mettant en scène les figurines et crée ainsi, par contraste, un effet de présence et d'actualisation renforcé par le mouvement de marche vers l'horizon, ainsi que par le son direct des bruits de pas et des doigts de l'enfant creusant la terre.

Cependant, ce moment, bien que dynamique, fonctionne bien évidemment selon le régime de la vision, du rêve éveillé, générant au sein du récit une forme d'espace-temps suspendu, qui fait écho à la première apparition du cinéaste dans le pré-générique. L'effet de flou très appuyé sur les plans montrant sa silhouette de dos favorise cette impression de flottement suspensif, impression à laquelle contribue également le motif musical, très lancinant (19). Le montage et le cadrage jouent sur la distance et la proximité, l'éloignement et la réunion des deux figures, l'adulte, vêtu de blanc et son double enfant. Un mouvement panoramique latéral orienté vers la gauche vient accueillir la silhouette également floutée de l'enfant avant que, de nouveau, la caméra ne panote vers la droite pour suivre l'adulte. Le montage en parallèle fait se succéder des plans en plongée sur les pieds nus de l'enfant progressant sur la terre craquelée (20), puis sur ceux de l'adulte, avant que les deux corps ne soient enfin réunis dans le cadre. La position de la silhouette du cinéaste, en amorce, affecte le plan sur l'enfant accroupi, creusant le sol, d'un point de vue quasi- subjectif (21) ; le regard porté sur son double est à la fois bienveillant et distant. Par un effet d'écho avec la séquence de pré-générique, le cinéaste se retrouve dans la posture de spectateur d'un film qu'il se repasse.

La séquence se clôt sur de très gros plans filmés à hauteur de l'enfant, détaillant son visage, puis ses mains qui creusent un trou dans la terre -motifs centraux du film- pour y cueillir une fragile racine, tandis que la bande sonore fait entendre le motif lent et tenu d'une contrebasse.

Le procédé de flash-back, propre à la rétrospection, est redoublé par un jeu de rimes visuelles qui font dialoguer, à la fin du récit, le présent de l'anamnèse -symbolisé par le divan de l'analyste- et les scènes traumatiques du passé, associées à deux lieux de mort, l'hôpital et la fosse. (15 et 18) La posture du survivant, allongé, les yeux clos, le regard comme tourné en lui-même, appelle, rappelle, la position du malade à l'agonie et celle du mort. La surimpression a ainsi valeur de révélation au sens photographique du terme : elle fait apparaître, dans l'image, sous l'image, des visions enfouies que la mémoire inscrite dans le corps fait resurgir.

-Faire de l'image son testament

Le mouvement de rétrospection trouve son point d'aboutissement et de résolution au bord de l'abîme, dans la poignante scène finale de mise au tombeau (13). L'imaginaire visuel de l'ensemble du film est hanté par la béance, le vide, le trou ; l'image de la fosse, image latente, longtemps refoulée parce qu'elle donne à voir ou plutôt à imaginer le manque absolu, n'apparaît et ne peut resurgir qu'au terme de la quête. La fosse est un lieu fantomatique, à la fois invisible -les traces des charniers ont été effacées- et tragiquement présent dans la psyché du narrateur. Symboliquement, le cinéaste fait de ce lieu de la négativité la plus extrême -à l'exécution des victimes s'ajoutait on le sait, l'élimination de toute identité- un lieu de prière, un monument⁶⁶ pour les disparus, mais aussi le point fondateur d'une démarche artistique dont dépend sa propre survie. L'exercice de rétrospection doit passer -ne peut qu'en passer- par l'épreuve de la mort revécue sur et via la scène cinématographique, qui, par une sorte de transfert, se substitue exemplairement à la scène analytique. Comment s'effectue cette conversion paradoxale ?

La séquence, à laquelle le motif musical lent et élégiaque confère une grande homogénéité, possède les caractéristiques énonciatives d'un épilogue et d'une dédicace, conjuguant un double mouvement de récapitulation et de projection. Le narrateur présente une dernière fois l'histoire et ses personnages, et s'adresse au spectateur, depuis son outre-tombe symbolique. Le message testamentaire se transforme alors en offrande, en un geste sublime de don, don d'une part de soi à travers l'œuvre elle-même, symbolisée et matérialisée par l'image réduite des figurines.

Une série de travellings latéraux très lents balaye le décor qui restitue les fragments d'une histoire dévastée, tandis que le chant d'un coq laisse entendre la dérisoire promesse d'un renouveau. L'ironie de l'histoire a transformé en ruines le régime khmer, puis effacé les traces mêmes du crime ; aux plans de bâtiments écroulés succèdent ceux d'un paysage rural où la végétation et l'homme ont reconquis leurs droits, aux dépens du souvenir des victimes du génocide. Le narrateur dresse en voix off le bilan amer d'un double processus de

⁶⁶ « On appellera monument tout artefact édifié par une communauté d'individus pour se remémorer ou faire remémorer à d'autres générations des personnes, des événements, des sacrifices, des rites ou des croyances. La spécificité du monument tient alors précisément à son mode d'action sur la mémoire. (...) Défi à l'entropie, à l'action dissolvante qu'exerce le temps sur toutes choses naturelles et artificielles, il tente d'apaiser l'angoisse de la mort et de l'anéantissement. », Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992, p.14.15. « Monumentum » désigne à la fois l'édifice et le souvenir des morts.

destruction et d'amnésie, en recourant au passé composé, temps du lien avec l'histoire, temps de la trace, de la séquelle, et use de la métaphore cinématographique -« *tout a passé comme dans un mauvais film cruel* »- pour évoquer l'irreprésentable : « *Quant aux fosses proches de l'hôpital, où j'ai enterré tant de morts, et ma mère, et mes sœurs, elles sont devenues un bassin, creusé par un organisme international* »⁶⁷ (23). La fosse, obsédante et invisible, aime littéralement le regard de la caméra, qui scrute le paysage, creuse le décor, exhume les signes d'un passé enfoui. A la faveur d'un raccord dans l'axe, et l'insertion d'un bref plan d'archives montrant la découverte des charniers, le cinéaste fait ainsi remonter à la surface, les traces les plus concrètes de l'horreur du régime (22).

A la révélation du crime, succède l'ultime hommage rendu aux victimes, qu'un effet de pixilation et de surimpression fait magiquement apparaître, tout de blanc vêtues, autour de cette même fosse (24). Puis, alors que la voix off adopte les inflexions d'un requiem, la figurine du narrateur apparaît de nouveau à l'écran, allongée sur le divan de l'analyste. Un subtil effet de surimpression opère le glissement de la scène, de la rétrospection à la projection fantasmagorique dans le monde des morts, via le motif de l'ensevelissement, que réactive un plan d'archives de propagande montrant le creusement de carrières (15). Cette traversée des apparences a une visée cathartique : le cinéaste rejoint symboliquement ses morts dans la terre matricielle : « *Il y a la terre gorgée de sang. Leur chair, c'est la mienne. Ainsi nous sommes ensemble* ». L'« auto-inhumation » revêt une dimension évidemment funèbre, l'image manifeste le travail de deuil, tout en soulignant le caractère infini. En rejouant sa mort sur la scène cinématographique, le narrateur expose et tente d'exorciser la tentation du néant qui saisit le survivant : la hantise de la dissolution, le vertige initial trouvent dans l'espace clos du tombeau un refuge, le lieu de repos dont ont été privées les victimes du génocide.

La force de ce geste dont le caractère inédit et poignant est à la mesure d'une histoire personnelle hors norme, réside justement dans le dépassement et la conversion de l'exercice autobiographique en un acte de don, qui réunit, sous le signe de la fable réparatrice, les vivants et les morts. Le recentrement sur la sphère de l'intime aboutit ainsi à une double offrande, adressée à la fois aux disparus et aux spectateurs, réunis dans un même « nous ». La dédicace finale assigne à ses destinataires, le rôle d'héritiers, « légataires universels » d'une

⁶⁷ *L'Image manquante, op.cit.*, p.66.

œuvre-testament⁶⁸ qui engage ceux à qui elle est transmise : « *Cette image manquante, maintenant je vous la donne pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher* ». La scène autobiographique dessine donc un cadre symbolique à partir duquel le récit filmique fonde son origine : la fosse, matérialisation tragique du manque, est un lieu d'anéantissement et de renaissance ou plutôt de survie par l'art.

Le cinéaste thaumaturge transmue ainsi le témoignage en un objet artistique : la terre, matière informe, matière des morts, qui ensevelit et qui protège, devient, sous nos yeux le principe même du récit, celui par lequel vont resurgir les disparus.

B. Topographie d'une mémoire meurtrie

A l'assaut des fantômes du passé, répond donc la convocation des morts : le père, la mère, le frère, les victimes anonymes mais aussi l'enfant « resté au bord de la fosse » et disparu en soi. L'acte de survie est une réponse à la fois artistique et éthique ; elle relève de l'invocation et se traduit par un geste doublement théâtral : les personnages sont littéralement invités, appelés, rappelés à se produire sur la scène de la mémoire par un narrateur-conteur qui rend visible le lieu de l'énonciation et exhibe son dispositif de mise en scène. L'arrière-plan psychanalytique de la rétrospection accueille ainsi deux autres scènes, appelées à se confondre tragiquement, celle de la vie familiale et celle de « *l'Histoire avec sa grande hache*⁶⁹ ». L'énoncé par lequel le narrateur désigne le premier figurant s'apparente à la fois à une prière, une formule magique et à une didascalie : « *Son costume est blanc, sa cravate sombre, je voudrais le tenir contre moi. C'est mon père* ». (3 a)

Ainsi, à quatre reprises au cours du récit, une main anonyme sculpte, modèle puis dispose dans le décor de la diégèse, trois de ses principaux figurants : le père, rétabli dans sa dignité de patriarche, dont la figure tutélaire apparaît par intermittence tout au long de l'histoire (2.55) ; son fils, le narrateur enfant (11.43) qui n'est véritablement individualisé qu'à partir du moment où il se retrouve seul, isolé des siens ; puis le narrateur, de nouveau

⁶⁸ Le terme « testament » est étymologiquement associé à l'idée d'alliance, de pacte. Le récit *L'Élimination* est dédié « A ceux qui ont fui à temps, à ceux qui ont échappé aux Khmers rouges, à ceux qui ont oublié, ou qui ne veulent pas voir, je donne ces images : qu'ils puissent voir ; qu'ils voient ». *L'Élimination, op.cit.,p.78/79.*

⁶⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, L'Imaginaire, Gallimard, 1975, p.17.

(44.27), mais le changement de costume qui affecte sa figurine indique le lieu et le moment d'une métamorphose (25-26). Enfin, le dernier personnage à apparaître sur la scène de l'Histoire, dans le cadre macabre de l'hôpital (1.07.30), est un homme décharné, mutilé, figure anonyme, qui symbolise le martyr de toutes les victimes (27). L'ordre d'apparition des figurines reproduit la chronologie tragique des événements et la topographie d'un exil dont témoigne la structure générale du récit, partant d'un centre protecteur, le foyer familial, pour retracer la longue errance cauchemardesque de la déportation.

Le dispositif cinématographique permet, par essence, de donner corps et image à la dimension fantasmatique présente, à des degrés divers, dans toute autobiographie. C'est, de façon exemplaire le cas dans *L'Image manquante* à travers la fabrication d'images concrètes, les figurines, qui accèdent au statut de véritables idoles. Le récit de soi, chez Rithy Panh, relève d'une projection de fantasmes⁷⁰, dans le sens où il est à la fois de l'ordre du désir et de la spectralité. La quête autobiographique se traduit par la mise en images d'un scénario rêvé dans lequel le sujet est présent, et qui lui permet d'accomplir un double désir : retrouver les siens, s'assurer de son identité. A la scène de mise au tombeau symbolique, correspond ainsi le fantasme d'auto-engendrement du narrateur, qui s'il ne peut ni ne cherche à réécrire le film de l'histoire, manifeste le besoin de se le repasser. Les figurines sont les objets transitionnels de cette quête ; la psychothérapie recourt, on le sait, à de tels objets anthropomorphes qui témoignent d'un rapport animiste au monde, caractéristique de l'enfance. En les introduisant dans l'espace diégétique, et en leur confiant un pouvoir magique de réincarnation, le cinéaste rétablit le lien défait entre le monde imaginaire de l'enfant qu'il fut, et le regard surplombant de l'adulte qui reprend possession de son histoire.

-Rappeler les morts, guider le spectateur : les modulations de la voix off

Dans ce théâtre de l'intime, qui abrite le dialogue du narrateur avec ses morts, quelle place est ménagée au spectateur ? Le pacte conclu par le survivant avec les disparus, s'accompagne, on l'a vu, d'un contrat passé avec les témoins de l'histoire afin qu'ils s'engagent, à leur tour, à ne pas oublier. Comment sommes-nous donc, au seuil du récit, invités à investir l'univers singulier construit par le cinéaste ?

⁷⁰ « Fantasma : un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient ». Jean Laplanche, J-B Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Quadrige, PUF, 2007

La voix joue ce rôle conducteur ; la voix et les nombreuses modulations dont elle est affectée, guident le spectateur, dès la séquence d'ouverture et l'accompagnent tout au long d'un récit qui lui fait littéralement traverser une mosaïque d'images et de sons. Face à un univers plastique caractérisé par sa diffraction et l'hétérogénéité des éléments qui le composent, la voix, offre, au-delà de ses diverses inflexions et modulations, la constance et la cohérence d'une ligne musicale tenue de bout en bout. Dans un film que l'on peut qualifier de « *documentaire intérieur* », empreint donc d'une très grande part de subjectivité⁷¹, la projection du spectateur suppose la possibilité d'« *entrer en phase*⁷² avec la réalité mentale du référent ». Or, face à l'étrangeté à la fois fascinante et déroutante des éléments visuels, étrangeté souvent redoublée sur le plan sonore par les bruitages, la voix off crée les conditions d'une écoute attentive, et ce, dès les premiers mots prononcés.

Le procédé de la voix off⁷³ est souvent, en régime documentaire notamment, l'objet de soupçons, parfois justifiés, dans la mesure où il renvoie à une puissance invisible, une présence sans corps, dont est censé émaner un discours d'autorité. Après bien d'autres, notamment les critiques Serge Daney ou Pascal Bonitzer et sa dénonciation du « *commentaire* », François Niney insiste dans ses divers ouvrages sur les limites et les risques associés à l'usage de la voix off. Selon lui, qu'elle soit celle du discours de propagande ou du reportage télévisé, la voix off « *dispose à la subjugation et à l'abus de confiance.*» (...) « *Tel est le pouvoir du « off » au cinéma, cet espace-temps indéfini, invisible, extensible qui cerne et hante l'écran, et d'où émane la voix incorporelle du narrateur, du destin, du maître, des*

⁷¹ Roger Odin définit la subjectivité sous une double dimension : « une construction consistant d'une part à attribuer la narration à un personnage de l'histoire racontée, d'autre part, à créer une relation film-spectateur telle que nous avons l'impression de nous trouver à la place de ce personnage. », Roger Odin, « Le Documentaire intérieur. Travail du JE et mise en phase dans *Lettres d'amour en Somalie* », art.cit.

⁷² Odin désigne par la notion de mise en phase : « ce processus qui me conduit à vibrer au rythme de ce que le film donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité affective du spectateur au film », Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p.38.

⁷³ J'emploie l'expression « voix off » par commodité, bien qu'elle ne soit pas nécessairement la plus précise. La notion de « voix-over » telle que la définit Alain Boillat semblerait ici plus appropriée car elle suppose que l'énonciateur soit totalement absent du monde du film. C'est le cas, ici dans le sens où il s'agit de la mise en voix d'un texte, enregistrée en studio et post-synchronisée, voix à la fois « étrangère » et familière au monde du film, comme je l'indiquerai. En outre, les caractéristiques de cette voix, sa double dimension de survol et d'enveloppement du spectateur me paraissent pouvoir s'appliquer particulièrement bien au film de Panh : « la voix plane, tel un esprit, au-dessus du monde diégétique d'une part, dans l'espace de la salle d'autre part. Elle engage l'humain sans le corps, mais non sans emporter, à travers ce que Barthes a appelé son « grain », une part de l'humanisation et de la corporéité du locuteur. », Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007, p.23.

*revenants, des savants... qui voit et sait, de son nulle part ailleurs, ce qui se passe ici, devant nos yeux éblouis*⁷⁴ ».

Qu'en est-il dans *L'Image manquante* ? Si, comme nous le verrons dans la partie suivante, la voix off sait parfois jouer très ironiquement de son autorité à des fins politiques, il semble que l'usage qu'en fait Rithy Panh déjoue les pièges évoqués par Niney ; la dimension « *incorporelle* » de la voix n'est pas le signe d'une supériorité omnisciente et anonyme, mais bien plutôt l'expression d'une subjectivité modeste, à hauteur d'homme, qui tout en portant les stigmates de l'épreuve traversée -c'est un revenant qui parle- témoigne, par cette parole même, de sa foi en l'humanité. L'originalité et la force de cette voix proviennent de ce qu'elle parvient à concilier évocation de l'horreur et distance pudique, à exprimer une intense présence tout en restant de bout en bout en retrait, fantomatique.

Comment expliquer ce paradoxe sinon par le fait que la voix -entendue ici comme performance d'acteur⁷⁵ mais aussi parole mise en texte- se tient toujours dans un juste équilibre entre la vérité factuelle de l'Histoire et sa réinvention par l'imaginaire ?

Le procédé de la voix off est, en soi, porteur d'un effet de fiction, qui peut confiner à l'artifice⁷⁶ dans la mesure où il opère une séparation, une forme de dédoublement. Le choix du cinéaste de recourir à la voix d'un autre ne peut donc que redoubler cet effet en interposant entre le texte et les images un corps «intermédiaire» -corps supplémentaire pourrait-on dire- dont la présence invisible suscite à son tour un autre imaginaire. Cependant, loin de provoquer une dissonance, un brouillage cacophonique, cet écart entre la personne réelle et la voix de son double apporte un surcroît de sens, un supplément d'âme. La voix « juvénile » de Randal Douc, tantôt douce, tantôt accusatrice, suggère en effet un imaginaire sonore situé dans un entre-deux, entre la voix du cinéaste adulte⁷⁷ -clairement perceptible dans le court

⁷⁴ François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, « Que voit la voix off ? », *op.cit.*, p.112.

⁷⁵ En l'occurrence, l'acteur d'origine cambodgienne Randal Douc, qui a notamment interprété le personnage de Monsieur Jo dans l'adaptation du roman de Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*. Né en 1971 à Phnom Penh, il n'a pas, à la différence de Rithy Panh, vécu le génocide de l'intérieur, mais en exil, son père, ambassadeur à Londres ayant réussi à quitter le Cambodge. Il est par ailleurs l'auteur d'une œuvre théâtrale centrée sur ce thème : *Les Hommes désertés*, L'Harmattan, 2002 ; *Rouge de la guerre*, L'Harmattan, 2004 ; *Khyol'*, 2012.

⁷⁶ « Les voix, séparées de l'image du visage ou du corps qui devraient les porter, sont de ce fait affectées, avant même tout effet de studio, d'un certain coefficient d'artificialité voire d'irréalité. Car elles induisent une suspension du temps : si l'énonciation institue toujours un présent, c'est ici un présent sans présence. » Jean-Louis Comolli, « L'oral et l'oracle, séparation du corps et de la voix », *Images documentaires* n°55/56, 1^{er} trimestre 2006, « La voix », p.22.

⁷⁷ La dissonance entre les deux voix, pourtant flagrante, confirme la thèse d'André Gardies, selon laquelle, même dans le régime de l'autobiographie filmée, l'implication du spectateur repose, comme dans la fiction, non sur le

extrait de l'interview télévisée(1.20.10)- et celle de l'enfant qu'il fut, qui relève, quant à elle, de la seule imagination, celle que construit chaque spectateur à partir des divers éléments sonores et visuels dont il dispose, clameurs et rires, chansons enfantines, figurines, portraits photographiques d'enfants... mais aussi à partir de sa propre subjectivité. La voix off renvoie ainsi à un « hors-temps » de pure fiction, ou plutôt à un temps intermédiaire mythique, celui de la rencontre impossible entre l'enfant et l'adulte. Ainsi, cette voix, pourtant différente de l'originale lui offre un juste écho, la prolonge sur un autre mode, entretenant avec elle un rapport fait de familiarité et de distance. Randal Douc, acteur d'origine cambodgienne, conserve dans certaines de ses inflexions la trace d'un léger accent qui est par ailleurs gommé par la mise en voix d'une parole très écrite, quoique destinée à être lue. Cette dissonance dit l'écart entre le témoignage brut et sa retranscription littéraire, entre la vérité des faits vécus et leur mise en scène autobiographique longtemps différée. Le « Je » doit, pour se raconter et se réinventer, emprunter la voix d'un autre et les chemins de la fiction.

La voix qui nous guide au sein du film, émerge littéralement d'un lieu indécidable ; elle semble revenue d'entre les morts, et cependant, dès l'ouverture, l'évocation de la sphère familiale à la première personne, l'arrière-plan musical composé de chansons et de comptines populaires, tout comme l'imaginaire enfantin du décor et des figurines établissent un lien rassurant avec l'univers de l'enfance, univers idéalisé et évoqué sous le registre du merveilleux. L'effet d'empathie provient non d'un quelconque réalisme de la restitution, mais de l'inflexion nostalgique de la voix qui, chez chacun, fait écho à un imaginaire universel de l'enfance. Son pouvoir envoûtant tient peut-être également à la neutralité de son timbre, mais aussi au rythme berçant, parfois lancinant du commentaire qui permet à l'« audio-spectateur » d'oublier paradoxalement son omniprésence. Pour le dire autrement, le « je » spectral est d'autant plus porté par la voix du narrateur que le grain de celle-ci ne fait pas obstacle aux images mentales que l'on peut projeter sur l'écran, à partir de son écoute⁷⁸.

Ainsi, le commentaire, par son ton, par ses silences mêmes, mais aussi par le relais de

principe d'authenticité mais sur la capacité du discours filmique à accueillir sa subjectivité. Le mode de présence du « je » ou des « je » dans *L'Image manquante* semble ainsi de nature à favoriser la projection, l'adhésion dont parle Gardies : «Ce dont j'ai besoin, ce n'est pas d'un certificat d'authenticité mais d'une figure-support pour mon imaginaire. Cette figure doit être présente et absente, suffisamment souple en tout cas pour que je puisse me glisser dans l'espace en creux du personnage qu'elle représente. », *Le « je » à l'écran* (A. Gardies, J.P Esquenazi . dir), L'Harmattan, 2006, p.11.

⁷⁸ « *L'histoire de ce « je » devient aussi un peu la mienne ; non pas parce que j'aurais vécu (réellement ou par procuration) les mêmes événements et situations, mais parce que je peux me glisser dans le discours filmique en lui ajoutant la part de connotations qui m'est propre et qu'il ne cesse de susciter* », André Gardies, *art. cit.*, p.22.

la bande musicale⁷⁹, ménage les conditions d'un dialogue muet avec le film. La relative neutralité du timbre n'exclut pas, bien au contraire, la capacité de varier les inflexions et les modulations, qui font tour à tour entendre l'émerveillement nostalgique de l'enfant -«*mon enfance à moi, c'étaient les studios de cinéma*»- ou la détresse du survivant : «*Je ne veux plus voir cette image de faim, de souffrance, Alors, je vous la donne*». Ces diverses modulations avec lesquelles le spectateur entre en « syntonisation⁸⁰ », autant que les événements rapportés ou les apparitions de sa figurine, confèrent ainsi une épaisseur progressive au narrateur-personnage ; tout en restant en retrait, et parfois à distance, la voix perd son anonymat pour devenir une « voix-je⁸¹ ».

De quels « je » la voix unique et singulière de *L'Image manquante* se fait-elle l'écho ? Il ne s'agit plus ici d'envisager la question sous l'angle de la création -celle de l'autobiographie partagée- mais sous celui de l'énonciation, étroitement liée à la mise en voix, qui vient d'être évoquée. La polyphonie est l'une des caractéristiques principales de la scène autobiographique qui -dans sa définition la plus classique- superpose au moins deux voix, celle du narrateur adulte, qui s'exprime depuis le présent de l'écriture, et celle de la personne qu'il fut⁸². Cette polyphonie énonciative recoupe la distinction de deux niveaux de temporalité, de deux points de vue assez aisément perceptibles. Pour pertinente qu'elle soit, cette opposition ne rend cependant pas compte des modes d'énonciation propres à chacun de ces « je ». Le mot « mode » peut se définir ici dans un sens à la fois musical et rhétorique : il désigne autant le ton -particulièrement important dès lors qu'une voix « réelle » se fait entendre- que la visée, l'enjeu de l'énoncé. Chaque mode engage l'énonciateur de façon différente et implique donc l'instauration d'un rapport spécifique avec le spectateur.

Dans *L'Image manquante*, la voix du narrateur recouvre ainsi plusieurs « je » qui

⁷⁹ « Ce qui m'intéressait, c'était la musique comme voix », Rithy Panh, Interview, Télérama, 20/05/2013

⁸⁰ Image musicale employée par André Gardies : « Je propose de parler dans ce cas, comme il advient lorsqu'on tente de régler son poste de radio sur la bonne fréquence, de syntonisation. Il me semble aujourd'hui que l'une des caractéristiques du film subjectif, c'est d'activer ce processus de syntonisation, de produire chez le spectateur le sentiment d'une forme particulière de dialogue muet avec le film, de produire cette forme de complicité par laquelle se manifeste la sympathie, au sens premier. » « Le spectateur en quête du je (et réciproquement) » in, *Le « je » à l'écran* (A.Gardies, J.P Esquenazi . dir), L'Harmattan, 2006, p.11.

⁸¹ François Niney, après avoir indiqué les dérives de la voix off notamment dans les genres audiovisuels des Actualités ou du reportage, souligne l'intérêt de ce même procédé, qui se mue en « voix-je » dès lors qu'il est l'objet d'un jeu dialectique et poétique avec les images, jeu dont témoignent exemplairement les oeuvres de Chris Marker et d'Alain Resnais, deux références majeures pour Rithy Panh, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.112-118.

⁸² « Dans le récit d'enfance classique, c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte. S'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole », Philippe Lejeune, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, 1980.

coexistent, se rejoignent, parfois se confondent, sans que cette polyphonie recoupe nécessairement l'écart entre l'enfant et l'adulte. Reprenant la typologie proposée par Roger Odin⁸³, je proposerai donc de distinguer, au sein du récit, deux grands modes intervenant à part égale : d'une part un « je lyrique » qui correspond à la voix de l'enfant, de la victime parlant au nom de toutes les victimes, voix centrée sur l'expérience d'un sujet ; d'autre part, un « je historique », qui renvoie à la posture plus distante de l'analyse et du jugement du narrateur adulte, centré sur la vérité d'un objet, en l'occurrence, le fonctionnement du système politique khmer rouge. Si ce dernier mode ne peut être attribué qu'à l'adulte informé, le « je lyrique », en revanche, excède la seule individualité de l'énonciateur. Il se fait à la fois - ou plus exactement, tour à tour- le porte-parole de l'enfant-témoin, du narrateur confronté à ses souvenirs, mais aussi, de la collectivité anonyme des victimes. Il prend en charge -c'est un poids autant qu'une mission- la voix de ceux que le génocide puis l'amnésie ont doublement rendus muets : le « je » du survivant est ainsi traversé par une multitude d'autres « je » ; son récit personnel n'a donc de valeur qu'en tant qu'écho d'un témoignage collectif. Le projet autobiographique n'a de signification -et de justification- qu'à partir du moment où la vie de l'individu est tragiquement saisie par le cours de l'Histoire, au sortir de l'enfance, comme des millions de Cambodgiens. *L'Image manquante* est peut-être aussi, et peut-être avant tout l'introspection de tout un peuple, à travers le prisme d'une expérience singulière, une forme de récit national filmé à la première personne, du moins une chronique des années de terreur.

-Du récit d'enfance au conte cruel

L'œuvre s'inscrit par ailleurs dans un cadre générique qui est celui du récit d'enfance. Catégorie à part entière au sein des genres autobiographiques⁸⁴, le récit d'enfance suscite chez le lecteur ou le spectateur, un horizon d'attente spécifique et repose sur des thèmes et motifs privilégiés, la famille, le jeu, mais aussi la découverte de l'injustice, de l'amour, de la mort... *L'Image manquante* convoque la plupart de ces éléments, et notamment le thème fondateur de l'initiation qui prend ici une tournure et une dimension éminemment tragiques.

⁸³ Roger Odin se réfère ici aux travaux de Käte Hamburger.

⁸⁴ La place qu'y occupe le récit d'enfance est même selon Philippe Lejeune, l'un des principaux critères de définition de l'autobiographie, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

La scène autobiographique se déploie en une série d'allers-retours entre le présent de la rétrospection et le regard de l'enfant. Le récit en images -mentales- de soi englobe tous les aspects de la vie, les événements vécus mais aussi les rêves. Le « je lyrique » oscille ainsi entre des modalités différentes, qui vont de l'expression de la détresse la plus extrême à l'évocation de scènes oniriques. La rétrospection génère alors des modes de représentation divers, de la restitution réaliste des épreuves traversées à la projection de moments purement imaginaires. Elle offre ainsi la possibilité de mettre en scène le tragique des scènes vécues, de combler des manques voire de forger des fictions compensatrices.

-La maison : foyer narratif, lieu fantomatique

L'enfance invente sa géographie imaginaire, avec ses lieux fondateurs, au premier rang desquels figure la maison. Elle est le point originel du récit, le lieu d'où est né le désir du film⁸⁵ et le point central et symbolique de la quête. Associée à la famille, à la fête, à l'étude, la maison est d'autant plus idéalisée et fantasmée que ses habitants ont disparu, qu'elle est devenue un non-lieu, un espace fantomatique, abandonné puis dévasté, l'ombre d'elle-même : « *Ma maison est devenue un tripot ; un karaoké ; puis un bordel. Elle aussi a été vidée. Arrachée à son histoire* ». En personnifiant la maison⁸⁶, Rithy Panh ne lui confère pas la seule dimension d'un décor symbolique, ou d'un lieu matriciel, il l'élève au rang de personnage central, témoin et victime de l'Histoire, au même titre que ceux qu'elle abritait. Le récit autobiographique se déploie autour et à partir de ce point aveugle, évoqué et restitué par fragments tout au long du film : les plans récurrents dessinent successivement un espace en ruines puis partiellement reconstruit et enfin repeuplé⁸⁷. (28-29-30 + 87)

L'espace de la maison renvoie, en premier lieu, à la scène originelle, à la scène d'une enfance mythique sur laquelle le cinéaste nous convie, tandis que résonnent les accents allègres d'une chanson populaire traditionnelle. La figure du père joue le rôle d'intercesseur dans cette plongée vers le monde d'avant l'Histoire, monde miniature peuplé de figurines qui

⁸⁵ La maquette de la maison a déterminé l'orientation du film, une fois abandonné le projet initial centré sur les archives : « J'ai demandé à des artisans d'en faire une maquette – j'avais l'idée de reconstruire mon enfance à travers ma maison. Pour les aider à calculer les proportions, l'un d'eux, qui n'avait jamais sculpté que des rampes d'escalier, a façonné un petit personnage en glaise. L'idée du film est née comme ça», Rithy Panh, Téléràma, 05/10/2013

⁸⁶ La maison, traitée en tant qu'espace symbolique, témoin des vicissitudes de l'Histoire, est le « personnage central », du moins le sujet principal de nombreux films documentaires et constitue presque un genre en soi. Voir, notamment *Une maison à Prague*, Stan Neuman ainsi que la trilogie d'Amos Gitai, *House, Home, News from the house*.

⁸⁷ Je reviendrai de façon plus détaillée, sur la fonction symbolique du décor, dans la partie IV.

forment le petit théâtre familial. L'anaphore du « *je me souviens* » ponctue cette séquence inaugurale, découpée en une alternance de lents panoramiques et de plans fixes rapprochés, saisissant des fragments de scènes d'une vie quotidienne placée sous le signe de la joie et de l'harmonie ; le décor idéalisé, dans lequel dominent les couleurs vives des vêtements ou des fruits, restitue les deux espaces de la vie sociale -vie marquée par la convivialité et l'échange que soulignent des champs contre-champs et l'espace de la vie familiale liée à l'étude. L'imaginaire du récit d'enfance associe souvent cette période fondatrice à l'image d'un monde clos, insulaire⁸⁸, au sein duquel l'enfant vit dans une autarcie rassurante et heureuse avec les siens.

La maison est ici envisagée comme un écrin protecteur, à l'abri de l'Histoire et de ses turpitudes, qui ne tardent cependant pas à se faire entendre. La guerre qui vient rompre l'harmonie originelle surgit en effet d'abord par effraction sonore ; dans *L'Image manquante*, le souvenir auditif précède le plus souvent -ou plutôt appelle- la remémoration visuelle. Ainsi, d'abord à peine perceptibles en arrière-plan, derrière les rires et la chanson joyeuse, les explosions de bombardements et le vrombissement d'hélicoptères marquent l'intrusion dans l'espace familial de la scène de l'Histoire, tandis que resurgissent, plein cadre, des plans d'archives Noir et Blanc montés « *cut* », témoignant de la violence et de la désolation subies par les populations civiles.

L'irruption de l'Histoire par le biais de l'archive visuelle et sonore correspond à une double rupture, signifiée par le changement d'échelle et de régime d'images : la fin de l'« ancien monde » marque la mort de l'enfance, mais aussi la fuite forcée de Phnom Penh. La maison acquiert donc rétrospectivement la dimension d'un paradis terrestre hors duquel le narrateur et sa famille se voient irrémédiablement chassés. Le 17 avril 1975⁸⁹, jour de la prise du pouvoir par les Khmers rouges, est la « date de naissance négative » de l'enfant, celle qui correspond à l'effacement brutal d'une histoire et d'une identité. La transition historique se dit aussi à travers le changement des temps verbaux, évoluant de l'imparfait, temps du bonheur originel perdu -« *C'était le temps de l'étude et des livres* »- au passé composé -« *puis la guerre est venue* »- puis au présent -« *Il n'y a pas de retour possible, l'ennemi, c'est moi,*

⁸⁸ Voir *L'ère du récit d'enfance* (dir) « L'Architecture du songe », article d'Anne Chevalier.

⁸⁹ « Cette date devient mon matricule, ma date de naissance dans la révolution prolétarienne. Mon histoire d'enfant est abolie. Interdite. A compter de ce jour, moi, Rithy Panh, treize ans, je n'ai plus d'histoire, plus de famille, plus d'émotions, plus de pensée, plus d'inconscient. Il y avait un nom ? Il y avait un individu ? Il n'y a plus rien », *L'Élimination, op. cit.*, p. 31. Précision historique importante, les Khmers, dans leur désir de faire table rase du passé, avaient officiellement institué cette date 1975 comme « l'année zéro » du régime.

j'ai 13 ans ». Le récit prend, à partir de cette date fatidique, la seule mentionnée de façon récurrente tout au long du récit, la double dimension d'une chronique et d'un conte cruel.

La progression suivie est globalement chronologique, et procède par succession de blocs d'espace-temps, reliés entre eux par une série de flash-backs parfois explicités par la voix off -« *je me souviens* ». L'originalité du dispositif visuel n'empêche pas le respect du schéma canonique de l'autobiographie, qui correspond à l'arpentage d'un territoire⁹⁰ à partir de ce point d'origine. Le foyer dépeuplé, puis dévasté, est le lieu fixe à partir duquel se déploie le récit qui, contre le mouvement centrifuge de l'Histoire -à l'éloignement géographique de la capitale vers les campagnes, correspond l'éclatement du noyau familial- oppose le geste d'une reconstruction de ce cadre protecteur.

Le récit restitue le fil des événements historiques, la mécanique absurde et anonyme d'un mouvement subi, à travers le double regard de l'enfant-témoin et de l'adulte rescapé. La séquence de déportation de Phnom Penh (de 07.33 à 08.47) et celle de la découverte de la réalité du régime (9.20 à 10.15) en offrent, toutes deux, un raccourci saisissant.

-Chronique d'une traversée

Le premier extrait correspond au départ forcé des habitants de Phnom Penh en train, sous la conduite de jeunes gardes khmers rouges. Il assure une double transition sur le plan spatial et narratif entre l'« ancien monde » et le nouveau monde promis par le régime. Après la rupture initiale, il marque une étape supplémentaire dans le processus de dépossession, le début du véritable cauchemar avec la séparation des membres de la famille. Comment ce lent mais inexorable acheminement vers l'horreur est-il relaté ?

Restitution d'une image absente des livres d'Histoire -« *la déportation de Phnom Penh est une image manquante* »- la mise en scène parvient à articuler la vérité historique des faits et l'emploi de motifs symboliques, pour signifier la confiscation de l'Histoire par le régime khmer rouge. La séquence, glaçante, est construite selon un mouvement d'attente et de chute, d'élan puis d'arrêt qui a pour effet de nous plonger aux côtés des membres de la famille du narrateur, figurines, figurants ballottés passivement dans le train de l'Histoire. **(31 à 36)**

⁹⁰ Philippe Lejeune analyse en terme topographique l'imaginaire sur lequel repose le projet autobiographique : « Entreprendre son autobiographie, c'est inverser le rapport qu'on a d'ordinaire avec sa vie. C'est redevenir, imaginativement le maître. Ma vie est une île que je vais dominer du regard, dont je vais dresser la carte », *Moi aussi*, Seuil, p.221.

Le passage suit immédiatement la référence à la prophétie de Puth Umneay⁹¹ qui se clôt par une formule sans appel : « *des rivières de sang couleront* ». Le montage joue sur l'hybridation de trois régimes d'images : des plans d'archives Noir et Blanc, des plans de restitution sous forme de tableaux miniatures et un plan superposant les figurines sur des images d'archive projetées en transparence. Le mouvement correspond à un trajet en chemin de fer, puis à l'arrivée dans le camp, terminus tragique. La séquence est entièrement muette, ce qui a pour effet d'amplifier les sons parasites : les divers bruitages réalistes -grincements, sirènes, cahots du train- sont surlignés par le montage sonore et le mixage, qui installent une atmosphère d'abord fantastique puis proprement angoissante.

Les premiers plans nous installent aux côtés du conducteur de la locomotive, dans un mouvement de progression vers l'horizon ; l'effet d'immersion est accentué par certains plans en vue subjective. On observe une alternance entre des plans du paysage seuls, des plans vus depuis la cabine, avant que la caméra ne panote à gauche vers des paysans saluant joyeusement l'avancée du convoi ; les éléments rassurants d'une scène champêtre ordinaire semblent réunis et l'avancée peut suggérer une ouverture, un élan vers l'avenir. Le plan suivant, plus long, montre le défilement du paysage de rizière vu depuis l'angle inverse, à la droite du convoi : seul le mouvement assure donc la cohérence entre les plans ; la juxtaposition des points de vue, illogique sur le plan strictement visuel, peut correspondre symboliquement à la quête angoissée d'un horizon de la part des voyageurs ou déjà à l'idée d'une absence d'issue. Les cahots du train, perceptibles à travers les tremblements de l'image, introduisent en outre le signe d'une menace latente.

Le plan suivant marque une rupture en termes plastique et chromatique : il montre un wagon de la taille d'un jouet dont la porte entrouverte laisse voir des figurines debout, le regard tourné vers le paysage et le spectateur. Le choc visuel, inhérent au changement d'échelle et d'images, est renforcé par le spectacle d'un wagon à bestiaux transportant des hommes. Le court-circuit produit un double effet ; il provoque d'abord inmanquablement chez le spectateur la rémanence d'un imaginaire visuel inscrit dans l'inconscient collectif, celui de la déportation vers les camps de la mort pendant la Seconde Guerre Mondiale,

⁹¹ « Croyances rédigées dans une langue poétique sur des feuilles de latanier par des moines puis transmises à travers les âges par la tradition orale avant d'être publiées par de nombreux éditeurs à partir des années 1950, les prophéties du Put Tumneay (orthographiées Puth Umneay dans le texte du commentaire) sont l'équivalent des prophéties de Nostradamus en Occident : un jeu symbolique permettant d'enraciner une modernisation, fut-elle relative, dans le passé afin de l'intégrer réellement », *Dictionnaire des Khmers rouges*, « Article Put Tumneay ; prophéties », *op.cit.*, p.314.

référence implicite qui hante l'ensemble du récit. L'association de tons et de registres opposés produit une autre forme de confusion troublante ; la dimension enfantine voire ludique associée aux figurines dans la séquence inaugurale se charge à partir de ce moment, et de façon définitive, d'une connotation tragique⁹².

Par une inversion des valeurs d'échelle de plan, le wagon à bestiaux miniature vient remplir la totalité du cadre ; l'effet de sur-cadrage de la porte dirige le regard du spectateur sur les silhouettes des figurines dont la posture indique à la fois l'interrogation et l'isolement. La porte, bien qu'ouverte, n'offre aucune issue vers un quelconque hors-champ. Le contraste chromatique entre les couleurs vives des vêtements des membres de la famille - rassemblés comme pour une ultime photo de groupe- et les images des paysages de rizière en Noir et Blanc, contribuent au pathétique d'un plan que vient accentuer encore la confusion, au niveau sonore, des pleurs d'enfants et des grincements du train.

Le plan suivant marque le retour de l'archive : la cabine du conducteur est filmée selon l'angle inverse du plan précédent. Entre temps, deux très jeunes soldats khmers -dont l'un tient une mitraillette- ont pris les commandes. Le regard de l'un d'eux, tourné vers l'arrière du convoi, donne l'illusion d'un raccord avec le plan précédent alors qu'une observation un peu attentive montre qu'il s'agit en fait de deux séries de séquences d'archives différentes. Qu'importe le léger faux-raccord, l'ellipse du montage résume de façon saisissante le cours tragique des événements : les Khmers rouges ont pris le contrôle de l'Histoire. Le plan suivant, par sa durée et son axe frontal, confirme l'idée d'une avancée vers l'inconnu. Une nouvelle rupture est introduite par la fin de la séquence, à la fois en terme de régime d'image et d'axe de prise de vue, produisant en effet de décadrage par rapport à la frontalité de la voie de chemin de fer. A la perspective précédente, succède un plan large sur un paysage champêtre dont l'horizon est bouché, et dont le ciel s'assombrit progressivement, alors que la caméra pivote vers la droite. Un panoramique latéral en plan d'ensemble, vu depuis la locomotive, montre la présence menaçante de soldats de part et d'autre des rails, armes à la main. Le paysage a également changé : aux rizières ordonnées succèdent des terres à l'état de friche ; la végétation a envahi la voie qui ne continue pas au-delà de cette limite. L'enfermement est aussi suggéré par le rétrécissement de l'horizon, réduit à quelques esquisses sur la toile peinte qui sert de fond de scène. Un second panoramique, plus proche

⁹² « A treize ans, je me suis tenu debout dans un wagon à bestiaux. Parfois la porte était entrouverte, mais je n'ai pas sauté », *L'Elimination, op. cit.*, p.93.

des personnages et filmé à leur hauteur, reprend partiellement le mouvement du premier, en insistant sur le regard menaçant de deux soldats, dont l'un, le chef, est d'abord saisi en plan moyen. Le plan final le montre en plan rapproché, menaçant, en un plan subjectif, qui correspond au regard de l'enfant. Le contraste entre la fixité de la figurine et les bruitages rend le personnage particulièrement inquiétant... Le terminus dissipe définitivement toute illusion et marque l'entrée⁹³ dans l'horreur véritable : « *il n'y a pas de retour possible* ».

L'entrée dans le « nouveau monde » de l'Angkar est ainsi donnée à voir comme le franchissement irrémédiable, d'une limite, au sens géographique et moral du terme. La séparation de la famille, des familles, s'accompagne, pour l'individu, d'une dépossession de ses biens matériels, comme de toute forme d'identité⁹⁴, étape supplémentaire d'une lente déshumanisation. L'intérêt du dispositif de restitution qui met en scène les figurines est qu'il offre la possibilité de scénographier en quelques tableaux saisissants ce qui relève de l'invisible, de « l'image manquante ». En l'occurrence, le processus de déshumanisation, de négation de l'individu n'a pas été « documenté » pour des raisons qui tiennent évidemment au désir du régime khmer d'occulter la réalité des faits, mais aussi plus simplement -abstraction faite du contexte- parce que ce processus *ne se donne pas facilement à voir*, dans la mesure où il relève d'une durée et d'une forme de visibilité dont l'enregistrement du réel serait inapte à rendre compte en quelques plans.

Ainsi, c'est par la restitution qui confine à une forme de théâtralisation que le cinéaste condense les étapes implacables de cette déchéance, transfigurant les scènes vécues par l'enfant, en visions symboliques qui reviennent hanter le narrateur et saisir le spectateur.

Un bruit violent et sourd, qui a tout d'un couperet sonore (09.20) introduit la courte séquence (9.20 à 10.25), tandis que la voix off, retrace froidement le rituel méthodique et sinistre de cette dépossession. La force de l'extrait repose d'abord sur son montage elliptique : la succession des plans suggère l'ampleur et la rapidité d'une métamorphose qui conduit à l'assujettissement (37-38-39). Un effet de surimpression entre les deux premiers plans fixes indique l'écart entre la liberté de mouvement et une mise au pas : les personnages qui peuplent le décor, formant un groupe où se mêlent femmes, hommes et enfants, toutes

⁹³ Le monde de l'Angkar -nom de l'organisation politique du régime khmer rouge- est représenté au sens strict comme un monde clos, une prison (voir partie IV)

⁹⁴ L'anaphore du pronom impersonnel « on » suggère par ailleurs que le processus de déshumanisation affecte aussi bien les bourreaux que les victimes, idée fondamentale chez Rithy Panh : « On coupe nos cheveux. On confisque montres, lunettes, jouets, livres. On teint nos vêtements en noir. On change nos prénoms. Soudain il n'y a plus d'individus mais des numéros ; des unités », *L'Image manquante*, *op.cit.*, p.15.

générations confondues, réapparaissent l'instant suivant dans le même espace, rangés militairement, et séparés selon leur sexe et leur âge. Une série de trois panoramiques latéraux, balayant la scène alternativement vers la gauche puis vers la droite, accentue l'effet glaçant que provoque dans le dernier plan, le retour des figurines toutes anonymement revêtues de l'uniforme khmer, tenue noire, qui efface l'individu et le fait se confondre avec le décor terreux. Par ailleurs, la frontalité du cadrage qui caractérise la plupart des plans fixes ou panoramiques, accentuée par un effet de plongée sur certains d'entre eux, livre littéralement les figurines à notre regard, les dépossédant pour ainsi dire une seconde fois : le spectateur est ainsi placé dans la position inconfortable d'un témoin impuissant dévisageant des victimes mises à nu, position qui rejoint celle du narrateur qui se repasse la scène, mais aussi celle du bourreau.

L'ultime plan de la séquence atteint une dimension emblématique⁹⁵, en dévoilant par le seul mouvement ascendant d'un panoramique vertical, les deux fondements du nouveau régime, la terreur et le mensonge. La caméra présente, en plan d'ensemble et en plongée, les figurines alignées en rang ; la distance rend indistinct leur visage, et leur silhouette se confond avec le sol. Le panoramique, qui s'élève vers le ciel vide indique le nouvel horizon : le pays du « nouveau peuple », symbolisé par le drapeau du Kampuchéa démocratique qui se détache en majesté sur un arrière-fond dont le bleu éclatant révèle toute l'artificialité. Le pays idéal présente toutes les caractéristiques d'une contre-utopie sinistre ; l'artifice du décor, ici plus qu'ailleurs exhibé, dévoile le vrai visage du régime, une apparence mensongère, un cauchemar de carton-pâte. La séquence suivante, après un fondu au noir nous fait pénétrer, aux côtés du narrateur, dans la réalité de l'Angkar.

-Sisyphes enfant

L'entrée dans le pays du « nouveau peuple » reproduit le schéma d'une épreuve initiatique mais en inverse tragiquement les données : le jeune héros est propulsé dans un univers qui le coupe de son milieu originel, et dans le même temps, se voit privé de l'élémentaire part de liberté qui lui permettrait de s'affirmer dans une confrontation authentique avec la réalité, si adverse soit-elle. L'apprentissage de la solitude, qui correspond au moment même où, au sortir de l'enfance l'individu pourrait construire sa place dans le

⁹⁵ L'image retenue pour l'affiche du film est un photo-montage qui établit une superposition du premier et du dernier plan de cette séquence.

monde, est synonyme, dans la logique totalitaire de l'Angkar, de dilution de l'identité au sein d'un être collectif, « le nouveau peuple » dont les plans d'archives de propagande offrent une vision aussi fascinante que cauchemardesque. Ainsi le « je » en tant qu'instance énonciative correspondant au point de vue de l'enfant, cède sa place à un « nous » qui implique tous ses compagnons d'infortune, pour ne plus intervenir que ponctuellement. La parole elle-même est contaminée par la langue du bourreau, qui abolit toute forme d'expression subjective ; la voix off en reproduit l'écho, oscillant, par ses inflexions, entre l'abattement de l'enfant qui finit par intérioriser les slogans, et l'ironie distanciée du narrateur qui les reformule pour mieux en souligner la vacuité⁹⁶.

La voix assure ainsi le lien entre une expérience vécue et sa réappropriation, intègre le point de vue du bourreau et le déconstruit, en réinscrivant les faits dans un contexte historique, élargissant ainsi la scène autobiographique à la dimension d'une chronique du génocide. Le monde du « nouveau peuple », comme toute contre-utopie, tend à abolir en effet jusqu'au mouvement même du temps. Seul le récit rétrospectif, par le recours à l'archive, et par les nombreux flash-back successifs, réintroduit une chronologie et des liens de causalité entre des morceaux d'un passé vécus par l'enfant, sur le mode infernal d'un éternel présent. En l'absence de repères temporels, la perception est aiguïlée par les manifestations de la nature, le cycle des saisons, le dérèglement des éléments, illustré par exemple à travers les grandes inondations de 1978. Le mouvement rétrospectif restitue le mécanisme de la mémoire qui obéit à une logique visuelle et auditive et fait resurgir le souvenir des faits à partir du cadre, du décor dans lequel ils ont été vécus. Le parcours s'apparente ainsi à une topographie mémorielle qui se donne à voir en une série de tableaux clos sur eux-mêmes, d'îlots qui délimitent les différents blocs d'espace-temps traversés : les carrières, les rizières, le camp de travail, l'hôpital, la grande forêt...

L'extrait évoquant le camp de travaux forcés permet de rendre compte de la façon dont procède l'écriture filmique de la mémoire, restituant des blocs d'espace-temps, tout en entrecroisant les deux régimes d'images. Le souvenir est ainsi réinscrit dans une dimension à la fois historique par le biais de l'archive et mythologique par la mise en scène des figurines.

La séquence, longue et lente, est encadrée par deux flash-back dont l'un, le premier, suit l'évocation de la mort de la mère, dans le cadre sinistre de l'hôpital de campagne khmer.

⁹⁶ « Nous parlons en slogans. 'Qui proteste est un ennemi. Qui s'oppose est un cadavre !' », *L'Image manquante*, *op.cit.*, p.38.

L'espace fantasmatique de la maison laisse entrevoir une fois encore la scène d'un bonheur révolu vers laquelle convergent la pensée de l'enfant orphelin et celle du narrateur adulte. L'extrait, construit en deux temps, deux tableaux successifs, marque une étape supplémentaire dans la dégradation et dans le processus d'asservissement, qui mène l'enfant du chantier au camp de travaux forcés.

Le cinéaste fait débiter le passage par un montage d'archives de propagande montrant, en plans d'ensemble, les travaux de terrassement accomplis par une foule de « glorieux travailleurs », au rythme entraînant de chants révolutionnaires. L'archive est ici employée pour attester la réalité de l'expérience vécue par un individu, fondu parmi la masse anonyme de ses semblables : « *je suis devenu l'un de ces enfants* » (62). Au décor coloré du foyer familial, succède l'immensité à ciel ouvert des carrières filmées en noir et blanc, dans laquelle disparaît tout repère. Le commentaire en voix off mêle ici le récit personnel et le décryptage d'un système ; les modes d'énonciation lyrique et historique s'associent pour indiquer le décalage entre les images imposées par le pouvoir et la réalité vécue. Ironiquement, c'est par l'artifice de la restitution que le cinéaste se remémore les scènes passées, et nous révèle l'envers du décor. L'effet de pétrification de l'ensemble de l'extrait est d'autant plus saisissant qu'il succède à des plans montrant une foule de travailleurs en action, et que la rupture du plan est brutale. Un gros plan optique et sonore (40) amplifie l'irruption traumatisante du souvenir. Deux lieux successifs sont restitués mais tout, tant sur le plan du son, du décor monochrome, que des mouvements d'appareil suggère l'idée de continuité, l'image d'un lent mais inexorable enfermement qui devient enfoncement dans les abîmes de la terre.

Le premier tableau restitue, dans un plan d'ensemble en plongée, l'espace du chantier, lieu de travail mais aussi théâtre politique où chacun est contraint de se livrer à une autocritique. Les jeux de champs contre-champs et l'alternance de plans d'ensemble et de plans rapprochés, renforcent l'impression de domination exercée par les gardes sur les jeunes travailleurs en uniforme, parmi lesquels le narrateur, au centre, se distingue soudain, par la magie d'un effet de pixilation qui métamorphose sa tenue. La transition entre le chantier et le camp de travaux forcés s'effectue par un raccord-regard sur la figurine, assise dans une posture de résignation et d'abattement. Le plan suivant est une image d'archive noir et blanc, remontée en ralenti, qui correspond à une vue quasi-zénithale sur un camp de travaux : les travailleurs dont les silhouettes se confondent avec la terre, sont littéralement enfermés au fond du trou qui occupe la totalité du cadre. (41)

Le plan fixe dont un effet de ralenti et les accords lancinants de la musique accentuent la dimension cauchemardesque, manifeste la résurgence du souvenir suggérée par l'axe de prise de vue ; il assure la conjonction entre le regard de la figurine de l'enfant qui se projette mentalement dans l'enfer auquel il se voit condamné, et le regard du narrateur qui se le remémore. La force du plan réside dans l'articulation qu'il opère entre la réalité vécue -le camp de travaux forcés est une descente aux enfers- un arrière-fond mythologique –la figure de Sisyphe est convoquée- et les images mentales, ici illustrées par l'archive. Le plan suivant (42) est sa réplique presque parfaite en décor artificiel miniature, décor qui accentue encore l'impression d'écrasement du fait de la taille et de la texture même des figurines qui se confondent avec la terre. Par sa durée identique, sa composition et l'axe de prise de vue zénithal, ce plan-miroir restitue l'enfer du camp et prolonge l'effet de projection introduit par le raccord-regard : les scènes que le spectateur découvre sont aussi et d'abord « *des images intérieures*⁹⁷ », elles portent l'empreinte d'une triple subjectivité, celle de l'enfant qui a vécu ces moments, celle du narrateur qui les revit et du cinéaste qui les reconstruit.

La restitution, bien qu'elle s'appuie sur des éléments de décor qui témoignent d'un certain effet de réalisme, a aussi une fonction psychologique ; il s'agit de faire éprouver au spectateur les mêmes émotions que le narrateur. Ainsi, le second tableau, tout en prolongeant le premier en accentue la dimension pathétique. La voix off évoque, sur le mode d'un lamento, l'absurdité et l'ampleur des travaux de force accomplis sous la férule d'un gardien monstrueux, « l'homme au chapeau de feutre⁹⁸ » et son chien noir, figures qui hanteront la suite du récit (45). Les mouvements de caméra, lents et exclusivement latéraux, ainsi que la faible profondeur de champ enferment les figurines dans le décor pierreux qui remplit la totalité du cadre, cependant que les plans fixes sur les travailleurs de force, le bruit répétitif de la terre creusée, figent la scène en un éternel présent. Le tableau élève ainsi la restitution de l'expérience vécue à la dimension d'une scène mythique, transformant les enfants des camps en Sisyphe du « nouveau peuple » (43-44). L'Histoire fait cependant retour, avec l'interpellation directe lancée par le narrateur, dénonçant ironiquement l'aveuglement des Occidentaux face au cynisme du régime khmer rouge et à l'iniquité foncière d'un régime qui prônait l'égalité.

⁹⁷ « Les images sont moins des images d'objets ou de lieux que des images d'espaces mentaux ; elles renvoient à des images intérieures ». Roger Odin, art.cit, p.89.

⁹⁸ « Ce camp était une tombe gardée par un homme à chapeau de feutre. Son chien nous fixait comme une énigme ». *L'Image manquante*, op.cit., p.47.

-Echappées, rêves d'envol : fictions consolatrices et images de « compensation »

Le récit recompose les éléments d'une expérience vécue mais aussi les moments de fuite dans l'imaginaire, seul espace de repli de l'enfant déporté. Le narrateur lie ainsi directement sa survie à sa capacité imaginative ; l'affirmation a la valeur d'une certitude, d'un acte de foi, énoncé par la voix off au moment où la figurine est placée pour la première fois sur la scène de l'Histoire : « *On peut voler une image, pas une pensée* » (11.41).

Symboliquement, au centre exact du récit (44.36), la figurine de l'enfant revêtue de l'uniforme noir des camps est retirée puis disposée de nouveau dans le décor. Elle arbore alors un t-shirt coloré à pois, aux couleurs vives, signe de décadence bourgeoise interdit par le régime mais surtout symbole de la résistance, de la renaissance par le rêve et la fantaisie. La posture de la figurine, assise mais le regard tourné vers le ciel indique l'espoir d'une improbable réponse à sa détresse : « *cet avion irréel me sauve*⁹⁹ ». Le ciel, et, plus largement le rêve d'envol sont des motifs récurrents dans un récit qui déploie, en contrepoint de la chronique de l'horreur, quelques parenthèses de pure fantaisie qui font ressurgir un imaginaire enfantin, proprement surréaliste.

Les figurines, par leur seule apparence, ont une connotation ludique et enfantine évidente, propre à développer cet imaginaire. Ainsi, le récit d'enfance emprunte les habits du conte dans plusieurs séquences, pour conjurer par le rêve éveillé, la cruauté du présent ou la perte des êtres les plus chers. Deux séquences en écho (23.02 à 26.05) et (44.38 à 45.52) mettent ainsi en scène le motif du vol associé à l'évocation de la lune, de façon poétique et humoristique voire même psychédélique. Qu'il s'agisse d'évoquer la figure du frère musicien tragiquement disparu à Phnom Penh, ou la fascination de l'enfant pour la conquête spatiale, le traitement léger et décalé de ces parenthèses offre un contrepoint au principe de gravité auquel obéit l'ensemble de l'histoire. La fantaisie n'exclut cependant pas l'ironie, bien au contraire ; le rêve lunaire, est, par un subtil jeu de montage parallèle, une réponse poétique au « Grand bond en avant » promis par le régime khmer, ramené à sa dérisoire réalité. Il est aussi, par un jeu d'inversion et de transfiguration, un contrepoint au motif obsédant de la fosse. (48.58)

⁹⁹ Phrase-sésame qui fait écho à celle que prononce le narrateur lorsqu'il dispose la première figurine de l'enfant : « Pour tenir, il faut cacher en soi, une force, un souvenir, une idée que nul ne peut vous prendre. Car on peut voler une image, pas une pensée ». (11.43)

Le recours au genre merveilleux du conte mais aussi de la fable et de la parabole permet ainsi de transfigurer l'horreur indicible, par la convocation d'un imaginaire enfantin, et d'opposer à l'entreprise de négation de la réalité une surréalité poétique. Il renvoie alors tout autant à l'esprit de fantaisie de l'enfant qu'au désir de l'adulte de forger des images réparatrices. Images de substitution plus que de compensation, qui tout en signifiant le manque, tentent de réparer l'affront fait aux disparus.

Située au centre du récit, l'évocation de la mort des enfants constitue l'un des sommets tragiques du récit (46.36 à 49.06). Comment passe-t-on de l'événement à sa transfiguration symbolique et poétique ?

La séquence, entièrement nocturne, débute par un montage de deux plans d'archives montrant, en légère plongée, des enfants malades, au corps déformé par la faim et la maladie ; l'un d'eux dévisage le spectateur, en un regard caméra difficilement soutenable quoique bref ; la présence du plan en lui-même, relayée par une voix off qui sur le mode optatif inscrit indirectement la scène dans une expérience vécue, accroît le malaise du spectateur : « *Je ne souhaite à personne de voir un enfant mourir, les pieds enflés, le visage enflé comme s'il ne restait que de l'eau* ». L'extrait pourrait confiner au voyeurisme morbide s'il n'était heureusement inclus dans une séquence qui évite justement avec pudeur la restitution réaliste pour élever le récit du registre de l'événement à la dimension d'une parabole, celle de l'Enfance volée. Aux plans d'archives initiaux succède une série de prises de vues réelles montrant, de façon floue, une silhouette courant à travers un champ, puis trois gros plans successifs sur une main cueillant ou plutôt arrachant de façon frénétique un épi de maïs. Le mode de filmage déréalise la scène pour lui conférer une dimension symbolique.

Le passage fait directement écho à une séquence précédente (42.40) qui évoquait la dénonciation d'une mère par son fils puis son exécution, de nuit, par les gardes khmers rouges pour avoir commis un « crime » analogue, un vol de mangues. L'issue funeste est donc aussitôt comprise par le spectateur, selon une construction dramatique qui rejoint celle de la tragédie. L'attente est déplacée de la question du destin à celle de l'identité de la « coupable victime ». Le plan suivant, de demi-ensemble, montre une mère et son enfant, le regard tendu vers le hors-champ qu'un lent mouvement panoramique latéral révèle : un garde tient prisonnière une petite fille. La voix off du narrateur adopte le ton d'un conteur pour résumer en quelques phrases simples, imitant un parler enfantin, le « crime ¹⁰⁰ » alors qu'une

¹⁰⁰ « La petite fille tremblait de faim, alors elle vole du maïs... », *L'Image manquante*, op.cit., p. 41.

série de plans fixes des figurines en gros plan condensent la scène jusqu'à un premier fondu au noir (47.40). L'extrait suivant évoque, en plans fixes et en plongée, l'agonie de l'enfant morte de faim, allongée sur un carré de paille tressée, tandis que la voix off rapporte la scène et que la contrebasse seule fait entendre un air pathétique et funèbre. Par une série d'effets de pixilation et de fondus au noir, le cinéaste fait apparaître son corps décharné ainsi que celui de deux autres figurines d'enfants, avant d'évoquer l'issue tragique. Puis, une main recouvre doucement les corps d'un morceau de tissu blanc, qui, par un jeu de surimpression, se métamorphose en écran sur lequel apparaît la photo noir et blanc de trois enfants (46-47).

L'image, convoquée à plusieurs reprises dans le récit, et dont le spectateur devine qu'il s'agit de celle des frères et sœurs du narrateur, n'est justement pas reliée explicitement à la sphère de l'intime ; l'image des êtres les plus chers devient l'allégorie de l'Enfance victime du régime. En un geste de transfiguration sublime, le cinéaste fait du linceul un écran¹⁰¹, fabriquant cette image de mort et de souffrance pour mieux l'effacer de sa mémoire. « *je ne veux plus voir cette image (...), alors je vous la montre* » Le don fait au spectateur apparaît ainsi comme une forme d'exorcisme mais le geste poétique a aussi une valeur réparatrice ; il s'agit de montrer le visage des victimes une dernière fois pour les honorer. Cependant, le cinéaste choisit de ne pas figer le souvenir et use une nouvelle fois des pouvoirs de la fantaisie pour rendre à l'enfance son vrai visage. La fin de la séquence, portée par le même motif musical élégiaque se clôt visuellement sur le registre du merveilleux et de l'onirisme. Le motif poétique de l'envol est repris pour montrer les figurines des trois enfants¹⁰² (48) évoluant joyeusement dans un ciel étoilé dont les scintillements peuvent faire écho à l'imaginaire enfantin qui imprègne un autre grand conte cruel sur l'enfance, *La Nuit du chasseur*.

¹⁰¹ Image qui fait écho à une phrase prononcée à la fin de la séquence d'ouverture, alors que défilent les premiers plans d'archive : « Quand on découvre une image sur un écran qui n'est pas un tableau un linceul, alors elle ne manque pas », *L'Image manquante, op.cit.*, p.12.

¹⁰² Les plans font écho à la séquence évoquant la figure du frère. (de 45.21 à 45.51)

C. Autoportrait par figures interposées

L'Image manquante est assurément, à ce jour, sinon le film le plus personnel, du moins le plus intime de Rithy Panh, et cependant la représentation de soi y obéit à divers modes de distanciation. La démarche autobiographique est en effet éloignée de toute forme de narcissisme chez un cinéaste qui semble multiplier les stratégies qui lui permettent de ne pas apparaître directement à l'écran. Au-delà de la pudeur évidente qui préside à ce choix, les formes et les effets de ce retrait apparent, ou plutôt de cette présence en creux, indirecte, doivent être interrogés en termes esthétiques et éthiques.

Ce qui frappe, en premier lieu, est la complexité et la variété des modes de représentation de soi dans le film. Au dédoublement propre aux genres autobiographiques¹⁰³ s'ajoutent la diffraction des images du cinéaste et la multiplicité des formes de présence de son corps à l'écran. Ainsi, alors que son corps réel n'apparaît que ponctuellement et de façon le plus souvent fragmentaire, celui, virtuel de son personnage-figurine, est sujet à de nombreuses métamorphoses.

La scène autobiographique repose sur le principe d'une identité plurielle et changeante ; la souplesse du médium cinématographique autorise et même favorise, par la possibilité du montage, de la disjonction entre voix et images, la démultiplication des « je » ; en outre, la plasticité du dispositif des figurines, en opérant une dissociation et une distanciation supplémentaires entre les corps du personnage, du narrateur et du cinéaste donne toute latitude à ce dernier dans la mise en scène de ses doubles, à la différence de formes autobiographiques plus contraignantes, comme le journal filmé, par exemple.

J'étudierai donc les jeux d'interférence entre ces multiples apparitions d'un « je », qui, toutes, à des degrés divers, empruntent la voie de la mise en fiction¹⁰⁴. L'autobiographie dès

¹⁰³ « (L'entreprise autobiographique) confronte nécessairement son auteur à des images multiples de lui-même, menace d'emblée la cohésion, la cohérence, l'unité du moi, qu'il faudra soit abandonner comme illusion, soit reconquérir dans et par l'autobiographie. La confrontation s'opère aussi avec les autres, avec le contexte environnemental, et les rôles qu'ils ont joués et jouent encore dans la vie et le parcours du sujet ». Francis Vanoye « Le narcissique et l'autobiographique », in *Je est un film, op.cit.*, p.107-108.

¹⁰⁴ Je m'appuie sur la distinction opérée par François Niney, entre les différentes tournures de mise en scène, de la plus immédiate à la plus construite. Parmi les six grandes tournures qu'il propose, la « reconstitution » comprend, à son tour, différentes « gradations ». Le film me semble relever de la forme la plus fictionnelle de

lors qu'elle est filmée, n'est-elle d'ailleurs pas, par essence, « vouée » à être perçue sur ce mode ? La représentation en image de sa propre histoire, n'échouerait-elle pas à masquer son incapacité à saisir le passé autrement que par l'artifice de la reconstitution ? Telle est, du moins, la thèse formulée par Philippe Lejeune qui, se fondant sur le modèle littéraire, voit d'ailleurs dans le « *simulacre* » imposé par le medium cinéma l'une des limites du genre¹⁰⁵. Cependant, au-delà du fait que l'universitaire semble faire peu de cas de la possibilité de recourir à des images documentaires qui montrent le passé d'un individu -les films de famille- par exemple, la question de l'artefact semble, somme toute, assez secondaire dans *L'Image manquante*. Pour le dire plus exactement, le recours à des formes de mise en fiction et même dans une certaine mesure, à la théâtralisation de soi, qui peut a priori surprendre de la part d'un auteur souvent rattaché -de façon excessive- au cinéma du réel, relève d'un parti-pris esthétique fort, clairement assumé. Le pari de la mise en fiction, c'est du moins mon hypothèse, n'est que l'aboutissement logique d'un dispositif destiné à se réapproprier son histoire, dispositif déjà employé dans des films documentaires précédents pour faire émerger la parole de personnes témoins ou victimes du génocide.

-Corps en réduction

L'enjeu, pour le cinéaste, dans *L'Image manquante* comme dans *Site 2*, ou dans *Le Papier ne peut pas envelopper la braise* est la reconstruction du sujet filmé, qu'il s'agisse de l'autre ou de soi-même. Il passe ici par la projection symbolique dans l'espace diégétique, d'un double de glaise, disposé aux côtés d'autres figurines investies du même pouvoir

cette « tournure », sans pour autant, relever de la fiction « pure », dans la mesure où elle met en scène le corps réel du cinéaste jouant, jouant sa propre histoire et évoquant sa propre démarche (1. 20.04). D'où l'emploi, par défaut, de la formule « mise en fiction » qui dépasse la seule mise en situation d'une part et d'autre part la mise en scène en tant que choix, mise en œuvre d'un dispositif. François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit.

¹⁰⁵ « Le cinéma autobiographique me semble être voué à la fiction (même s'il peut ruser pour contourner cette difficulté essentielle). Je ne peux pas demander au cinéma de montrer ce qu'a été mon passé, mon enfance, ma jeunesse, je ne peux que l'évoquer ou le reconstituer. L'écriture n'a pas ce problème parce que le signifiant (le langage) n'a aucun rapport avec le référent. Le souvenir d'enfance écrit est tout autant une fiction que le souvenir d'enfance reconstitué au cinéma : mais la différence est que je peux le croire et le faire croire vrai quand je l'écris, parce que le langage n'emprunte rien à la réalité. Au cinéma, en revanche, l'inauthenticité de l'artefact devient perceptible parce que, à la limite, une caméra aurait aussi pu enregistrer, jadis, la réalité de ce qui est représenté par un simulacre. La « supériorité » du langage tient donc à sa capacité de faire oublier sa part de fiction, plus qu'à une aptitude spéciale à dire la vérité. Le cinéma a le handicap de pouvoir être documentaire, l'image d'être toujours liée à une réalité. Cet enfant à qui je fais jouer mon enfance, cet adulte à qui je délègue mon rôle, ces scènes que je reconstitue, ne sont pas la réalité de ce qu'elles prétendent être. », Philippe Lejeune, « *Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire* », in *Revue belge de cinéma*, n°19,1987, p.9.

chamanique, sur la scène restituée et fantasmagorique de l'Histoire. La scène autobiographique recoupe ainsi une distinction très nette entre deux niveaux qui sont amenés à se recouper parfois, le niveau de l'énoncé -le monde clos et fabriqué de la fiction où sont disposées les statuettes- dans lequel le mode de représentation relève de la figuration, et le plan de l'énonciation, qui engage la présence -ou le retrait- du corps réel du cinéaste.

Un trait commun caractérise cependant ces deux corps filmiques, au-delà de leur différence de statut et de nature : c'est leur fixité, qui atteint un degré absolu dans le cas des figurines, fixité qui affecte, dans une moindre mesure la plupart des apparitions -rares, il est vrai- du cinéaste. Cette inertie, qui imprime une marque funèbre à l'ensemble du film, peut également évoquer le genre pictural du portrait, dont on sait la valeur mémorielle et le lien avec le masque mortuaire. Dans ce film à la première personne, la représentation du sujet semble ainsi influencée par deux tendances complémentaires, celle d'une part de l'autoportrait filmé¹⁰⁶ qui, dans la tradition picturale donne à voir un sujet *saisi* dans une posture, une expression, qui l'émblématisent ou « l'immortalisent », celle d'autre part de l'autobiographie -dans une acception plus large- qui, tout en incluant ces portraits de soi, renvoie davantage à la dimension narrative, aux évolutions du « je ». Ces évolutions qui sont parfois des métamorphoses, sont, sur le plan diégétique, à la fois évoquées par la voix off et par la mise en scène de figurines aux postures et expressions diverses, en fonction de l'image que le cinéaste souhaite donner de son double statufié. Les statuettes sculptées pour le film ont, en effet, ceci de singulier et d'émouvant qu'elles manifestent l'humanité des êtres qu'elles sont chargées de figurer, sans pour autant les individualiser. Ainsi, si toutes -victimes et bourreaux- ont « un air de famille » qui indique une commune appartenance à « l'espèce humaine », aucune ne se reconnaît véritablement par elle-même, pas même celles qui incarnent le narrateur dans les épreuves successives qu'il traverse.

Seule la variation de la tenue -uniforme noir ou t-shirt aux couleurs vives- de la posture et des expressions du visage permet de reconnaître, d'identifier celui qui a, de fait,

¹⁰⁶ Dans *L'Autoportrait en cinéma*, Marie-Françoise Grangé indique le conflit entre la logique de l'autoportrait filmé dans l'héritage du portrait pictural, et le principe filmique de succession, de narrativité : « Le film, lorsqu'il se saisit de l'autoportrait, l'approche avec des moyens hybrides, à savoir de l'image au sens plastique du terme, du temps, de la succession, de la transformation ; il s'en empare avec une puissance de narrativité chevillée au corps de son image transformée en un nouveau type. Le film partage donc avec la littérature la succession et la transformation (la narrativité). Il lui faudra avec cela construire l'image d'une personnalité (celle de l'auteur), sans raconter son parcours, sans l'insérer dans le récit de sa vie. Aussi, il devra rester au seuil du récit ou bien travailler le récit de manière à ce que sa logique ne prime pas dans l'organisation discursive du film. Si tel était le cas, nous changerions de genre et passerions de l'autoportrait à l'autobiographie. » Marie-Françoise Grangé, *L'Autoportrait en cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.48.

perdu toute identité. L'importance du costume évoque naturellement l'univers du théâtre, voire du théâtre de marionnettes avec lequel le dispositif possède des caractéristiques communes qui seront évoquées ultérieurement. J'indiquerai simplement ici que le vêtement est l'élément par lequel le cinéaste manifeste visuellement et symboliquement une forme de scission de sa personnalité, la fracture entre deux « je », l'enfant mort resté au bord de la fosse, dans son uniforme noir, le survivant que sa capacité imaginative a sauvé. Le jeu de substitution des tenues tout au long du récit, et parfois entre deux plans, par un simple effet de surimpression, confère ainsi à la figuration une dimension éminemment allégorique. La figurine, parce qu'elle est une représentation qui relève plus de la convention que du réalisme permet de déplacer ou plutôt d'élever la scène représentée, du plan de l'Histoire à celui du mythe. Ainsi, les séquences qui restituent les travaux de force accomplis par le narrateur dans les carrières de pierre construisent, par une série de plans fixes la figure d'un nouveau Sisyphe.

L'absence d'individuation de la figurine la rend, par ailleurs, particulièrement apte à exprimer de façon saisissante, à l'image du masque du théâtre antique, les émotions les plus archaïques, et en premier lieu, l'effroi suscité par le spectacle du chaos. Ainsi, à plusieurs reprises, au cours du récit, lors de séquences qui correspondent à des moments de crise ou de tension particulièrement insoutenables, qui défient la représentation même distanciée de l'horreur, la figurine du narrateur est littéralement disposée dans le décor, dans une attitude qui semble l'abstraire temporairement de la scène restituée (49-50-51). La première apparition du narrateur sur la scène de l'Histoire, sa « naissance négative » à l'état de figurine, se résume à une attitude prostrée et à un cri muet, primal, qui fige littéralement son visage en gros plan. La posture et l'expression font écho au célèbre *Cri* de Munch et, soutenu par un motif musical funèbre, orientent le spectateur vers une perception de plus en plus surnaturelle et cauchemardesque de scènes dont le regard-caméra d'un très gros plan, qui remplit littéralement le cadre, est l'expression la plus évidente (52).

La figurine ne joue plus alors la seule fonction de relais narratif, de témoin « acteur » de la scène vécue, mais bien plutôt celle d'une forme de catharsis : elle figure, par son regard vide et terrifié, ce qui dépasse l'ordre du regardable et du montrable, ce qui doit rester *une image manquante*. Elle dessine ainsi le visage d'un « je » diffracté mais plus encore évidé, creusé par la mort côtoyée au quotidien, et par la culpabilité du survivant.

La re-construction du sujet s'effectue donc sur un double plan : le dispositif des figurines autorise une re-mise en scène, une réinvention de soi par la fiction, poussée jusqu'à ses limites les plus extrêmes, de l'auto-engendrement à l'auto-inhumation, en passant par les différentes étapes de la vie de l'individu, enfant, adolescent, adulte. Sur le plan de l'énonciation, la représentation du narrateur-personnage -sa « mise en fiction »- le montre, s'acheminant lentement vers une image unifiée de lui-même jusqu'à la rencontre imaginaire avec ses parents, qui marque également le point de convergence des deux niveaux de la scène autobiographique.

-Corps fantôme : l'ombre du narrateur

Par son absence, ou ses rares apparitions fantomatiques, le corps du narrateur est donc lui aussi « irréalisé ». D'abord œil, main, puis silhouette, avant d'être un visage et une voix, c'est un corps fragmenté, insaisissable qui est filmé et que des effets de cadrage et de flou privent de son intégrité physique. C'est enfin un corps séparé -doublement- de sa voix, qui se présente à nous, tout au long du film, comme un personnage témoin, un spectateur, que son histoire semble maintenir malgré lui, irrémédiablement à distance.

Une seule brève séquence, peu avant la fin, montre néanmoins la coïncidence - l'adéquation retrouvée- entre la vraie voix et le visage de Rithy Panh, seul moment qui, de fait, certifie la dimension autobiographique¹⁰⁷ du récit. Ce passage correspond à un moment de retrouvailles symboliques. La représentation de soi y est mise en scène, une fois encore, de façon distanciée. (1.20.04 à 1.20.42)

La séquence est introduite par un flash-back qui nous fait découvrir, une ultime fois, le décor dévasté de la maison familiale. Parmi les meubles miniatures renversés, la photo en noir et blanc d'un couple souriant, au centre du cadre, attire le regard, cependant qu'une voix, qui semble assez lointaine, se fait entendre en hors-champ. Un lent panoramique latéral vers la gauche dévoile le visage qui lui est associé, celui, bien réel, du cinéaste apparaissant magiquement dans l'écran du poste de télévision familial, devant deux spectateurs de glaise, attentifs et comblés (53). La rupture sonore est double pour l'audio-spectateur : le

¹⁰⁷ « Pour que le cinéma apparaisse comme spécifiquement autobiographique, au sens littéraire du terme, le réalisateur doit se mettre en scène, ou bien, recourir au seul signifiant « réel » du cinéma, la parole, signant son film de sa propre voix », Jacques Petat, Joël Magny, « l'autobiographie au cinéma : à propos d'Au revoir les enfants ». Dossier « Collège au cinéma », n°129, CNC, 2003.

déplacement du point d'écoute¹⁰⁸ -du « off » au « in », via le « hors champ »- provoque à la fois un décentrement par rapport à la voix off enveloppante, et un retour au présent qui s'effectue, paradoxalement, par le biais de la voix enregistrée et médiatisée d'une interview télévisée. Par ailleurs, en réintégrant, l'espace d'un instant, son « corps d'origine », la voix migre et mue : l'instance énonciative ne correspond plus au « je » du narrateur, porté par Randal Douc, mais à Rithy Panh, qui choisit de se faire figurer à l'écran, dans la posture du cinéaste témoin, et non dans celle, plus intime, du rescapé. L'image privée, l'histoire personnelle ne doivent donc pas occulter le travail au long cours du réalisateur ; l'extrait d'interview choisi¹⁰⁹ résume à lui seul une démarche qui est d'abord une éthique : chercher à comprendre, ne pas renoncer à croire en l'humanité.

Le procédé de mise en abyme s'accompagne d'un jeu de dédoublement¹¹⁰ de la voix off proprement vertigineux. Dans cette scène de retrouvailles par-delà la mort, les disparus prennent la parole pour évoquer, comme pour eux-mêmes, la figure de leur fils, leur voix couvrant progressivement le discours de ce dernier. Deux plans rapprochés, en contrechamp, montrent successivement le père, la mère puis le couple réuni dans le même cadre, le regard tourné vers l'écran, vers un hors-champ qui peut correspondre à la fois au point de vue du cinéaste et à celui du spectateur. Rithy Panh, par la magie du dispositif cinématographique abolit une nouvelle fois la frontière entre les morts et les vivants. Signe de pudeur, la dimension pathétique de cette scène intime, est cependant désamorcée, du moins atténuée par les reproches mâtinés de tendresse bienveillante formulés par le père, en une sorte de parodie du « Retour du fils prodigue ». Le mort rappelle le survivant à son devoir : il ne s'agit plus, ou pas seulement de regarder vers le passé, mais de témoigner d'abord de son temps¹¹¹. Geste d'auto-dérision, pirouette élégante de la part d'un cinéaste hanté par le risque de la répétition

¹⁰⁸ Je m'appuie ici sur la définition du point d'écoute au sens spatial, tel que par Michel Chion la définit : « Dans une séquence audio-visuelle cette notion, telle que nous la reformulons, désigne: Le point à partir duquel il nous semble pouvoir dire que nous entendons un son comme proche ou lointain de nous, point qui soit concorde avec la place de la caméra, soit en est différent (cas fréquent du personnage éloigné dans l'image et de sa voix entendue proche) . C'est alors le point d'écoute au sens *spatial*. » D'après « Glossaire », Michel Chion, www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html

¹⁰⁹ Le choix de l'archive ne doit évidemment rien au hasard : Rithy Panh répond dans cette interview diffusée sur TV5 à la question d'un journaliste à l'occasion de la sortie du film *Duch*. En voici la retranscription : « C'est un être humain comme vous et moi, mais simplement il a fait un choix, choix d'une idéologie, choix criminel... mais c'est très difficile, c'est pour ça que je voulais faire ce film, car personne n'est né assassin ».

¹¹⁰ La voix off du narrateur, toujours jouée par Randal Douc, imite, à la façon d'un marionnettiste les paroles des deux figurines retranscrites dans le livre *L'Image manquante*, comme un dialogue de théâtre.

¹¹¹ « Le Père : -Notre fils, il parle, il parle. Les phrases, il sait faire... La Mère : (...) -Mais c'est notre histoire qu'il raconte(...) Le Père -Mais il y a des pauvres qui ont faim ! Les riches les chassent de leur terre. Et lui, ne pense qu'aux Khmers rouges... », *L'Image manquante*, op. cit., p.63.

de la même Histoire, ce clin d'œil témoigne aussi du refus de la pose narcissique qui menace toute autobiographie.

Seul un plan du générique de fin révèle, à la façon d'une image volée, le « vrai visage » du personnage, portrait du cinéaste en action, autoportrait à son corps défendant, qui dit le mieux la réalité du sujet, saisi en mouvement, dans le travail artisanal de la création au milieu de son équipe, et dans les décors mêmes du film. Un film peut s'analyser aussi à partir des choix qui s'offraient¹¹² au réalisateur et qu'il a jugés moins pertinents, ou qu'il n'a du moins pas retenus ; en l'occurrence, le spectateur aurait pu s'attendre à ce que Rithy Panh se représente en « homme à la caméra », selon une posture fréquemment adoptée dans les films à la première personne, et qui est presque devenue un topos du journal filmé¹¹³. Or, si les références au cinéma abondent, si de nombreux appareils - projecteurs, caméras, visionneuses- réels ou figurés sont mis en scène, aucun plan -hormis donc dans le générique de fin (54 et 95)- ne donne à voir la figure du cinéaste en tant que tel, dans le corps du récit.

Néanmoins, le pas de côté effectué par Rithy Panh dans sa seule apparition « encadrée », médiatisée, peut être interprété comme une incitation à rembobiner le film pour changer de perspective, et y découvrir l'autoportrait d'un regardeur, plus que d'un regardé, tel qu'il s'esquisse dès le pré-générique. Plus que le cinéaste lui-même, plus que Rithy Panh en personne, la figure de la danseuse est sans doute celle qui nous conduit vers le vrai sujet du récit.

-Corps rêvé, corps filmé : la danseuse Apsara comme figure médiatrice

La figure de la danseuse Apsara cristallise, en effet, toutes les dimensions du récit, toutes les facettes de l'Histoire. Symbole de la culture cambodgienne, miraculeusement rescapée du génocide, comme le narrateur, c'est elle qui, au seuil du récit, l'invite -et le spectateur avec lui- à retraverser le temps. Elle est aussi une icône pour l'enfant, celle par

¹¹² Démarche qui relèverait de ce qu'Alain Bergala nomme une « analyse de création » : « ...il s'agirait de remonter en imagination à ce moment légèrement antérieur à l'inscription définitive des choses, où les multiples choix simultanés qui se posaient au cinéaste étaient sur le point d'être tranchés... », Alain Bergala, *L'Hypothèse cinéma*, Cahiers du cinéma, 2002, p.130.

¹¹³ On peut penser, au-delà du genre même du journal filmé, à des films à la première personne dans lesquels les cinéastes filment leur reflet dans un miroir, procédé utilisé par exemple par Alain Cavalier dans *Le Filméur* ou Agnès Varda dans *Les Glaneurs et la glaneuse*.

qui il naît et renaît en cinéma. Une longue séquence (33.25 à 36.17¹¹⁴) construite en écho avec la fin du pré-générique retrace ainsi la découverte d'une vocation, en une série de plans en champ contre-champ qui instaurent entre le jeune spectateur émerveillé et la danseuse, une complicité muette par-delà l'écran. (55)

Allégorie de la destinée d'un peuple dont l'histoire s'est figée, la danseuse est également une créature mythologique, venue d'un passé immémorial que le cinéaste convoque pour faire contrepoint aux images d'un régime qui voulait effacer la culture, abolir le temps, et finalement la vie même. Les évolutions de la danseuse sont aussi, à ce titre, l'incarnation de la lenteur, de la grâce contre la mécanisation militaire des corps voulue par les Khmers rouges.

La danseuse Apsara est, enfin, et peut-être surtout, une figure médiatrice à travers laquelle le cinéaste établit un lien entre la sphère personnelle, la scène historique et l'image, pour engager une réflexion à voix haute sur le statut des images et son propre rapport à celles-ci. C'est à partir de cette image-icône que le cinéaste, *dans* ce film et *par* ce film, entreprend une forme d'autobiographie artistique parallèle, ou plutôt, dans la mesure où les deux se confondent, une autobiographie ressaisie, revue et corrigée par les images. Les images, c'est-à-dire toutes les images, les siennes comme celles du régime khmer rouge, celles qui manquent comme celles qui mentent.

Le spectateur est ainsi convié, dès le premier plan du film à une quête rétrospective personnelle, qui prend le cinéma comme medium mais aussi comme objet, notamment dans son rapport à l'écriture audiovisuelle d'une mémoire du génocide. Pour Rithy Panh, le récit de soi n'a pas de justification en dehors d'une réflexion sur l'Histoire dont il porte la blessure ; il est avant tout une quête de sens, déjà affirmée dans *L'Elimination* en une formule qui fait écho à son unique intervention dans *L'Image manquante* et qui a valeur de programme : « *Je ne cherche pas la vérité mais la connaissance* ¹¹⁵ ». Le récit autobiographique n'est donc pas une fin en soi, mais le passage obligé pour une redéfinition de la démarche artistique qui est indissociable d'une éthique. Or, cette nouvelle projection dans le passé des images n'est possible qu'à partir de ce moment et de ce point de recentrement qu'est l'espace même du film.

¹¹⁴ Passage encadré par un fondu au noir et un gros plan montrant sur fond noir une pellicule volontairement détruite par le feu. « Mon enfance à moi, c'étaient les studios de cinéma (...) puis ce monde a été détruit ». L'extrait fait directement écho à la séquence d'ouverture qui évoque le bonheur dans la maison familiale. Le monde du cinéma, les « studios » sont une autre maison pour le narrateur.

¹¹⁵ *L'Elimination*, op. cit., p. 26.

L'exhibition du dispositif de projection peut donc correspondre à la résurrection nostalgique d'un cinéma disparu ; il indique aussi un projet : démonter, par l'analyse, par le montage, la machine-cinéma des Khmers. Le « je » et ses images se définissent aussi, et d'abord, contre les images du bourreau.

Tout film autobiographique est amené, « forcé » à mettre en scène sa dimension réflexive, en recourant au procédé de la mise en abyme par exemple ; c'est *a fortiori* le cas lorsque le sujet qui se raconte est un homme d'images. Photogrammes, appareils de projection, film dans le film, *L'Image manquante* multiplie ainsi les références méta-filmiques, en jouant notamment sur des effets de sur-cadrage par lesquels le regard se déplace d'écran en écran, du passé au présent de l'énonciation, des tableaux restitués aux images d'archives.

III. L'archive en question : de l'image-souvenir aux « images qui ne manquent pas »

« *Duch réinvente sa vérité pour survivre. Chaque acte, même horrible, est mis en perspective, englobé, repensé, jusqu'à devenir acceptable ou presque. Je monte donc contre Duch. La seule morale, c'est le montage* ¹¹⁶ ».

Dès les premiers plans du pré-générique, Rithy Panh lie la question de la mémoire à celle, très concrète, de la conservation des films et de la pellicule, matière organique, vouée à la dégradation. Comme en témoignent les bobines usagées laissées à l'abandon, le cinéma cambodgien -en tant que patrimoine, lieu de mémoire- est, à l'image de son peuple, un corps meurtri. L'archive filmique et audio-visuelle renvoie, en effet, à un réservoir commun d'images et de sons qui contribuent à l'édification et à la conservation d'une mémoire collective nationale. Elle peut, dès lors, constituer une référence commune, un lieu de rencontre entre le « je » qui y cherche les traces de son passé et le « nous », ici étendu à l'ensemble des victimes du génocide voire à la communauté des spectateurs. La démarche de Rithy Panh est, rappelons-le, autant politique qu'artistique ; elle allie la singularité d'un regard à un projet collectif qui vise à restituer une mémoire commune à un peuple privé d'images de son histoire. Cette mémoire s'écrit à travers ses propres films mais également à travers la collecte de documents audio-visuels, à laquelle œuvre le centre Bophana¹¹⁷, première cinémathèque nationale cambodgienne qu'il a contribué à fonder. Dans cette perspective, *L'Image manquante* peut donc être autant considérée comme l'autobiographie d'un peuple que comme celle d'un individu.

L'adoption d'une approche autobiographique modifie cependant nécessairement le rapport que le cinéaste entretenait, jusqu'alors, aux archives. Ce recentrement induit, en effet, paradoxalement, un élargissement des sources et des références : les archives renvoient à la fois aux traces du bourreau -les films de propagande khmère- et aux vestiges d'un cinéma populaire de légende. Enfin, dans un geste rétrospectif, Rithy Panh intègre également à ce

¹¹⁶ Rithy Panh, *L'Élimination*, *op.cit.*, p. 181.

¹¹⁷ « En décembre 2006 a été inauguré à Phnom Penh le centre Bophana -Centre de ressources audiovisuelles-, créé à l'initiative de Rithy Panh et de Ieu Pannakar, ancien directeur du centre du cinéma cambodgien. Son premier objectif est de remédier à la dispersion des archives audiovisuelles et d'en assurer la sauvegarde, d'assurer la collecte systématique au Cambodge et par le monde d'archives composées de documents anciens et contemporains. Dédié à la reconstitution de la mémoire d'hier et d'aujourd'hui, ce lieu est un prolongement du travail cinématographique de Rithy Panh. Le centre apporte son aide aux institutions nationales cambodgiennes pour sauvegarder et préserver leurs archives, et les rendre surtout accessibles à tous les Cambodgiens. Il s'est donné également une autre mission : dispenser une formation professionnelle dans l'audiovisuel ». (adresse : www.bophana.org) source : James Burnet, « la parole filmée », p.45.

matériau hétéroclite des plans de ses propres films : le récit autobiographique comprend en effet logiquement l'archivage de ses propres images, citées comme traces de son parcours de cinéaste, qui, coupées de leur espace filmique d'origine se voient investies d'une signification nouvelle, le plus souvent métaphorique.

L'espace du film, envisagé ici comme une sorte de laboratoire d'images et de sons, est ainsi le lieu d'accueil et de « résurrection » de ces divers vestiges : le cinéaste-archéologue exhume des fragments visuels et sonores issus de couches temporelles différentes, avant et après 1975, pour recomposer une histoire éclatée, mais aussi pour signifier, par l'opération du montage, la coupure produite par le régime de Pol Pot. La coupure la plus spectaculaire est évidemment d'ordre chromatique : l'arrivée des Khmers rouges se donne à voir en Noir et Blanc¹¹⁸.

Le statut des archives -visuelles et sonores- et les usages que le cinéaste en propose dans le film méritent donc d'être questionnés ; l'archive est une matière hétérogène et exogène, les fragments recueillis sont autant de corps étrangers qui sont greffés sur le corps du film, sans que la trace de cette suture soit ici effacée au montage. Contre la tendance dominante des documentaires télévisés qui consiste à lisser¹¹⁹ voire à effacer les « imperfections », c'est-à-dire l'empreinte même du temps, Rithy Panh fait le choix -éthique et esthétique- mais surtout politique de conserver les images dans leur format d'origine, dans une altérité que renforcent par contraste les plans tournés en caméra numérique. Le respect de l'original n'exclut cependant pas, paradoxalement, une forme de liberté dans la façon de retravailler voire de « manipuler » l'archive.

Il s'agit donc de voir comment ces fragments s'intègrent -de façon harmonieuse ou dissonante- dans le récit autobiographique ; en quoi ils nourrissent aussi une réflexion sur le pouvoir de l'image et la manipulation par l'image. *L'Image manquante* témoigne enfin du

¹¹⁸ L'affirmation mérite cependant d'être nuancée : certains des films de propagande Khmère -notamment ceux tournés par les équipes chinoises disposant d'un matériel plus perfectionné et de pellicules couleur- ne sont pas filmés en Noir et blanc. Je remercie James Burnet de m'avoir apporté cette précision. Il semble néanmoins indéniable que la construction générale du film, tant pour les plans d'archives que pour les plans restitués, joue assez systématiquement de cette opposition chromatique et symbolique. Voir 45.50 : « La couleur a disparu ».

¹¹⁹ Tendence dénoncée notamment par l'historien Laurent Véray : « Non seulement on nettoie les images d'archives en enlevant toutes les traces d'usure et autres marques du temps, mais on les colorise pour les conformer aux reconstitutions tournées, pour combler les vides et les défaillances documentaires. Cette tendance aux « images lessivées », pour reprendre la formule de Jean-Louis Comolli, que la plupart des productions présentent comme des restaurations, revient à dire que la valeur ontologique des archives n'est plus suffisante, et qu'il est désormais nécessaire de produire de la nouveauté par « réincarnation digitale ». *Les Images d'archives face à l'histoire*, Scéren, Cndp, 2001, p. 180.

rapport contradictoire voire contrarié du cinéaste à une forme de cinéma documentaire qui fait la part belle et même exclusive aux archives ; je m'interrogerai ainsi, dans un dernier temps, sur la place charnière qu'occupe ce film, si singulier, par sa genèse et ses dispositifs, dans la réflexion au long cours que mène Rithy Panh sur les conditions d'un récit du génocide : dans quelle mesure, l'histoire même du film documente-t-elle une évolution, au moins provisoire, du rapport entre image(s) et édification d'une mémoire ?

A. Histoires parallèles : l'archive comme matière narrative

Le récit autobiographique se déploie selon deux régimes d'images différents. Les tableaux restitués composés de figurines, sont à la fois le matériau et le support de l'univers diégétique dans lequel viennent s'insérer les archives, qui sont, dans toute leur diversité, des « images de seconde main¹²⁰ ».

-Corps étranger

L'observation du découpage séquentiel met en évidence l'égale répartition des deux régimes d'images, dans l'ensemble de l'oeuvre, et au sein des grands blocs qui la composent. Le film, en équilibre entre deux mondes, est construit selon un principe d'alternance qui recoupe -en partie - les deux scènes, l'une autobiographique, l'autre historique, et qui est d'abord perçu par le spectateur, en termes plastique et rythmique.

L'alternance produit de nombreux effets de contraste, qui sont ici accentués par l'écart entre deux régimes d'images, de nature et de texture différente. Même si l'œil du spectateur s'y accoutume et finit par l'oublier, cette différence générique est constamment rappelée par le rapport du format de l'image au cadre, proche du format carré pour les archives. Ce respect renvoie à un choix éthique mais a des conséquences d'ordre esthétique et politique. L'archive est perçue comme une insertion, une digression, voire une parenthèse au sein de l'espace diégétique. En conservant les bandes noires de chaque côté de l'archive, le cinéaste, semble, par une sorte de sur-cadrage, maintenir à distance les images du passé - quelles qu'elles soient.

¹²⁰ Voir Christa Blüminger, *Cinéma de seconde main, Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, 2013

Au contraste chromatique déjà évoqué précédemment, s'ajoutent des oppositions d'échelle entre l'univers miniaturisé des figurines -qui, s'il est parfois filmé en plans d'ensemble, est le plus souvent perçu à hauteur d'homme- et le monde « grandiose » que donnent à voir les archives de propagande constituées, pour la plupart d'entre elles, de plans généraux de foules anonymes s'étendant à perte de vue. L'irruption de l'archive au sein du dispositif permet ainsi de prendre la mesure de l'Histoire, de saisir immédiatement la démesure de la machine khmère rouge. Les tableaux qui mettent en scène les figurines construisent un univers visuel et un imaginaire qui traduisent la subjectivité du cinéaste. Les images documentaires de propagande installent, en contrepoint, leur propre monde, plus proche en apparence du réel, dans la mesure où elles en sont un prélèvement, une empreinte, et cependant ce monde apparaît au spectateur parfois bien plus irréel encore.

L'impression générale et diffuse est celle d'un univers en noir et blanc, dans lequel les villes sont désertées et les campagnes surpeuplées. Les hommes y sont présents mais innombrables et anonymes. Ce monde semble surtout obéir à un rythme débridé, absurde. A la fixité pétrifiante des figurines, s'oppose le mouvement constant et frénétique à l'intérieur des plans montrant « le nouveau peuple », et produisant l'impression d'une humanité transformée en un seul corps mécanique et monstrueux, soumis à la répétition des mêmes gestes, des mêmes actions.

La force du film est qu'il parvient à renverser le régime de croyance affecté à chaque régime d'image, à déréaliser des images de nature documentaire, tout en restituant par un dispositif totalement artificiel, une vérité historique.

D'où provient donc l'impression d'irréalité, d'étrangeté que l'on ressent à la vue de ces archives, et surtout comment interpréter un ensemble d'images à la fois relativement proches, voire homogènes sur le plan de leur contenu et cependant extrêmement éclatées, fragmentées ? Comment faire la part entre ce qui relève de l'étrangeté du monde filmé et ce qui provient du geste du montage ?

Faute de compétences historiennes, et en l'absence de sources précises, je me contenterai, face à ces images étrangement familières¹²¹ de décrire ma réaction de spectateur et d'émettre des hypothèses¹²². En d'autres termes, il convient, me semble-t-il, de distinguer

¹²¹ Ces images s'inscrivent en effet dans la tradition du film de propagande, en particulier soviétique, sans la dimension ni même l'intention artistique qui caractérisent ce cinéma, cependant.

¹²² Geste d'impuissance qui trahit les limites de tout travail à partir d'archives en dehors d'une démarche historique : jusqu'à quel point peut-on se permettre de faire abstraction, non seulement du contexte historique

deux facteurs complémentaires dont il faut tenir compte, l'un qui tient à une réalité historique, l'autre qui relève d'un geste artistique.

La plupart des extraits sont constitués de plans très brefs, qui ont été tournés par des opérateurs khmers rouges ou chinois, le plus souvent à l'aide de caméras sans prise de son synchrone. A quelques exceptions près, les images, telles qu'elles sont citées dans le film, sont des prises de vue muettes qui restituent un cadre, documentent une situation -les travaux d'irrigation, une séance de meeting- mais ne construisent pas un récit complet, cohérent. Ces images, destinées aux cadres du régime et aux délégations étrangères étaient accompagnées de commentaires, de slogans et de chants révolutionnaires au moment de leur diffusion. Quelques rares séquences échappent en partie à cette règle, comme la visite des dignitaires chinois à Phnom Penh ou le portrait du camarade Thuon, qui reprennent les codes du reportage journalistique sur un mode hagiographique caractéristique de la propagande.

L'impression d'incohérence et de récurrence qui se dégage du visionnement des images est à la fois le reflet d'une réalité historique -la pauvreté des moyens techniques, alliée au schématisme répétitif de la propagande- mais aussi la conséquence d'un choix de montage dont l'ampleur est cependant difficile à estimer. Cela supposerait, en effet, d'avoir connaissance de l'ensemble des sources¹²³ audiovisuelles auxquelles le cinéaste a eu accès, et parmi lesquelles il a opéré une sélection. Il serait alors possible d'évaluer, à sa juste mesure, la part de manipulation propre à tout geste de montage, et notamment de savoir si la fragmentation et la dispersion des plans d'archives au sein du film sont accentuées par le désir de montrer l'incohérence d'un régime incapable de raconter une histoire, ou s'il s'agit d'abord d'un matériau filmique lacunaire que le cinéaste convoque comme tel. Dans cette même perspective, le nombre particulièrement important de plans montrant des chantiers de terrassement peut prêter à interrogation ; ils documentent, certes, une réalité historique et autobiographique, mais relèvent aussi d'un choix esthétique ; la récurrence de ces images, et leur ressemblance suggèrent l'idée d'une éternelle répétition oppressante et font écho à divers motifs développés par le narrateur, comme la figure de Sisyphe ou le motif de l'ensevelissement.

mais aussi du mode de production et de réception spécifique des images en question ? L'usage à la fois analytique mais aussi poétique, plastique de l'archive que propose Rithy Panh dans ce film, complexifie encore davantage le problème.

¹²³ D'après James Burnet, la plupart des images tournées pendant ces quatre années ont disparu ; il émet l'hypothèse que certaines archives pourraient être conservées en Chine, qui fournissait l'essentiel du matériel et formait les opérateurs khmers. (Entretien du 05/02/2016)

Ces diverses hypothèses prouvent surtout, en creux, la plasticité qui caractérise l'image d'archives, dès lors qu'elle est extraite de son contexte de réception original et coupée -au sens strict- de l'ensemble dans lequel elle trouvait une plus ou moins grande cohérence, qu'il s'agisse d'une série de prises de vues, d'une séquence, ou d'un film complet. Le montage de plans d'archives filmiques est donc toujours un re-montage, l'insertion de fragments de passé dans le corps du film, leur réappropriation par le cinéaste leur confèrent nécessairement un nouveau sens, en même temps qu'elles affectent, en retour, les autres plans du film.

La « reprise de vues¹²⁴ » permet de remonter le temps, de rejouer le film de l'histoire mais aussi de s'en distancier. Le récit autobiographique dessine ainsi une scène sur laquelle les images du passé font retour mais selon des modes et des réemplois différents.

-L'archive comme contrepoint : un récit par histoires interposées

Les plans d'archives sont d'abord convoqués comme un contrepoint au récit personnel et familial. En juxtaposant les deux régimes d'images, le montage indique l'écart entre deux mondes, deux histoires. A partir du fil directeur de l'autobiographie, le narrateur décrit ainsi les différentes facettes du système khmer rouge. La topographie mémorielle est, en effet, celle d'un individu, mais aussi celle d'un témoin qui parle au nom d'un peuple. L'évocation des étapes du parcours personnel et des différents personnages sert ainsi de prétexte à la traversée des sombres réalités du régime, à travers les traces visuelles qu'il a laissées. La structure narrative traduit un jeu d'allers-retours constants, entre la scène familiale et la scène de l'Histoire : l'archive est convoquée pour prolonger le récit, et, selon un mouvement inverse, celui-ci se construit contre les images fabriquées par le régime. Ce principe du contrepoint peut notamment être observé dans le long extrait qui assure la transition entre le récit de la mort du père et l'évocation nostalgique de l'enfance du narrateur. La progression suivie associe ainsi le portrait des deux personnages à l'exploration d'une thématique, en l'occurrence, celle de l'émancipation par la culture. L'hommage rendu à la figure du père, dont l'âme revient hanter de sa présence la maison dévastée, est l'occasion pour son fils de dresser le portrait posthume d'un homme généreux, pétri de culture occidentale, dont la vie

¹²⁴ J'emprunte l'expression à François Niney qui l'utilise notamment pour décrire le travail de Chris Marker, « le commentaire comme interlocution », *L'Épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, 2002.

tout entière a été vouée à l'éducation (30.47). Cette lente et longue séquence, très lyrique, qui se clôt par la récitation d'un poème de Prévert est suivie, après un fondu au noir, (31.36) de deux plans brefs du lycée, devenu après 1975, le centre d'exécution S21, puis d'un autre plan en couleur qui montre une bibliothèque également dévastée, et investie par des porcs¹²⁵ (58-59-60). La séquence est prolongée par un ensemble de plans brefs, issus de contextes différents, mais soutenus par un même motif musical inquiétant et réunis autour d'un thème commun : la haine de la connaissance, pilier fondamental du régime.

Une seconde séquence -complète, celle-ci- fait écho à la première : il s'agit d'un reportage en couleur, vantant les mérites de « l'Ecole d'électricité d'application réelle », destinée à former les techniciens du pays du « nouveau peuple ». La voix off du narrateur traduit les paroles emphatiques du commentateur officiel, perceptibles en arrière-plan sonore. A travers ce discours de propagande, et le portrait d'un élève-modèle, le camarade Thuon, c'est l'image d'une jeunesse embrigadée, et la négation d'une éducation fondée sur la réflexion, la culture et les arts, qui sont montrées et dénoncées implicitement. L'archive indique la dissolution de l'individu au sein du collectif et dessine en creux l'hommage du cinéaste à une génération sacrifiée, la sienne. Le retour à la scène autobiographique dans la séquence suivante s'effectue ainsi, de nouveau, sur le mode du contrepoint ; à l'enfance modèle voulue par les Khmers rouges, le narrateur oppose, avec nostalgie, la liberté et la fantaisie de sa propre enfance : « *Mon enfance à moi, c'étaient les studios de cinéma* ».

-L'archive comme principe dramaturgique

Les plans d'archives assurent ainsi le lien entre les deux scènes et, plus encore, fonctionnent comme point de convergence entre le regard de l'enfant et celui du narrateur adulte mais aussi entre le « je » lyrique et le « je historique ». Le passé, des passés multiples font retour sur le mode de la hantise ou de la nostalgie.

-Interférences et sur-cadrages : jeux d'écran, sauts dans le temps

Les archives intégrées dans le corps du film s'articulent toujours avec un regard, qui varie cependant du fait de la multiplicité des « je » propre à la scène autobiographique : il convient ainsi d'établir une distinction entre, d'une part, des images montées immédiatement

¹²⁵« Ici les écoles deviennent des centres d'extermination. Ici les porcs sont des lecteurs. Car les lecteurs étaient des porcs. », *L'Image manquante, op.cit.*, p.31.

« plein-cadre » qui, tout en se greffant sur la trame narrative, correspondent au point de vue souvent analytique de l'adulte et, d'autre part, les plans d'archives insérés directement dans l'espace diégétique.

Le premier mode d'insertion permet d'ancrer le récit personnel dans un cadre réel qui redouble le décor restitué ; il atteste une réalité vécue tout en la réinscrivant dans un contexte collectif plus large que celui autorisé par le seul dispositif miniature. C'est ainsi le cas d'une série de plans illustrant l'expérience des conditions de travail dans les chantiers (61-62-63). (51.44 à 52.27) Après un carton initial sur lequel figurent un slogan et la référence à l'année 1977, une série de trois panoramiques latéraux donne à voir, en plan d'ensemble, une foule active de jeunes travailleurs, cependant que la voix off explicite le lien entre l'histoire personnelle et l'image : « *Je suis devenu un de ces enfants sur les chantiers* ». Les deux plans suivants, présentent, en vue rapprochée, et en gros plan, une jeune femme souriante, entourée d'enfants, creusant le sol avec entrain, jeune femme anonyme que le narrateur présente ainsi : « *voici l'institutrice, elle nous enseigne la bêche, la pelle et l'idéologie* ».

Cet extrait indique le pouvoir d'exemplification que le cinéaste attribue ici à l'archive. Il se projette dans un ensemble d'images dans lesquelles *il se retrouve*, images qui, par leur valeur banale, anonyme, font écho à une expérience personnelle qui, elle, n'a pas été documentée. L'archive n'est donc pas employée ici en tant que preuve, document unique, singulier, mais en tant qu'exemple, parmi des milliers d'autres, des conditions de travail dans les chantiers. Ainsi, la « reprise de vues » déclenche le processus de remémoration, en même temps qu'elle universalise le témoignage et suggère, une nouvelle fois, la dilution de toute forme d'individualité.

Le mode inverse, plus rare, consiste à insérer des plans d'archives à l'intérieur des plans restitués, souvent par un effet de sur-cadrage, parfois par surimpression. Ce jeu d'inclusion et d'imbrication de deux niveaux d'images, permet de mettre en scène l'enfant dans la posture d'un spectateur, posture parfois adoptée, à son tour, par le narrateur en retrait. Les diverses séquences de mise en abyme autorisent particulièrement ce jeu de va-et-vient entre deux points de vue, entre le temps de la narration et l'espace diégétique : l'écran sur lequel le film est projeté devient une surface de contact, un lieu de convergence des regards. L'évocation des séances de projection de fictions de propagande en offre l'illustration, à la fin du récit (64).(1.14.06 à 1.15.20) L'axe de prise de vue frontal restitue le cadre d'une projection nocturne dans le camp, espace à ciel ouvert mais sous la surveillance armée des gardes khmers. Comme l'enfant prisonnier, le spectateur du film est donc contraint de diriger

son regard vers l'écran où est projetée une fiction dans laquelle des acteurs singent grossièrement des scènes de combats, « *vantant la lutte du peuple à mains nues contre les puissants colonisateurs* ». Le plan final de la séquence montre un élargissement de l'écran, sans toutefois que le cadre disparaisse, signe d'une impossibilité pour le, les spectateurs de se projeter dans un imaginaire visuel aussi pauvre, mais aussi rappel, par les limites de ce même cadre, de l'autre prison, mentale celle-là, de l'idéologie khmère rouge (65).

La projection peut aussi se jouer sur un mode symbolique et sur une surface qui l'est tout autant. La maison, écrin du bonheur familial détruit, se voit ainsi métamorphosée en écran sur lequel le narrateur, se repasse à deux reprises le film d'une Histoire qui semble tourner en boucle. La première séquence (66) (57.15 à 57.46) sans voix off, montre, en plan rapproché, une partie de la façade sur laquelle apparaissent, en surimpression, des plans d'archives en couleur ; dans cette séance de projection mentale, la présence fantomatique du narrateur adulte est suggérée par le hors-champ. Du fait de la proximité de l'écran, les personnages et la scène sont flous, difficilement identifiables et cependant ces images en rappellent d'autres, en couleur ou en Noir et Blanc ; elles ont le visage anonyme de la guerre et de l'exil. La deuxième séquence (67) (1.12.07 à 1.12.45) reprend le dispositif et l'axe frontal du premier extrait, mais l'échelle de plan est sensiblement modifiée. Un plan d'ensemble rend maintenant visibles la maison et son environnement immédiat, en même temps qu'il surligne, d'un sur-cadrage supplémentaire, le procédé de mise en abyme. L'écart entre les deux projections pourrait indiquer un effet de distanciation, l'acceptation douloureuse de l'Histoire ; c'est cependant le mouvement inverse qui se produit : les plans d'archives en Noir et Blanc projetés sur l'écran virtuel de la maison offrent l'image cauchemardesque d'un éternel retour du passé. A travers les gestes répétitifs des travailleurs creusant la terre, c'est toute son enfance martyre que le narrateur voit remonter à la surface¹²⁶.

Le récit filmique se construit sur l'alternance de ces deux modes d'insertion de l'archive qui font dialoguer le présent de la rétrospection et les différents passés du souvenir, avant et après la coupure de 1975. L'archive, séparée ou libérée de son contexte originel, est alors moins utilisée dans sa dimension strictement référentielle -les données historiques et géographiques sont rares- que pour son pouvoir dramaturgique ou symbolique. Les plans

¹²⁶ La séquence précède immédiatement la troisième occurrence du motif du ressac, accompagnée du refrain, en voix off : « Au milieu de la vie, l'enfance revient (...) L'enfance comme une noyade. L'enfance comme une question. Avec l'enfance, il y a la mort déjà. », *L'Image manquante, op.cit.*, p.58.

remontés introduisent ainsi une rupture au sein de l'univers diégétique, qui peut signifier aussi bien l'irruption d'un passé traumatique que la fuite dans le rêve.

-Les plans d'archives comme rémanence du cauchemar

L'archive fait, à de nombreuses reprises, effraction dans l'univers diégétique, pour manifester la violence de l'Histoire. Dès la séquence d'ouverture, le basculement dans le chaos de la guerre se traduit par un premier choc visuel lié au changement du régime des images, qui est renforcé par le contraste entre les couleurs vives du décor restitué et le Noir et Blanc de l'archive. Les images de violence et de souffrance (81) qui surgissent en plein cadre, viennent effacer définitivement le tableau familial d'une vie paisible. L'insertion de l'archive au sein de la diégèse agit alors comme un corps étranger qui vient progressivement contaminer l'univers visuel.

Cette scène traumatique originelle hante la suite du récit de son aura cauchemardesque ; les plans Noir et Blanc montés « cut », témoignent en eux-mêmes d'une extrême violence qu'accentue encore le traitement dont elle fait l'objet. L'archive, en effet, n'est pas reprise comme un matériau brut, mais retravaillée par des accents musicaux, des effets de bruitage, et surtout de ralenti qui lui confèrent une charge dramatique et pathétique supplémentaire. Le procédé du ralenti est, ainsi, de nouveau employé, articulé avec le point de vue du personnage pour suggérer la hantise de l'enfermement dans l'espace à la fois symbolique et bien réel de la carrière (41) (53.31 à 53.37). Le travail sur le rythme à l'intérieur des plans ou au sein d'une séquence crée, en effet, un écart déroutant entre la réalité documentée et la perception visuelle qui en est donnée. Le ralentissement temporel plonge alors le spectateur, comme le narrateur, dans un état de torpeur angoissante.

C'est le cas dans un autre extrait, (15.08 à 16.18) composé de deux blocs issus de deux séries de prises de vues différentes. La première partie, présente brièvement, en un panoramique et un plan fixe, le cadre et l'action : une carrière et les gestes répétitifs de travailleurs cassant des pierres ; la seconde partie (à partir de 15.27) suit le long et lent trajet d'un rocher creusé, puis porté par un groupe de jeunes femmes et hommes le long de pentes successives qu'ils gravissent. L'articulation entre les deux séries crée une rupture qui est due au contraste entre leur durée respective et à l'effet d'étirement temporel que produit, dans la seconde partie, l'illusion de suivre, en continu, le trajet interminable du rocher et des personnages. Le ralentissement du rythme par le montage est ici renforcé par les accords de

contrebasse, très lents également. Derrière les sourires forcés des travailleurs, les images donnent à voir l'absurdité déshumanisante et dérisoire d'un travail de force qui les transforme en modernes Sisyphe. L'effet pétrifiant que produit l'image d'archives dans la psyché du narrateur traduit alors moins la réminiscence¹²⁷ d'un événement précis que la rémanence d'un état de torpeur diffus, figuré, sur un autre plan par le motif récurrent du « Cri ».

Quelques plans, rares et brefs, donnent aussi à voir la réalité du génocide de façon directe, abrupte. L'effet produit n'est plus de l'ordre du malaise diffus mais du saisissement devant l'horreur. L'archive n'est alors pas intégrée comme un matériau narratif mais a la fonction et le statut d'un document historique. Il s'agit de montrer les traces concrètes que les années de terreur ont laissées sur les lieux, sur les corps, telles qu'elles ont été filmées après la chute du régime khmer en 1979. Les images du centre S21, ceux d'enfants à l'agonie (46.37 et 1.08.00) et le plan d'exhumation d'un charnier, à la toute fin du film sont ainsi citées dans le film comme autant de rappels nécessaires de l'Histoire. Ces plans, difficilement soutenables sont cependant rares, et le cinéaste, pour éviter tout voyeurisme obscène, choisit, de s'interroger, via la voix off, sur le sens même de leur monstration.

-L'archive comme fixation, cristallisation de moments-refuges

Selon un mouvement inverse, le recours à l'archive peut se lire sur le mode de la nostalgie ; les images marquent alors le retour, par la grâce du montage, d'un passé idéalisé, qui se donne à voir en couleur et sous le signe de la légèreté. Ce ne sont pas que des images qui resurgissent ; la bande-son, très travaillée, extrêmement composite, restitue toute la diversité d'un univers dans lequel les comptines, les chansons populaires se mêlent aux accents pop-rock de tubes commerciaux des années 1970. En convoquant ces plans, le cinéaste permet au narrateur adulte de retrouver son regard d'enfant, en même temps qu'il associe rétrospectivement ces images fétiches à sa survie.

L'archive cristallise un imaginaire, placé sous le signe du rêve, de la magie, qu'il s'agisse des images -documentaires- de la mission Apollo 11, des films de danse traditionnelle ou des comédies populaires cambodgiennes des années 1960. Le récit autobiographique affecte ces vestiges d'un passé antérieur à 1975, d'un double regard, celui

¹²⁷ Sylvie Rollet distingue le mode du souvenir, « qui suppose que le passé soit un passé » du mode de la réminiscence, voire de la « revenance » (sic) de l'événement. », *L'Éthique du regard, op.cit.*, p. 218.

de l'enfant prisonnier qui se projette dans ces images-souvenirs pour tenter momentanément de fuir la réalité des camps ; celui de l'adulte, qui, tout en témoignant du même émerveillement devant ces images, leur confère aussi une dimension symbolique et politique.

Ces séquences, très peu nombreuses au regard des archives de propagande, ouvrent une brèche dans le continuum d'un récit très oppressant. Elles constituent de véritables parenthèses, introduites par un flash-back, un jeu de mise en abyme, ou, dans le cas de la séquence du conteur, par l'association des deux procédés.

La séquence, située dans la première partie du récit (23.00 à 26.03) illustre de façon exemplaire, les divers enjeux du réemploi de l'archive dans *L'Image manquante*. Les plans, surtout lorsqu'ils s'insèrent directement dans l'espace diégétique, manifestent la superposition de deux regards ; mais à travers eux, s'opère aussi un glissement ou plutôt une conjonction entre le plan narratif, le registre poétique et un geste politique. L'image d'archive et sa « re-mise » en scène permettent alors de remettre en perspective l'Histoire. Les plans d'archives convoqués appartiennent au patrimoine visuel de l'Humanité ; il s'agit d'une sélection d'images vues et revues, celles du décollage et de l'alunissage de la fusée Apollo 11 en 1969 qui se clôt ici par le célèbre gros plan de l'empreinte du pied de Neil Armstrong, « *petit pas pour l'homme, bond de géant pour l'Humanité* ». L'extrait, d'une longueur d'une minute vingt, occupe le centre d'une séquence introduite par un flash-back. Le récit repose, en effet, sur l'emboîtement de deux niveaux temporels, et sur la confusion entre le genre du merveilleux et le plan de l'Histoire. L'enfant prisonnier, se transforme en conteur dans le cadre nocturne de la grande forêt, avec ses compagnons d'infortune pour seul auditoire : « *J'ai raconté l'histoire de la fusée Apollo filant vers la Lune, avec ses révolutionnaires qui parlaient en chiffres et en codes.*¹²⁸ »

Les images filmées par la NASA apparaissent, dans le plan suivant, sur l'écran miniature de la télévision familiale placée au centre de la maison, devenue le foyer optique vers lequel convergent tous les regards (68). Le flash-back s'accompagne d'un double effet de sur-cadrage et de mise en abyme qui fait coïncider vertigineusement tous les points de vue, celui des figurines de la famille, celui du narrateur adulte et de l'enfant, celui, enfin, du spectateur du film. Au-delà de ce jeu d'insertion et d'enchâssement, l'intérêt de l'extrait réside dans le réemploi subtil de l'archive ; le document historique et scientifique, se voit conférer, par le montage, une puissance poétique et politique.

¹²⁸ *L'Image manquante, op.cit.*, p.26.

Les images sont vues par l'enfant, à travers le filtre d'un imaginaire merveilleux ; les astronautes et la lune sont les figurants et le décor d'un univers de compensation dans lequel il tente de se réfugier face à l'adversité. La projection dans le rêve est la condition de la survie¹²⁹, et le motif récurrent de l'envol qui lui est associé, est développé tout au long du récit. Pour avoir cru à la beauté de ces images pourtant bien réelles mais interdites, interdites parce que réelles, le conteur est symboliquement tué, réduit au silence par ses propres compagnons qui, par peur de la répression ou aveuglés par l'idéologie, finissent à leur tour par adhérer à la fiction khmère rouge.

Un panoramique vertical descendant puis ascendant (25.12 à 25.34) résume cet assassinat symbolique, en montrant la métamorphose de la figurine de l'enfant, qui passe de la couleur à l'uniforme noir de la résignation. En jouant sur la poésie fascinante de ces « images vraies », le cinéaste prend une forme de revanche symbolique sur l'Histoire et opère, à son tour, et par l'image, une révolution, au double sens politique et astronomique du terme. L'insertion de ces archives dans le corps meurtri du film remet le rêve, l'élévation à leur juste place, celle qu'avait abolie un régime niant l'Histoire, le réel, pour se replier dans sa propre fiction délirante. L'enfant retrouve, ce faisant, son droit de regard à travers la re-projection d'un souvenir fétiche associé à ses premières années. La longueur et la lenteur de l'extrait, accompagné des accords d'une musique planante et lente, permettent de revivre leur étrange magie et d'installer une forme de suspens temporel que redoublent les images, plein-cadre, des astronautes américains en état d'apesanteur (69).

Légèreté contre gravité, conquête spatiale contre retour « *au pur monde des origines* », le cinéaste multiplie les jeux d'opposition, grâce au montage qui, par des plans parallèles saisissants, démontre l'absurdité et l'inanité du « Grand bond en avant ». L'idéal terrestre promis par le régime, paraît d'autant plus dérisoire qu'il est désormais vu depuis la lune. A l'empreinte du « *petit pas* » d'Armstrong, succède, à la toute fin de la séquence, l'image d'un trou boueux sur le sol craquelé, et le retour amer à la rude réalité khmère rouge : « *Sur notre lune, il n'y a rien* » (70-71-72).

Les archives sont aussi, dans le cas des films cambodgiens, des fragments rescapés des nombreux autodafés perpétrés par le régime de Pol Pot. La résurrection de la danseuse Apsara accomplie dès le pré-générique par la magie du cinéma, témoigne de la nostalgie de l'enfance, mais est aussi un geste politique ; il s'agit à travers l'entreprise de restauration du

¹²⁹ Voir notamment la séquence de « renaissance » dans laquelle la figurine de l'enfant est retirée puis replacée dans le décor (44.24 à 44.39) : « Parfois un avion traverse le ciel (...) Cet avion irréel me sauve », *L'Image manquante*, *op.cit.*, p.40.

patrimoine audiovisuel national de rendre hommage à une culture populaire, à un cinéma et à travers lui... à un régime, celui du Prince Norodom Sihanouk. Le « Père de la nation cambodgienne », vénéré comme un « dieu roi », ayant régné à diverses reprises, avant et après la période khmère rouge, était par ailleurs cinéaste amateur, auteur d'une vingtaine de films de fiction et documentaires. Les extraits repris dans *L'Image manquante*¹³⁰, proviennent de deux films *Apsara*¹³¹(1976) et *La Joie de vivre*¹³²(1968).

La coupure introduite par le régime khmer rouge se perçoit donc, à l'échelle du film, à travers le contraste chromatique entre deux mondes. Elle peut également être résumée, en quelques secondes, par la simple juxtaposition de deux plans (1.19.40/1.19.43), qui, malgré un léger faux-raccord, montrent, selon le même angle, la même rue de Phnom Penh, peuplée et dévastée, avant et après « l'année zéro ».

B. Retourner les images pour déjouer le mauvais film de l'Histoire

Les diverses formes de réemplois de l'archive, qu'elle soit visuelle ou sonore, issue d'une fiction ou d'un documentaire, confirment sa grande plasticité. Même dans le cas fréquent où elle documente le réel, l'image n'a, on le sait, jamais de valeur référentielle¹³³ absolue. Une image en elle-même ne prouve rien ; si elle témoigne, c'est en creux, en quelque sorte à son insu, en tant que symptôme, trace de la vision du monde propre à celui qui l'a filmée. Il s'agit alors, pour le cinéaste qui remonte les images du passé de changer de perspective, ou plutôt de les re-projeter avec le double regard du témoin qui revit l'expérience vécue et de l'analyste qui décrypte un système de représentation.

Ainsi, tout en transformant les archives en matériau narratif au service de son

¹³⁰ Les Archives Françaises du Film recensent quelque 17 films documentaires et fictions, dont la plupart ont été tournés en 35 mm. Voir le site internet du CNC.

http://www.cnc-ff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/Fiches/corpus_Indochine/FilmsSihanou

¹³¹ Ce premier film est un mélodrame qui relate la vie tourmentée d'une danseuse interprétée par la propre fille de Norodom Sihanouk, Bopha Devi danseuse étoile du ballet royal.

¹³² Ce court extrait (45.11 à 45.20) est inséré dans la séquence musicale (44.46 à 45.52) qui rend hommage au frère guitariste du narrateur. La séquence qui reprend le motif de l'envol, fait par ailleurs écho mais sur un rythme trépidant, à l'extrait final de « la mort des enfants ». (48.41 à 49.06)

¹³³ Georges Didi-Huberman rappelle le rôle majeur des travaux de Michel de Certeau et Michel Foucault sur cette question : « ceux-ci avaient dénié la certitude première de l'historien positiviste : ils avaient montré que l'archive n'était en rien un reflet immédiat du réel mais une écriture douée de syntaxe et d'idéologie », *Images malgré tout*, op. cit., p.128.

autobiographie, Rithy Panh fait des images en général, et du cinéma khmer rouge en particulier, un objet d'étude qu'il soumet à la question¹³⁴. Le narrateur invite alors le spectateur à porter deux types de regard sur son film, en modulant sa vision à la façon d'un objectif optique, pour regarder et scruter, ce qui suppose de varier les échelles de plan, d'observer les détails. La formule ne relève pas seulement de la métaphore puisqu'une loupe grossissante fait assez rapidement son apparition (57) (35.09) pour nous inciter à regarder de plus près *dans* l'image, en l'occurrence un photogramme de film montrant de nouveau une danseuse Apsara. Par un jeu de rime visuelle, un autre plan nous invite, plus tard, à observer un photogramme extrait d'un film de propagande en noir et blanc, cependant que la voix off énonce une formule qui peut résumer tout à la fois la méthode du cinéaste et l'un des modes de lecture de *L'Image manquante* : « *On comprend les Khmers rouges en regardant leurs images.* » (1.13.13 à 1.15.25)

-Changement de focale : du récit à la monstration

L'exercice de décryptage auquel le spectateur est convié, passe par l'épreuve du montage, c'est-à-dire du démontage et du remontage des archives faussement transparentes de la propagande. Il s'agit de faire dialoguer les images entre elles mais aussi de questionner le rapport entre la voix et les images¹³⁵. Avant d'observer plus en détail ce double travail, il convient cependant de s'interroger sur la place et les effets qu'implique, pour le narrateur et pour le spectateur, une telle posture. Ce changement de focale modifie en effet a priori sensiblement la nature de leur rapport. Il suppose que le narrateur s'absente -momentanément- de la scène autobiographique pour intervenir sur le champ de l'Histoire, que le « je lyrique », s'efface pour céder la parole au « je historique », ou pour le dire encore autrement, que l'objet étudié prenne le pas sur le sujet qui filme.

A diverses reprises, au cours du récit, des plans, appuyés par le commentaire, viennent

¹³⁴ « Il n'est plus question de repasser la pellicule comme si l'histoire défilait sous nos yeux dans son évidente présence, mais de mettre l'histoire à la question à travers ses représentations d'alors et ce que nous pouvons y voir aujourd'hui. Car ces représentations ne sont pas que des illustrations de l'époque, elles portent les stigmates de la vision qui les a ordonnées et de la mémoire (volontaire et involontaire, pleine et trouée) qui les a enregistrées, empreintes mouvantes entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. » François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p. 52.

¹³⁵ « Voir ne relève pas du registre de la preuve et ne se constitue en expérience que si les mots travaillent à questionner les images qui font accéder le monde au visible. » Jean Breschand, « La voix-là », in « La voix-off ». *Vertigo*, n°26, automne 2004.

ainsi mettre en scène le travail de décryptage : « *je regarde ces images* », « *je regarde les films de propagande* (22.29) ou rappeler au spectateur qu'il n'y a pas d'image innocente : « *On ne filme pas impunément* ». Ces plans agissent comme autant de rappels d'un pacte de lecture qui vient redoubler ou plutôt compléter le pacte autobiographique. Les deux démarches sont, de fait, indissociables ; la déconstruction du cinéma khmer est bien le point de départ du projet de Rithy Panh ; la construction du film *L'Image manquante* en porte la trace, devenant ainsi sa propre archive ; cependant cette dimension proprement documentaire est finalement rattrapée, ou plutôt englobée par le récit personnel, qui influence, en retour, la perception que le spectateur peut avoir de ces images. Le point de vue sur l'Histoire n'est pas celui d'un témoin distant mais est affecté de la subjectivité d'un survivant du génocide. Néanmoins, ces séquences de décryptage qui fonctionnent comme des cellules parfois autonomes au sein du récit, instaurent un horizon d'attente propre au cinéma documentaire¹³⁶ ; le spectateur est placé dans une logique de découverte, celle d'un système dont le cinéaste, s'appuyant sur son expérience vécue, montre avec force toute l'inhumanité. La monstration est au service d'une démonstration qui s'entend autant qu'elle se voit.

-Entre démonstration, interpellation et ironie : les modulations de la voix off

La «voix-je», omniprésente tout au long du récit, se manifeste plus encore lorsqu'elle est confrontée aux images et aux sons de l'ennemi. Loin de s'en tenir à la neutralité distante de l'historien, le narrateur adopte diverses inflexions qui oscillent entre la colère froide, l'ironie ou la déploration. La voix off est d'autant plus efficace qu'elle est invisible, et qu'elle peut abuser de sa toute-puissance, pour dénoncer, avertir, interpellier mais aussi pour imiter, parodier. Face à la sinistre comédie du régime khmer rouge, à ses images-slogans, contrefaire la langue du bourreau pour donner à voir le mensonge est peut-être le geste le plus efficace. Ainsi, habilement, la voix off, arme de la propagande par excellence, peut aussi se retourner contre les faussaires de l'Histoire.

¹³⁶« L'horizon d'attente en documentaire relève plutôt d'une logique de connaissance, de type historique, dont le doute (et la vérification éventuelle) est la pierre de touche. C'est à cette attente que répond le recours intensif aux témoignages et à l'expertise, à l'interview et au commentaire. D'où l'aspect « didactique » du documentaire souligné dans les dictionnaires, souvent au détriment de ses découvertes poétiques. », François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.63.

Le procédé place le commentateur dans une position de surplomb qui lui permet de dominer les images qu'il nous projette, à la manière d'un conférencier. Le discours doit traduire la maîtrise du sujet qu'il expose, et la connaissance des documents qu'il soumet à notre regard. Alors que le récit personnel suscite d'abord et essentiellement une adhésion émotionnelle, la démonstration requiert, en effet, la production de preuves et d'éléments indiquant l'authenticité de ce qui est affirmé. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises, le narrateur est amené à fournir des précisions concernant les sources ou la nature des archives convoquées à l'écran, indiquant en creux, l'importance du travail de recherche et de documentation sur lequel il s'appuie. Cette caution de véridicité est l'une des raisons¹³⁷ qui justifient le choix de conserver les différentes archives, dans un état de dégradation parfois très avancé. Les imperfections et rayures témoignent du travail du temps mais sont aussi examinées comme symptômes d'un mal politique. Le spectateur est ainsi amené à prendre en considération le support des images autant que leur contenu, à adopter un regard technique et non plus seulement historique sur les archives. Les images voilées d'un caméraman khmer rouge, Ang Sarun, exécuté par le régime sont ainsi projetées¹³⁸, et analysées, avant que le narrateur n'évoque les différentes hypothèses permettant d'expliquer ce voile : erreur technique, ou censure d'un cinéaste qui avait eu le seul tort de montrer des images « *lentes et vraies* » d'enfants en haillons ? La réponse ne fait évidemment guère de doute ; elle est indiquée par le sort funeste réservé à Ang Sarun. On doit donc entendre d'abord de l'ironie dans cette feinte interrogation à voix haute, mais aussi y voir le désir de démontrer méthodiquement, scientifiquement, le système khmer rouge.

La démarche suppose que le narrateur instaure avec le spectateur une relation qui n'est plus de l'ordre de la confiance autobiographique. Cette relation, qui n'exclut cependant pas la connivence, se teinte d'une certaine distance, qui tient d'abord à l'autorité d'une voix qui dirige non seulement les images, mais aussi le regard du spectateur à l'intérieur de ces images. L'attention de ce dernier est ainsi fréquemment attirée sur des détails qui ont échappé à l'enregistrement mécanique de la prise de vues, et qui trahissent le mensonge du régime, tels ces sacs de riz « *tous marqués de chiffres arabes* » (1.01.58) sans doute destinés à l'étranger, alors même que le peuple meurt de faim. Sans pour autant recourir à l'arrêt sur image dont usent et abusent certains documentaires télévisés en quête de

¹³⁷ Des critères techniques et financiers entrent également en compte, pour une large part.

¹³⁸ L'extrait comporte deux séries de prises de vue successives, montrant des paysans en haillons et un discours de Pol Pot (1.03.57 à 1.05.05).

spectaculaire, le narrateur guide, par ses avertissements, le regard du spectateur. La voix s'interpose entre le spectateur et l'écran et le met notamment en garde contre la séduction des nombreux plans d'ensemble montrant l'élan de foules anonymes, plans qui, par leur échelle démesurée, leur brièveté, leur accompagnement musical ont un réel pouvoir hypnotique. La reprise de vues commentée, en grossissant chaque détail, en accordant une attention à chaque individu, déconstruit la logique épique des tableaux collectifs de la propagande.

L'évocation du « Grand bond en avant » de 1977 illustre assez bien le mouvement de cette démonstration en images. La séquence, qui débute par un carton noir sur lequel sont inscrits des slogans à la gloire du régime, est suivie d'une série de trois panoramiques latéraux (73-74-75) (51.49 à 52.18) qui présentent des chantiers de terrassement, d'abord en plongée assez nette, et selon une vue d'ensemble très large, puis en légère plongée avec un cadre moins large, enfin, en plan rapproché. Seul ce dernier plan permet véritablement d'identifier les visages et d'observer les corps, fatigués, de très jeunes enfants au premier plan. Le commentaire s'adapte ainsi au mouvement du montage, qui va du général vers le particulier, pour évoquer le contexte et faire référence à son expérience personnelle alors que défile le premier plan, avant de nous inviter à observer de près les jeunes travailleurs, sur le second plan, alors même qu'ils ne sont pas encore identifiables : « *A bien regarder dans ce mouvement, On voit la fatigue, les chutes, les visages maigres. On voit la cruauté.* » La voix informée, et surtout en avance sur les images, prépare ainsi le spectateur, sollicite son attention afin qu'il ne se laisse pas prendre au piège des apparences.

La démonstration peut aussi se transformer en accusation et la voix prendre les accents vibrants d'un réquisitoire lorsqu'il s'agit de dénoncer l'atteinte aux valeurs essentielles, la culture, l'accès à la connaissance. Le début de la séquence consacrée à l'éducation est une charge sans appel (31.35 à 32.22). Pour répondre à la haine de la connaissance manifestée par les Khmers rouges, le narrateur use des armes de la rhétorique : anaphore, jeu d'antithèse, ton polémique, raccourcis visuels... L'extrait résume, par le rapprochement de quelques plans, l'inversion complète des valeurs. L'anaphore du déictique « ici », force le regard du spectateur à se confronter aux images, pendant qu'un motif musical agressif assure une grande unité sonore. Les trois premiers plans donnent à voir deux lieux de culture livrés à la barbarie -un lycée devenu centre de torture, une bibliothèque transformée en porcherie- tandis que la suite de la séquence juxtapose des archives de propagande montrant des soldats et des dignitaires du régime sans lien apparent entre eux. Seul le commentaire, en orientant le regard

vers un détail incongru fait jaillir l'absurde ; dans le « *pays qui hait la connaissance* », le stylo est devenu un signe distinctif chez les soldats du régime.

Le spectateur est donc placé dans la position d'un témoin devant lequel les archives sont produites comme autant de pièces à conviction. La voix off l'interpelle, en tant que personne appartenant à la communauté des hommes, mais aussi à une communauté internationale qui a fait preuve de lâcheté voire de complaisance vis-à-vis du régime de Pol Pot. Ainsi le spectateur est sommé de répondre, du moins de prendre acte des manquements de l'Occident ; au fil du récit, les questions rhétoriques se font plus nombreuses, plus pressantes et plus précises, pointant l'écart entre le monde mis en scène et la réalité, celle de la famine, par exemple : « *La vérité est-elle dans les slogans glorieux ? Ou dans ces images qui ne manquent pas ?* » Les questions et les archives fonctionnent ainsi comme autant de « piqûres de rappel » imposées à ceux qui, comme certains intellectuels français maoïstes, « *les beaux-esprits* », n'ont pas voulu aller voir au-delà du spectacle produit par le régime.

Le narrateur ne se contente cependant pas de dire, d'exposer, de dénoncer ; il fait aussi entendre. La voix n'est alors plus seulement le médium d'un discours, elle devient par sa forme même, son ton et ses inflexions, l'incarnation du régime khmer rouge, la voix du bourreau.

Le film convoque les images de la propagande, les sons -discours, chants- et il en reproduit la langue, c'est-à-dire, un lexique, une grammaire, une idéologie. La question des rapports entre la langue et le totalitarisme est au centre de la réflexion de Rithy Panh¹³⁹, nourrie notamment de la lecture des travaux de Viktor Klemperer et des ouvrages de Primo Levi¹⁴⁰. Son attention porte sur l'appauvrissement du vocabulaire, et sur la mécanisation de la langue, propres à l'idéologie khmère rouge et à tous les régimes totalitaires, dont l'expression la plus frappante est le recours systématique aux slogans, formes de pensée en réduction. La démarche de Rithy Panh vise ainsi à restituer un univers sonore et mental. Le texte du commentaire est, selon un dispositif très concerté imprégné, contaminé par la langue

¹³⁹ Voir en particulier le chapitre « La question de la langue », « (Le langage khmer) n'est pas poétique, mais il utilise des images et des procédés de type poétique, tout en se rapportant à l'horreur ». in *La Parole filmée, Pour vaincre la terreur*, op. cit., p.19.

¹⁴⁰ Réflexion résumée dans la célèbre formule : « Là où on fait violence à l'homme, on le fait aussi à la langue », Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, p.96. Rappelons par ailleurs, que l'ouvrage de Viktor Klemperer sur la politique linguistique des Nazis fait partie des références principales de Rithy Panh dans *L'Élimination*. Viktor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue*, (1947), trad. E. Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

impersonnelle et manichéenne de l'idéologie¹⁴¹, à laquelle la voix de l'enfant offre un singulier et émouvant contrepoint.

L'opération de déconstruction du langage khmer rouge s'effectue selon deux modes complémentaires, celui de la citation, et celui de la contrefaçon. Dans le premier cas, le narrateur reste en retrait, ou se contente de traduire les discours officiels. L'exemple du reportage sur le camarade Thuon, ou encore l'extrait d'un discours de Pol Pot, illustrent ce procédé. Il s'agit dans le premier cas, de reproduire, images à l'appui, l'emphase d'un vocabulaire à la gloire des jeunes travailleurs : « *Ils ont tous des biographies hors du commun. Aujourd'hui ils s'appliquent de toute leur force et de tout leur cœur au sein de leur unité pour défendre et reconstruire le pays* ». La voix, relativement neutre, a alors, en quelque sorte une fonction archivante. Comme l'image, elle documente, donne à entendre une réalité historique. Dans l'exemple du discours de Pol Pot, (1.02.36 à 1.03.51) la dimension critique est beaucoup plus nette, mais s'appuie d'abord sur l'écart entre la voix et l'image. La séquence, assez longue, retranscrit un long passage du discours de Frère numéro 1. Sa voix est présente, en amorce, sur les derniers plans de la séquence précédente qui montrent des camions transportant des sacs de riz, alors même que le pays souffre de famine ; elle restera constamment perceptible à l'arrière-plan sonore, derrière celle du narrateur qui semble ici jouer le simple rôle de traducteur. L'intérêt du dispositif est double : la durée du plan, la simple retranscription de la langue officielle, pompeuse et répétitive suffisent à discréditer le propos. Par ailleurs, le montage, en confrontant le discours mensonger à la réalité des images, souligne l'écart qui les sépare : les foules de travailleurs arpentant des paysages désertiques ne correspondent guère au portrait du pays dressé par Pol Pot, « *une existence parfaite en termes de nourriture, de santé, d'hygiène, de culture, d'étude, d'éducation* ».

A cette double déconstruction, le commentaire ajoute une force critique supplémentaire. La voix de l'acteur Randal Douc, d'abord posée, s'anime au fur et à mesure du discours, martelant les propos lénifiants de Frère numéro 1 avec une feinte conviction ; elle semble prise d'un élan lyrique, totalement démenti par les images. Le tour de force consiste, en effet à intérioriser la langue de l'ennemi, « *à parler en slogans*¹⁴² » pour mieux en démonter les fondements. Il s'agit aussi, de la part du narrateur, de souligner le travail de sape

¹⁴¹ Christophe Bataille indique dans divers entretiens la consigne d'écriture donnée par Rithy Panh : « Ecris des phrases comme des slogans ». Dans *L'Élimination*, le narrateur évoque « le lyrisme glacé des slogans », *L'Élimination, op.cit.*, p.225.

¹⁴² « Les mots sont transformés. Nous parlons en slogans. « Qui proteste est un ennemi. Qui s'oppose est un cadavre ! », *L'Image manquante, op.cit.*, p.38.

opéré par l'idéologie en chaque être. Tout au long du récit, la voix manifeste la dépersonnalisation produite par les slogans, énoncés binaires qui abolissent l'individu en même temps qu'ils personnifient l'Angkar¹⁴³, organisation anonyme. Ainsi, le narrateur, en une sorte de dédoublement, qui est une distanciation ironique, oscille constamment entre deux registres, celui de l'imitation appuyée de la langue khmère rouge et celui du constat amer de la réalité vécue. L'écart entre ces deux voix se manifeste également en termes de rythme et de volume sonore ; à l'inflexion ascendante qui mime l'exaltation lyrique des slogans succède la réponse en forme de chute brutale : « 'Camarade, tu es très libre !' –très libre d'obéir. » La reproduction de la voix du bourreau assure ainsi un lien entre l'expérience vécue -l'histoire d'un sujet privé de parole- et l'entreprise de décryptage du système politique. L'habileté consiste à utiliser le procédé de la voix off, procédé de maîtrise mais aussi d'oppression¹⁴⁴ caractéristique du cinéma de propagande, pour en dynamiter les effets ou les retourner contre ceux qui y avaient recours.

-Jeux d'écart et d'écho

La voix off fait parler les images et leur fait dire ce que leur seule projection ne saurait montrer. Mais un plan isolé peut également, par le dialogue qu'il entretient avec d'autres plans, construire un nouveau sens. Le propos de Rithy Panh dans *L'Image manquante* est moins d'illustrer par l'image que de mettre en scène, par un double montage, un système de représentation totalitaire qui, coupé de tout référent, tourne à vide. S'il se fonde sur son expérience personnelle, le cinéaste cherche à comprendre le fonctionnement de la machine khmère rouge, en général ; il s'interroge sur la façon dont une idéologie peut, en fabriquant son propre monde, conduire à la négation du réel. Son interrogation est historique, dans le sens où elle s'appuie sur des faits et des archives ancrés dans un contexte précis, mais elle n'est pas une démarche historique. L'écriture du film va ainsi à rebours de la logique linéaire, chronologique de la plupart des documentaires consacrés à la période¹⁴⁵. Le montage

¹⁴³ « L'Angkar prend soin de vous tous camarades ! » ; « L'Angkar est clairvoyant et plein d'astuce. », *L'Image manquante*, op.cit., p.16, p.19.

¹⁴⁴ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op. cit. p. 24 et sq.

¹⁴⁵ Voir notamment la trilogie documentaire d'Adrian Maben, produite par Arte. *Pol Pot et les Khmers Rouges : Pouvoir et Terreur ; Le Mystère Pol Pot ; Crime sans châtement*, Arte éditions, coll. « Histoires », 2012.

joue plus sur la circularité¹⁴⁶, la répétition, la confrontation des plans que sur leur complémentarité qui permettraient de raconter une Histoire cohérente.

Cette circularité fait écho au parcours de l'enfant, qui s'il s'inscrit dans une chronologie globale -celle des quatre années de terreur- est évoqué comme une errance, un figement temporel. Le temps imposé par les Khmers rouges est un éternel présent, une négation du devenir. Cette impression de temps arrêté, qui donne du régime l'image d'un monde autarcique, coupé paradoxalement de l'Histoire est renforcée par le faible nombre d'indices et d'informations susceptibles d'inscrire les images d'archives dans un contexte spatio-temporel précis. Aucune légende, aucune précision dans le commentaire, ne permet de situer les discours de Pol Pot par exemple. Le remontage des archives ne vise pas à rétablir ou à établir un rapport au réel, comme le ferait un documentaire historique, mais bien plutôt à souligner cette coupure. « *On comprend les Khmers rouges en regardant leurs images* » ; ce programme pourrait être énoncé également de façon inverse ; il est d'ailleurs formulé par le narrateur lui-même : « *La révolution, c'est du cinéma* ». Ainsi, le montage convoque les images d'archives moins pour raconter une Histoire, que pour analyser la façon dont elles fabriquent une idéologie, un -mauvais- film, c'est-à-dire un univers pseudo-fictif avec ses acteurs principaux, ses figurants anonymes au sourire forcé, ses scénarii stéréotypés, ses chorégraphies.

Le cinéaste reconstruit, par le montage, les éléments de la « fiction khmère rouge » ; il opère ainsi une sélection de plans et de séquences, moins en fonction d'événements historiques, que de thèmes ou de figures, au sens rhétorique et chorégraphique du terme. Les archives, dont on a souligné la plasticité, sont réemployées comme autant de fragments qui prennent sens à l'intérieur d'un tout, qui peut être thématique et visuel. Le montage est donc souvent plus discursif voire démonstratif que véritablement narratif, pour reprendre la terminologie de Vincent Amiel¹⁴⁷. Il dessine, au-delà de chaque séquence, des liens qui constituent autant de motifs. Le motif de la danse parcourt ainsi l'ensemble du film et agit à la fois comme un principe rythmique et plastique mais aussi comme métaphore : le monde

¹⁴⁶ « La reprise de vues (que nous distinguerons du remontage standard) oppose son temps spiral au temps linéaire d'une histoire conçue téléologiquement comme progrès », François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.52.

¹⁴⁷ « Si le montage narratif utilise l'apparente évidence d'un monde où se reconnaît le spectateur, il existe une autre forme de montage qui, ne procédant pas de manière mimétique, tente de démontrer des relations, d'organiser des significations qui ne vont pas de soi. C'est ce que l'on appellera le montage signifiant, qui, utilisant les formes de discours, donne à construire un monde dans le flux duquel il ne suffit plus de s'abandonner ». Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2010 (2007), p. 57.

inventé, fabriqué par les Khmers rouges, est une vaste scénographie. Les figures de danseurs et les formes de chorégraphies sont très diverses, des mouvements de la danseuse Apsara, au cha-cha-cha, des danses militaires, aux ballets orchestrés que sont les meetings politiques ou encore les scènes de travaux dans les champs ou les rizières, vues et filmées par le régime.

Le montage, qui joue sur les effets de continuité et d'altérité, crée ainsi des jeux d'écho et d'écart entre des univers opposés, et souligne l'impression d'irréalité des plans d'archives. De nombreux plans d'ensemble montrant les foules en mouvement, sont remontés par série, afin de susciter chez le spectateur l'impression d'une mécanisation des corps, proprement vertigineuse. Applaudissements frénétiques, gestes orchestrés, tout concourt à donner du monde de l'Angkar l'image d'une chorégraphie minutieusement orchestrée. Le montage révèle ou plutôt, rend encore plus visible un mouvement déjà présent dans les prises de vue, tournées pour donner à voir, à partir de scènes et de figurants réels, un spectacle idéal. En écho à la voix off qui reproduit la langue des slogans pour mieux la déconstruire, le montage assure une reprise de vues qui pousse la logique de la propagande jusqu'à son expression extrême¹⁴⁸. Coupées des séquences dans lesquelles elles trouvaient une relative cohérence, les chorégraphies deviennent, à l'échelle du film, pantomime cauchemardesque, et ce, d'autant plus qu'elles sont insérées au sein d'un univers diégétique qui se caractérise, à l'inverse, par sa fixité absolue. L'écriture repose donc sur un double mouvement de disjonction et de rapprochement souvent ironique.

Un extrait indique assez bien l'intention démonstrative du montage qui se manifeste explicitement dans certaines séquences. Il s'agit d'un court passage (58.21 à 58.56) qui suit immédiatement l'évocation de la maison « *devenue un tripot ; un karaoké ; puis un bordel* ». Une série de plans montrant une main anonyme en train de dessiner la maison disparue, se clôt par la formule : « *Il n'y a pas de vérité, il n'y a que le cinéma. La révolution, c'est du cinéma* ». A ces plans succède une prise de vues réelles dans laquelle, au son d'un rythme techno, une jeune fille, dont on devine le visage en très gros plan, danse dans une boîte de nuit (76). La musique, en amorce sur la fin du plan précédent, devient « in » et son volume augmente, générant ainsi une double rupture visuelle et sonore. Le plan fixe, dont la longueur est suffisante pour installer le spectateur dans un contexte contemporain, très éloigné de l'univers filmique, est suivi, sans transition musicale, d'une série de trois plans d'archives de

¹⁴⁸ Le cinéaste s'autorise à son tour -exceptionnellement- à jouer de l'effet de manipulation du montage pour les besoins de sa démonstration ; c'est le cas avec un faux-raccord champ contre-champ sur les auditeurs d'un discours de Pol Pot (1.02.56 à 1.02.59).

propagande en Noir et Blanc. Le lien entre eux est musical, mais aussi thématique et chorégraphique : il s'agit de prises de vues extraites de meetings officiels apparemment distincts, qui mettent en scène successivement des jeunes filles, un groupe de jeunes filles et de jeunes gens dansant avec des armes (77), et enfin, un groupe brandissant en chœur des drapeaux rouges.

Le montage obéit ici à ce que Vincent Amiel désigne comme le principe esthétique de la greffe, principe qui trouve son expression la plus aboutie chez Resnais ou Chris Marker, deux références majeures pour Rithy Panh : « *C'est l'œil du cinéaste qui ordonne, c'est son esprit qui recompose, procédant selon un arbitraire des associations que seul le contenu du discours légitime*¹⁴⁹. » L'utilisation d'images d'archives, de « corps étrangers » se prête particulièrement à une telle intention démonstrative. Ici, au-delà du rapprochement implicite entre prostitution et idéal révolutionnaire, la juxtaposition des plans opère des raccourcis visuels, sonores : la scénographie du régime est détournée de façon parodique par le rapprochement des deux plans, par le télescopage surréaliste de deux univers que tout oppose, décor, idéologie, époque, rapport au corps. Les images « déréalisent » le pouvoir khmer rouge, résumé en une suite dérisoire de chorégraphies burlesques.

Le procédé de déréalisation concerne, au premier chef, les dirigeants eux-mêmes. Corps quasiment muets, ils sont toujours montrés en représentation. Ici encore, le remontage ne fait que reproduire une mise en scène déjà opérée par les images de propagande, mais l'amplifie, en supprimant les éléments contextuels. C'est notamment le cas, dans les deux séquences consacrées respectivement à « la cabane de Pol Pot » (31.05) et à la visite de dignitaires chinois (1.05.30). Les images officielles écrivent deux récits fondateurs de la mythologie khmère rouge, le mythe du bon sauvage, l'amitié avec le grand frère chinois. Le défilement des plans à lui seul dévoile la dramaturgie d'un pouvoir fantoche¹⁵⁰ qui se donne à voir à travers la répétition mécanique et frénétique des mêmes gestes.

¹⁴⁹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op.cit., p.80.

¹⁵⁰ « Les images de propagande sont révélatrices : Pol Pot marche tranquillement, la main sur son krama, à l'épaule gauche. Pantalon noir. Chemise noire boutonnée. Sandalettes. Il sourit dans le grand soleil. Quand il ne sourit pas, son visage est figé ; silencieux. Il tient un éventail dans sa main gauche, qu'il n'ouvre jamais. Il salue de la main droite, comme s'il ne saluait personne ; peut-être n'y a-t-il personne d'ailleurs. De temps en temps, une main tirée d'une manche noire s'avance et cherche la sienne. Enfin le Frère Numéro 1 s'arrête, bien campé sur ses jambes, et fixe l'horizon qui nous est invisible. Puissance de la marionnette. », *L'Élimination*, op.cit., p.122. Voir également, p.178. « Les images muettes de la « cabane » ont été tournées par un cameraman Khmer rouge, Lor Thorn ; « Je les monte en respectant ses indications : c'est la construction d'un mythe ».

C. Contre le trop-vu, le déjà-filmé : mettre en crise les archives

Dans ce film qui repose sur l'hybridation des images et multiplie les citations, le cinéaste puise dans une réserve visuelle et sonore très variée, la matière de son autobiographie. Le montage indique la coupure entre les éléments d'une mythologie personnelle -films fétiches et chansons populaires de l'enfance- et les fragments d'une Histoire cauchemardesque revécue à travers les films de propagande. *L'Image manquante* est ainsi composée pour une large part d'images « de seconde main » -les diverses formes d'archives- mais également, fait plus original, de plans extraits des propres films de Rithy Panh. L'autocitation participe ainsi d'une sorte de récit autobiographique au second degré.

-Citations miroirs

L'inventaire exact de ces emprunts est difficile à établir¹⁵¹ ; l'intérêt du procédé réside surtout dans la façon dont le cinéaste réemploie ses propres images et les convertit à son récit. Coupées de leur contexte original, elles se chargent d'une valeur métaphorique. Ainsi, à l'ouverture du film, (11) (2.12 à 2.50) les plans floutés de danseuses qui prolongent les images symboliques du ressac, sont extraits d'une séquence des *Artistes du théâtre brûlé*, dans laquelle une voix off masculine évoque, en rêve, sa vision d'une danseuse Apsara. Si la dimension onirique est présente dans les deux séquences, la citation produit dans *L'Image manquante* une mise à distance du référent ; les images sont sous le signe du rêve, du retour à l'enfance, sans que l'objet de la vision lui-même soit précisé.

Les autocitations créent, en outre, une rupture d'ordre sémiotique, puisqu'il s'agit d'images de fiction ou de prises de vues réelles insérées dans des plans d'archives ou des tableaux restitués. Leur force symbolique s'en trouve accrue. C'est ainsi qu'une série de trois plans extraits du film *Les Gens de la rizière* (78) (28.43 à 28.55) montrant notamment l'envol d'une chouette, suggère la mort du père. La métaphore est redoublée, dans la mesure où, dans le film de fiction, l'oiseau de mauvais augure annonce également la mort du père de famille, des suites d'une mauvaise blessure. Le jeu d'autocitation traduit donc une forme de porosité entre les « images filmées », qui s'inscrivent dans l'expérience du cinéaste, les images d'archives et les images mentales reproduites sous forme de scènes restituées. L'exercice de

¹⁵¹ Citons néanmoins outre les extraits mentionnés plus haut, le plan de la barque fendant les flots, un nid accroché à la proue (79) (1.00.35 à 1.00.42) extrait des *Gens de la rizière*, ainsi qu'un extrait de *La terre des âmes errantes* (1.21.14 à 1.21.50) montrant des travailleurs creusant une tranchée(14).

rétrospection transforme les images des films passés en archives qui sont intégrées à la matière des souvenirs, au même titre que les événements vécus. Bien plus, ces plans deviennent, dans le corps du film, une sorte de tissu conjonctif, opérant la suture entre présent et passé. En retour, la scène autobiographique éclaire d'un jour nouveau les oeuvres du cinéaste, créant des effets d'écho entre elles, soulignant la récurrence de motifs obsédants et la cohérence d'un univers. Film-somme, *L'Image manquante* fonctionne ainsi comme une sorte de point d'optique à partir duquel Rithy Panh regarde une vie et une œuvre qui se confondent.

L'archive n'est donc pas seulement illustrative, elle est un matériau d'écriture du souvenir, un objet d'étude et de décryptage, mais aussi le lieu d'un questionnement sur le rapport à l'Histoire et à la représentation. L'écriture du montage permet notamment au cinéaste de se livrer à une réflexion sur sa propre pratique cinématographique. *L'Image manquante* est, de fait, un film doublement réflexif. L'évolution du rapport à l'image marque le second moment d'une réaffirmation de soi.

Le film inverse le rapport habituel entre récit autobiographique et archives : généralement, c'est l'archive familiale -photo, album, film de famille- qui sert de prétexte narratif à la quête de soi. Ici, le manque, le « mal d'archives » personnelles¹⁵² est le moteur implicite d'un récit qui, s'il s'appuie sur de nombreuses images enregistrées, met par ailleurs à l'épreuve les archives dans leur capacité à rendre compte du réel. Au-delà de l'entreprise de déconstruction, de « démontage » du mauvais scénario khmer rouge, le cinéaste manifeste également dans ce film, une forme de méfiance vis-à-vis de la théorie de la preuve par l'archive. Dès la première partie du récit, le narrateur s'interroge à voix haute sur la nécessité, la légitimité de montrer certaines images, celles de la violence de la guerre civile, puis celles du centre de torture S 21 (20.30 à 21.30). A la question rhétorique, « *et puis que montre une image de mort ?* », il répond par un gros plan sur le visage d'une des victimes, dont le portrait photographique, pris par les tortionnaires, figure parmi une centaine d'autres, affiché sur les murs du centre, devenu depuis un lieu de mémoire du génocide. Cette célèbre anonyme est Bophana¹⁵³, figure dont le souvenir fascine et hante Rithy Panh, depuis qu'il a découvert et raconté son destin tragique dans le film éponyme. Elle n'est pas ici nommée mais désignée

¹⁵² Les seules « archives personnelles » au sens strict sont les portraits photographiques des enfants montrés à deux reprises (56.24 et 57.08) et des parents, pudiquement disposés dans le décor de la maison dévastée. Les photos, comme toute trace d'identité étaient interdites et détruites par le régime comme le montre un plan d'archives situé au début du film (6.50).

¹⁵³ Outre le film, *Bophana, une tragédie cambodgienne* tourné en 1996, la figure de Bophana est notamment évoquée dans *Duch* et dans *L'Elimination*.

comme l'incarnation de la résistance, par le regard de défi qu'elle oppose au photographe. (80) La reprise de vue produite par le tournage, opère une conversion du regard. Le zoom sur le visage le sort de l'anonymat d'un matricule, et du principe de la série propre à la photographie judiciaire¹⁵⁴. Cette séquence d'archives, très importante en elle-même, prend un sens supplémentaire dans *L'Image manquante*, dans la mesure où elle est convoquée ici, non pour l'histoire à laquelle elle est associée, mais comme image exemplaire.

-L'archive comme trompe-l'œil : les pièges de l'image

Il s'agit surtout d'une séquence déjà citée à plusieurs reprises par Rithy Panh, dans ses films précédents, *Bophana*, *S 21*, et *Duch*. *L'Image manquante* exploite ainsi le principe de la citation et de l'autocitation jusqu'à un point extrême, proprement vertigineux. La plupart des images d'archives du film ont déjà été vues et revues. Ce qui dans un autre contexte pourrait s'apparenter à un pur jeu réflexif, est ici le signe d'une crise, d'un questionnement des pouvoirs de l'archive. La reprise opère une mise à distance. Il en va ainsi dès le premier extrait (7.20 à 7.50). Ce montage de plans est déjà cité dans *Bophana* ; dans le film de 1996, l'extrait, qui montre notamment des femmes en pleurs suppliant des soldats (81), est doublement situé. Il s'inscrit dans un contexte précis, celui des débuts de la guerre civile, le 18 mars 1970, et est associé à l'histoire personnelle de Bophana, héroïne du récit. Ces mêmes images sont reprises littéralement dans *L'Image manquante*, mais coupées de tout référent précis. Le commentaire ne les désigne que comme des images de guerre parmi d'autres, comme si, dès le seuil de son film, le cinéaste déniait à l'archive sa prétention à appréhender la réalité des faits vécus, manifestant par là même une forme de méfiance, du moins de distance à l'égard de sa propre démarche passée. Les images, à force de repasser, finissent par ne plus rien montrer.

¹⁵⁴ « Sa reprise (de la photo) dans le film subvertit le cadre idéologico-politique de la prise de vues initiale. D'abord parce que, là où l'opérateur khmer rouge enregistrerait une série, Rithy Panh réintroduit une singularité, d'autant plus insistante que son visage reste pour nous, anonyme. Ensuite, et surtout, parce que le film nous place sous son regard. Le régime « éthique » de la photographie n'en appelle plus à notre seul jugement, mais à notre responsabilité ». Sylvie Rollet, *op.cit.*, p.242.

Les éléments de contextualisation sont, par conséquent, limités au strict minimum, pour une double raison ; il s'agit de restituer le regard de l'enfant, qui, s'il subit l'Histoire, vit en dehors des repères politiques et mêmes chronologiques.

Le choix correspond aussi à l'évolution du regard que porte le cinéaste sur l'archive. *L'Image manquante* est à la fois l'origine, le moment et le lieu de cette conversion. Un bref rappel de la genèse du film s'impose ; il est évoqué par Rithy Panh lui-même, dans les interviews accordés lors de la diffusion du film : « *Je voulais trouver des images et des témoignages qui existent sur le génocide du peuple cambodgien entre 1975 et 1979. (...) J'étais parti pour tourner un documentaire sur les images de propagande et le langage tordu, déformé, de l'idéologie de déshumanisation mais j'ai compris que les Khmers n'avaient pas réussi à forger l'image dans nos têtes*¹⁵⁵. » La quête vaine de « l'image manquante » l'a ainsi conduit, au bout de deux ans de recherches parmi les archives officielles et d'interviews d'anciens opérateurs du régime khmer rouge, à reconsidérer sa démarche en optant pour un dispositif radical : la fabrication de ses propres « archives, » à travers la mise en scène de figurines sculptées. Les plans d'archives numérisés, provenant pour la plupart, des films de propagande, ne constituent donc plus qu'un des matériaux du film, coexistant avec les plans de restitution et d'autres plans d'illustration. C'est dans les jeux d'écho et d'écart entre ces régimes d'images très hétérogènes que réside l'originalité la plus évidente de la démarche de Panh. L'archive devient ainsi un objet de création formelle, « un matériau plastique¹⁵⁶ », au contact d'autres images, provoquant de salutaires collisions.

Avant d'étudier la fabrication de ces nouvelles formes d'archives, il convient de rappeler très rapidement l'arrière-fond historique et philosophique qui sous-tend la question de leurs usages. Dans son ouvrage consacré aux « films-témoins », Sylvie Rollet indique le piège que peut représenter le recours à de tels documents, dans la mesure où l'archive, notamment visuelle est toujours sujette à manipulation. Elle note ainsi l'usage ambivalent qui en a été fait par tous les régimes totalitaires du XX^e siècle : « *Le rapport du processus génocidaire à l'archive est essentiel qu'il s'agisse de les détruire ou d'en constituer de*

¹⁵⁵ Rithy Panh, entretien avec Jean-Claude Raspiengeas, *La Croix*, 08/10/2013

¹⁵⁶ « Le document, dans les pratiques documentaires actuelles, est devenu un matériau plastique, malléabilité qui peut parfois aller jusqu'à la fabrication d'archives fictives (...) Désormais support d'élaborations formelles, le document ne se définit plus dans une opposition structurante à l'art et oblige par là même à repenser ses relations possibles et réelles, à la vérité », Aline Caillet, *Dispositifs critiques*, « le documentaire, du cinéma aux arts visuels », Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.51.

*fausses, le culte de l'archive n'étant que l'autre face du négationnisme.*¹⁵⁷ Au-delà du récit même du génocide, la valeur probatoire de l'image en elle-même est toujours contestable ; l'usage de l'archive risque donc toujours d'être retourné, perverti par les faussaires de l'Histoire. A cet obstacle majeur, s'ajoute la question éthique de la légitimité ou non de la représentation même de la Catastrophe. On connaît la position radicale de l'auteur de *Shoah*, qui, au nom de « l'irreprésentable » que constitue Auschwitz, refuse toute forme de recours à l'image d'archives. Rithy Panh, sans partager la prise de position définitive et absolue de Lanzmann, revient, dans *L'Image manquante*, au terme d'une crise personnelle, sur sa confiance initiale en ce type de document. Le film analyse la façon dont les images de propagande construisent une idéologie, mais aussi les effets des archives sur notre présent, la façon dont elles peuvent, ou non, contribuer à l'écriture d'une mémoire du génocide cambodgien. Bien qu'elle recoure par moments à la démonstration, la démarche du cinéaste est ainsi moins théorique que sensible, elle est celle d'un témoin, d'un praticien et d'un plasticien. L'entreprise mémorielle s'affranchit donc des règles plus rigides qui encadrent la démarche historienne¹⁵⁸, dont elle ne partage pas exactement les enjeux. Rithy Panh fait le pari de l'imagination voire de la fable, rejoignant ainsi la position développée par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout* : « Pour tenter de saisir, de comprendre cet irreprésentable, cet inimaginable, il faut se permettre de l'imaginer¹⁵⁹ ». Dans cette mise en question de l'image, les archives et leurs réemplois constituent ainsi un point de basculement. Les limites de l'illustration, de l'attestation par l'archive entraînent l'invention nécessaire d'un nouveau régime d'images, qui dise à la fois l'épreuve subie et le manque. Le manque, devient un principe figuratif -on serait tenté de dire « moteur »- au coeur de la démarche : « *Maintenant je le sais, cette image doit manquer* ».

Ainsi, après avoir dans le temps et l'espace du film -les deux opérations sont

¹⁵⁷ « De la destruction des traces du crime, dans le premier cas, à la production de fausses preuves de la culpabilité des victimes, dans le second, ce que font apparaître ensemble le culte de l'archive et le négationnisme, c'est l'impossibilité d'établir par la seule puissance du raisonnement historico-juridique le « fait » du génocide », Sylvie Rollet, *op.cit.*, p.23.24.

¹⁵⁸ « Souvent exacerbée par sa dimension émotionnelle, faussée par des points de vue subjectifs et des enjeux affectifs, l'évocation mémorielle nous entraîne davantage vers la fable que vers le récit historique. Collectivement comme individuellement, par des réminiscences plus ou moins volontaires, par les usages qu'en font les pouvoirs sociaux (« devoir de mémoire ») comme la conscience personnelle, elle sert à construire des « images » du monde qui nous a forgés. Or, l'histoire ne se réfère pas à l'imaginaire, mais aspire à la connaissance des réalités passées. L'étude des traces du passé -des « archives »-, en fonction du lieu et du temps de leur production, puis leur mise en relation permettraient l'élaboration d'un discours descriptif et explicatif, soumis au régime cognitif de véridicité ». *Théâtres de la mémoire, mouvement des images*, Théorème 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p.6.

¹⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2010.

conjointes- instruit le procès de l'archive-preuve, le cinéaste s'emploie à fabriquer « ses » images et au-delà à inventer un régime de représentation qui signifie la perte irrémédiable des siens, tout en leur offrant un espace protecteur qui tient à la fois du tombeau et de l'écrin.

IV. Contre la faillite des images, fabrication d'une nouvelle mémoire visuelle

« La magie, mythe de tous les mythes, n'est pas qu'un mythe... C'est bien la réalité biologique de l'homme... qui produit la vision magique du monde... Le cinéma fait comprendre... le théâtre intérieur de l'esprit : rêves, imaginations, représentations : ce petit cinéma que nous avons dans la tête... Son champ s'est élargi et rétréci aux dimensions du champ mental¹⁶⁰ ».

Je tenterai dans cette partie de montrer comment Rithy Panh oppose à la « machine-cinéma » des Khmers rouges -mais aussi dans une certaine mesure, à sa propre démarche- un nouveau dispositif de monstration à travers lequel il réaffirme pleinement ses pouvoirs de créateur. Il s'agira donc de s'interroger sur les enjeux et les effets de ce choix, en terme esthétique mais aussi politique. Le film opère un glissement de perspective, et un changement de régime en faisant dialoguer des « images-témoins » -les plans d'archive- et des plans de restitution retranscrivant « l'image mentale du témoin¹⁶¹ ». Tout en construisant son récit autour de la quête -nécessairement vaine- de « l'image manquante », Rithy Panh fabrique¹⁶² et nous donne à voir des images qui disent le manque ; elles visent tout à la fois à lutter contre l'amnésie et à combler l'absence de traces, à signifier le deuil tout en contrant le trop-plein d'images -celles fallacieuses et absurdes de la propagande. Par un effet réflexif, le geste indique aussi la facticité de la mémoire, qui est toujours une construction, un artefact.

Le recentrement sur l'histoire personnelle correspond bien à une mise en crise de la démarche jusqu'alors privilégiée, fondée sur l'enquête, le recueil et la confrontation des témoignages. Les conditions de tournage du film, fabriqué quasi-clandestinement dans le huis-clos d'un studio à Phnom Penh, témoignent d'une forme de conversion du regard, de

¹⁶⁰ Edgar Morin, « La réalité semi-imaginaire de l'homme », *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, édition Gonthier, 1958, p.169.

¹⁶¹ Je reprends ici la distinction et la transition soulignées par Sébastien Denis à propos de certains films documentaires d'animation récents, comme *Valse avec Bachir* : «Ce passage de l'image-témoin (archive) à l'image mentale du témoin (animation) est riche de sens et permet au spectateur sans sentimentalisme, d'approcher l'expérience vécue par la personne. A l'image « réelle », factuelle, se substitue une image subjective et en cela moins globalisante : rien ne se dit de général sur la guerre mais tout se joue dans la sensibilité fugace, la relecture par le cerveau de ces moments traumatiques sublimés dans une forme flottante, changeante», Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Armand Colin, 2011, p.207.

¹⁶² « La recherche de l'image manquante est moins importante que la démarche de création de l'image manquante », Rithy Panh, *L'Humanité*, 21/10/2015

l'extérieur vers l'intériorité : l'espace filmique s'apparente ainsi à une page blanche, un écran vierge sur lequel le cinéaste (se) projette l'image des traces laissées par l'Événement dans sa psyché. Ce moment de bascule est aussi et surtout l'occasion d'un renouvellement formel, le film devient en quelque sorte le laboratoire d'une expérimentation visuelle et sonore, le « *théâtre intérieur de l'esprit* » qui prend forme concrète et permet à Rithy Panh de donner libre cours à sa subjectivité.

La démarche, qui relève du pari, permet de résoudre les contradictions inhérentes à l'autobiographie filmée, formulées sous la forme d'interrogations faussement naïves par Alain Bergala, dans *Je est un film* : « *Comment un cinéaste peut-il dire JE avec un outil où filmer à la première personne exclut généralement que l'on soit dans le champ que l'on filme ? Comment parler de soi en filmant le monde ? La singularité de son regard sur le monde peut-elle suffire à inscrire en creux, dans ses images, le « JE » d'un cinéaste qui n'y serait jamais visible*¹⁶³ ? ». L'inscription en creux dont parle Bergala se traduit de façon littérale chez Rithy Panh, par la fabrication d'un espace filmique de toutes pièces, et la mise en scène de créatures façonnées par la main d'un sculpteur. Dans ce dispositif, l'appareil cinématographique est donc soumis aux contraintes d'une création qui est d'abord d'ordre plastique. Le film est ainsi, au sens propre, l'enregistrement d'une image construite, creusée, modelée dans la glaise qui concrétise le fantasme de résurrection des morts inscrit au cœur de l'entreprise autobiographique. L'image sculptée -c'est le cas aussi de l'image dessinée- est en effet le fruit d'une interprétation et non d'une captation, comme l'est l'image photographique, qui porte l'empreinte photochimique du réel. Ainsi, le film associe, sur le mode de la juxtaposition et parfois de l'hybridation, des niveaux sémiotiques différents, d'une part des images qui relèvent du régime indiciel, et d'autre part, l'enregistrement d'images d'ordre iconique et figuratif. En tant que telles, les figures de glaise, comme le décor lui-même, portent l'empreinte de la subjectivité de leur créateur. Pour compléter la réponse à l'interrogation formulée par Bergala, on peut ajouter que l'enregistrement photochimique lui-même, témoigne à des degrés divers, et selon « les tournures » adoptées par le cinéaste, sinon d'un point de vue sur le monde, du moins d'une subjectivité.

Au-delà de ces enjeux sémiotiques, le choix du dispositif pose, en termes originaux, la question de l'écriture filmique de la mémoire, traditionnellement associée au recueil de témoignages, ou à la convocation d'archives. Le recours à des tableaux restitués et la mise en

¹⁶³ Alain Bergala, *Je est un film*, ACOR, 1998, p.8.

scène de figurines induisent un changement profond de perspective, en accordant une place centrale à l'imagination dans le processus de déclenchement de la parole du témoin, qui mène au récit du génocide. L'imagination peut s'entendre ici dans une double acception et renvoie à diverses instances. On doit, me semble-t-il, distinguer, un premier niveau, celui de la conception de l'univers diégétique, qui relève de l'imagination créatrice de l'auteur du dispositif, et consiste en la fabrication concrète d'un décor et de figurines. Cet univers diégétique est d'abord un espace plastique ; il est la matérialisation, la projection d'un imaginaire, celui du sculpteur, mais également celui du décorateur, « designer¹⁶⁴ » du film, Rithy Panh, lui-même. S'il n'a pas de visée réaliste, cet univers s'inspire d'une réalité, dont il est la projection mentale. L'imagination tente ainsi de retrouver et de saisir des images déjà perçues, déjà vécues. Ce premier niveau du dispositif offre déjà en soi matière à analyse. Les tableaux et les figurines définissent un univers visuel, imprégné de la subjectivité d'un survivant, univers fondé sur la fixité, mais aussi sur la clôture. Le décor n'est donc pas une simple toile de fond, même s'il en a parfois l'apparence. Il « appelle » le regard du spectateur et du narrateur qui interagit avec lui. Le dispositif ne prend, en effet, tout son sens qu'en fonction d'un sujet qui l'investit par la parole et par le geste. Avant d'en étudier les modalités concrètes, on peut simplement indiquer que, par ce choix, Rithy Panh, accorde à l'imagination une puissance évidemment esthétique, mais fait également d'elle une faculté éthique, politique. Il s'inscrit ainsi dans l'héritage des grands témoins du génocide juif, tel Robert Antelme, par exemple, qui, confronté au caractère « inimaginable » de l'Événement ont également, fait un tel choix, un tel pari¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Le générique de fin indique la mention suivante : « Design : Rithy Panh. »

¹⁶⁵ « Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose », Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 9. Abordant la question de la représentation supposée impossible du génocide, Georges Didi-Huberman développe une thèse assez proche : « Pour savoir, il faut s'imaginer », *Images malgré tout*, op.cit, p.9.

A. Un acte de foi cinématographique : le pouvoir créateur de l'enfant-démiurge

« Faire un film, c'est améliorer la vie, l'arranger à sa façon, c'est prolonger les jeux de l'enfance, construire un objet qui est à la fois un jouet inédit et un vase dans lequel on disposera, comme s'il s'agissait d'un bouquet de fleurs, les idées que l'on ressent actuellement ou de façon permanente¹⁶⁶ ».

La notion de dispositif doit, une nouvelle fois, être convoquée afin de tenter de saisir ce qui se joue dans et à travers le film, pour le spectateur, mais d'abord pour le cinéaste lui-même et les personnages qu'il met en scène. *Ce qui se joue* : l'expression indique toute l'ambiguïté d'un processus qui relève à la fois du ludique et de la performance, en même temps qu'il met en jeu celui qui s'engage dans cette épreuve. L'étude des modalités de ce processus modifie par ailleurs sensiblement la perspective de l'analyse ; il ne s'agit plus seulement d'envisager le film comme une œuvre achevée, mais de prendre en compte la dimension pragmatique de l'acte cinématographique dont ce film est la réalisation. Le dispositif peut désigner un système de mise en scène, ou plus largement un mode de monstration, mais il renvoie également à l'idée de contrainte¹⁶⁷ que le cinéaste impose au réel et s'impose à lui-même. C'est un ensemble de règles -éthiques, esthétiques, dramaturgiques, techniques- qui déterminent le mode de tournage, le jeu des acteurs, la forme même de l'oeuvre. On pourrait ainsi affirmer que chaque film invente son dispositif et réciproquement. Dans le cas de *L'Image manquante*, il consiste à articuler le récit autobiographique avec un espace -à la fois filmique et diégétique- créé de toutes pièces, et avec des personnages, qui agissent par délégation, les figurines de glaise. Mon hypothèse est que l'invention de ce dispositif original est la condition nécessaire pour que puisse advenir un récit autobiographique filmé. Rithy Panh fabrique et s'impose ici un système de contraintes pour « habiter » enfin son passé, assumer son statut énonciatif¹⁶⁸, pour se mettre en scène en tant qu'enfant, fils, et en quelque sorte « géniteur » des siens. Le dispositif délimite un espace réduit, confiné -celui des tableaux restitués, mais au-delà celui du studio de tournage- qui, parce qu'il pousse le « je » dans ses retranchements, l'enserme et le protège, rend possible l'émergence et le déploiement de sa parole.

¹⁶⁶ François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, 1987, p.271.

¹⁶⁷ « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière, ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce-qu'un dispositif ?* Paris, Rivages, 2007

¹⁶⁸ Le récit à la première personne s'effectue cependant, de façon indirecte, par procuration.

-Généalogie d'un dispositif

Pour original qu'il soit, ce système de mise en scène entre en résonance étroite et troublante avec ceux déjà mis en œuvre par le cinéaste dans des films antérieurs, notamment *Les Artistes du théâtre brûlé* (2005) et *Le Papier ne peut pas envelopper la braise* (2007). Dans *L'Image manquante*, Rithy Panh semble étendre à la totalité du récit et à sa propre personne, un dispositif jusqu'alors employé de façon seulement ponctuelle pour filmer la parole des autres. Ainsi, ce film, présenté par la critique comme une oeuvre de rupture pourrait bien plutôt être considéré comme un film-somme, dans le sens où il actualise, rend visibles certains des grands principes qui travaillent le cinéma de Rithy Panh depuis ses débuts.

Le premier repose sur la confrontation d'un individu à un espace, que celui-ci soit réel ou reproduit pour les besoins du tournage ; le plan du camp de Site 2¹⁶⁹, le village reconstitué en papier¹⁷⁰, les tableaux restitués de *L'Image manquante* mais aussi les cellules du centre de torture S21, agissent comme autant d'éléments déclencheurs du processus de remémoration. L'espace réel ou artificiel provoque chez la personne qui revoit et revit à travers lui un lieu passé, une projection mentale vers un autre temps. La mémoire est, on le sait, étroitement associée à la notion d'espace, et de parcours, comme l'atteste la tradition des *Ars memoriae*¹⁷¹ ; le dispositif est donc d'abord une mise en situation, qui place, ou plus exactement, replace la personne dans un état qui l'abstrait temporairement du présent pour lui faire parcourir des espaces qui hantent ses souvenirs. Ce parcours mental n'est cependant pas purement introspectif puisqu'il s'effectue à voix haute et en présence d'un ou de plusieurs destinataires, devant la caméra du cinéaste. Les personnages semblent ainsi entrer dans une sorte de dialogue avec eux-mêmes, sous la conduite d'un témoin ou d'un confident. Dans *Le Papier ne peut pas envelopper la braise*, la jeune prostituée évoque les conditions concrètes de son arrivée et de son séjour dans le camp de Site 2, en s'adressant à son amie Aun. La

¹⁶⁹ Site 2 est le nom d'un camp de réfugiés à la frontière thaïlandaise qui accueillait les populations victimes des Khmers rouges. C'est aussi le titre d'un des premiers films de Rithy Panh. Ce camp est dessiné, sous la forme d'un plan miniature par l'un des personnages du film *Le Papier ne peut pas envelopper pas la braise*, 2007.

¹⁷⁰ *Les Artistes du théâtre brûlé*, 2005.

¹⁷¹ Voir *Les Arts de la mémoire* de l'historienne Frances Yates, ouvrage dont Jean Michel Maulpoix propose une recension dont voici un extrait : « La mémoire est donc d'abord un édifice à but pratique, une sorte de Musée où des tableaux sont entreposés dans de petites salles bien proportionnées, ni trop claires, ni trop obscures, que l'orateur doit pouvoir parcourir en imagination au fil de son discours. Cela exige, bien sûr, une grande précision visuelle à laquelle doit aider le choc émotionnel que chaque image produit. L'art soutient la nature en plaçant les mots dans un théâtre ; ils deviennent les acteurs de la pensée », « *Les Arts de la mémoire* » de Frances Yates, NRF, juillet 1975.

femme âgée filmée dans *Les Artistes du théâtre brûlé*, est sollicitée par les questions de son interlocutrice journaliste ; de la même façon, le gardien bourreau de *S 21* se remet en situation dans les lieux de ses crimes devant le peintre Vann Nath et d'autres acteurs du génocide, victimes et bourreaux. Comme ces trois œuvres, *L'Image manquante* reproduit le principe de l'articulation entre récit et espace mais en en déplaçant le schéma énonciatif ; la parole est désormais celle d'un narrateur extra-diégétique, représenté par une voix off qui attribue au spectateur un rôle de témoin et de confident.

Cette parole émerge de la confrontation à un espace mais a besoin pour se déployer du secours des gestes. En associant la question de la parole du témoin du génocide à sa mise en espace, la démarche de Rithy Panh rejoint celle de Claude Lanzmann dans *Shoah*¹⁷², référence majeure de son cinéma. Dans le cas du gardien bourreau de *S 21*, cela passe par la simulation¹⁷³ précise des gestes violents infligés aux fantômes de ses victimes dans le lieu du crime. Pour les victimes rescapées, la femme âgée, la prostituée ou le narrateur de *L'Image manquante*, le geste consiste moins à simuler des actes qu'à se réapproprier son histoire, en se plaçant dans une position de surplomb qui permet de rejouer des scènes du passé. Or ce jeu relève, dans ces trois derniers films, à la fois de la performance théâtrale et de la partie ludique : la jeune prostituée déplace des voitures miniatures sur un plan dessiné du camp Site 2 ; la femme âgée dispose des maquettes en bois de maison sur un plateau reproduisant le village en modèle réduit, selon un geste qui rappelle de façon troublante celui du narrateur de *L'Image manquante* lorsqu'il met en scène des figurines miniatures au sein des tableaux restitués.

Le cinéaste reprend donc, mais pour en faire le système fondateur du film, les principes déjà à l'œuvre dans les deux œuvres précédentes ; le dispositif n'est plus un espace exogène -la maquette du village, le dessin du camp- mais se confond avec l'espace diégétique ; la caméra s'adapte ainsi au cadre miniature des tableaux, se « place à la hauteur » des statuettes. C'est au sein de cet univers en réduction que la scène « grandeur nature » de l'Histoire est convoquée via les images d'archives. Le rapport entre le théâtre miniature et le

¹⁷² Marc Chevrie, *Cahiers du cinéma* : à propos de *Shoah*, « Das ist Das Platz », *Cahiers du cinéma*, n° 375, juillet-août, 1985, p.16. « Si la parole est ce qui réactive le lieu, c'est le geste qui réactive la parole, la rend possible et présente ».

¹⁷³ Sylvie Rollet décrit en ces termes, le dispositif du film *S 21* : « une recomposition mimétique des gestes du passé pour que la parole des témoins puisse naître de l'émotion retrouvée dans l'émotion d'une situation, subie plus que vécue à l'époque où elle était dépourvue de la médiation du langage », *Une éthique du regard*, op.cit., p.220.

monde réel est donc inversé ; alors qu'il constituait une parenthèse dans l'économie des deux films précédents, l'espace diégétique dans lequel le spectateur est immergé tient désormais lieu de référence, de repère. En revanche, le monde réel et les corps s'absentent ou ne sont présents que de façon indirecte, à travers la voix du narrateur et les mains qui disposent les figurines.

-Changement d'échelle : le pari de la miniature

Miniaturiser signifie reproduire en format réduit mais aussi édifier un monde de ses propres mains. L'action peut donc désigner à la fois le geste de l'enfant qui joue et la démiurgie du créateur qui cherche, sinon à maîtriser un univers, du moins à avoir une position de surplomb sur « son monde ». Les deux gestes se confondent dans *L'Image manquante* : La réaffirmation de l'auctorialité passe par la scène autobiographique et le récit de l'enfance.

Le choix de la miniature effectué par le cinéaste rejoint le geste de l'enfant qui s'invente ses histoires à voix haute, souvent en imitant mais aussi en transformant son expérience vécue. Les figurines sont ainsi disposées, déplacées dans le décor par un narrateur qui évoque, pour lui-même, et pour le spectateur, les épisodes de son histoire. Cet esprit d'enfance qui irrigue le film, dès la séquence d'ouverture, est d'abord l'expression d'une nostalgie ; le régime khmer, qui interdisait les jouets comme les livres¹⁷⁴, a mis un terme brutal à une période idéalisée que le cinéma permet de ressusciter. Au-delà, la disposition des figurines au sein du décor permet au narrateur de se produire sur la scène autobiographique, de rejouer le personnage de l'enfant qu'il fut. Le théâtre construit en modèle réduit devient ainsi une surface de jeu, au double sens ludique et dramaturgique du terme. Le procédé rappelle le dispositif de mise en situation du personnage déjà évoqué et parfois désigné sous le terme anglo-saxon de « re-enactment¹⁷⁵ » qui consiste à placer le personnage filmé dans un cadre qui le conduit à jouer un rôle pendant un temps donné. En un geste réflexif, le cinéaste retourne donc ce dispositif pour l'appliquer à sa propre personne. Le décor miniature peuplé de figurines agit alors comme une surface de projection, il extériorise et exorcise une sorte de

¹⁷⁴ « On confisque montres, lunettes, jouets, livres. On teint nos vêtements en noir. On change nos prénoms. Soudain il n'y a plus d'individus mais des numéros ; des unités ». *L'Image manquante, op.cit.*, p.15.

¹⁷⁵ Aline Caillet rapproche cette pratique ludique de la notion de « *mimicry* » définie par Roger Caillois, « activité ludique qui consiste à se prendre pour un autre le temps d'un jeu (...) sans pour autant se faire passer pour un autre », *Dispositifs critiques, op.cit.*, p.98-99.

« théâtre intérieur », où finissent par se confondre scène autobiographique et scène thérapeutique.

Sur un plan plus strictement artistique, le spectateur, confronté à un dispositif aussi singulier, peut tenter de comparer ce théâtre miniature avec d'autres types de spectacles voire avec d'autres formes d'art¹⁷⁶. Si les analogies sont parfois hasardeuses, un certain nombre de rapprochements peuvent être établis avec le théâtre de marionnettes¹⁷⁷. Le cinéaste, tel un marionnettiste, délègue, à des figures miniatures, le pouvoir d'incarner des personnages dans des saynètes qui prennent la forme de tableaux restitués. Les figurines d'argile, comme les marionnettes sont des « objets-personnages joués », des créations anthropomorphes qui articulent l'univers ludique de l'enfance à la dimension symbolique, mais servent aussi d'intercesseurs entre les vivants et les morts.

Le format miniature est également un outil de médiation conçu pour le spectateur. La manipulation s'effectue à la fois par la parole et par le geste. Le cinéaste, montreur de figurines intervient, guide et dirige le spectateur au sein de son univers familier. La miniaturisation accroît l'effet d'immersion et stimule la pulsion scopique du spectateur. Le format réduit permet ainsi de faire entrer dans le cadre -ici assimilé aux limites concrètes du décor filmé- les éléments d'une Histoire qui déborde et écrase l'individu. Le théâtre miniature permet alors de cerner l'expérience vécue au sein de tableaux restitués qui peuvent s'apparenter au procédé muséal très didactique du diorama, même si le mode d'exposition tend ici moins à la muséification qu'à une distanciation libératrice. L'exhibition du dispositif dans le générique de fin, en faisant sortir le spectateur du cadre miniature qui enserrait sa vision, suggère cette libération. Conçue comme le contrepoint du pré-générique, la séquence se place sous le signe du mouvement et du retour à la vie, enfin retrouvée grâce au cinéma.

¹⁷⁶ Le dispositif utilisé par la Compagnie théâtrale « Hotel Modern » pour le spectacle *Kamp* (2005) qui relève à la fois de l'installation vidéo et de la performance comporte des analogies saisissantes avec celui de *L'Image manquante* ; il repose sur un double niveau de spectacle -des figurines en argile placées au sein d'un décor miniature- un écran géant qui reproduit les images filmées par les marionnettistes à l'aide d'une mini-caméra. Ce spectacle sera évoqué dans la sous-partie suivante.

¹⁷⁷ « La marionnette est une figure animée qui apparaît sur la scène d'un théâtre miniature. C'est une créature de la technique fabriquée pour un usage ludique autant qu'esthétique. Peut-on nommer cet objet sans faire référence à ce qu'il représente ? Impossible, car il n'a de sens que dans la sphère de la ressemblance, principalement avec l'être humain, même si la marionnette a figure parfois d'animal ou de héros fabuleux. Elle est donc une image, et, ce qui est important, une image réduite ». Claude Gaudin, *La Marionnette et son théâtre*, Claude Gaudin, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.15.

L'effet de contraste avec le reste du film est patent à tous les niveaux, qu'il s'agisse du rythme très rapide du défilement des plans, du choix d'un tube pop-rock des années 70, joyeux et entraînant, ou de l'importance des informations inscrites à l'écran -équipe du film, sources des images d'archives, références de la bande-originale... La rupture est aussi énonciative ; par un jeu de sur-cadrage, le format de l'image est réduit pour libérer, dans la partie gauche du cadre, l'espace nécessaire aux indications qui apparaissent, comme dans le pré-générique, en incrustation jaune sur fond noir. A cette première forme de distanciation -le sur-cadrage est déjà en soi un rappel du dispositif cinématographique, une incitation à considérer les images comme fabriquées- s'ajoute le choix de plans qui eux aussi exhibent la fabrique du film, ses coulisses. A la manière de « morceaux choisis », ils sont de nature très variée ; il s'agit aussi bien de plans de tournage, de photos de plateau, d'images des décors et des figurines rangées dans des cartons à l'image de jouets, que du portrait du sculpteur au travail, etc... La séquence fait ainsi coexister l'espace filmique -les décors, montrés pour la première fois dans leur totalité- et l'espace de la création, le petit studio de tournage, l'équipe du film.

Les dernières images du film se caractérisent encore par leur hétérogénéité, et une diversité des registres qui peut surprendre ici, même si elle s'inscrit dans la tonalité traditionnelle d'un « making-of » : un plan de tournage -extrait en l'occurrence de *S 21*- montrant Rithy Panh en train de filmer des survivants du génocide confrontés aux photos de leurs camarades disparus (54), est suivi d'un gag visuel, l'image très ironique de mygales qui s'attaquent au portrait de Pol Pot figurant sur la couverture d'une biographie consacrée au Frère n°1 (82). On notera enfin l'absence de plans d'archives, comme si le cinéaste s'était libéré, émancipé de cette forme de récit à laquelle il recourait jusqu'alors volontiers, et qui constituait le point de départ, le matériau du projet initial.

La seconde partie du générique marque le retour au cinéma ; par un effet de volet, l'image retrouve son grand format et sa pleine expression. Place est désormais faite aux seules figurines, véritables héroïnes du film. Le tableau aux couleurs vives représente, sur un plateau de cinéma, la scène d'enregistrement filmé d'un concert. Deux des séquences nostalgiques et joyeuses du film sont donc confondues en un hommage à l'enfance et à la figure du frère. Ultime geste du cinéaste, une main retire symboliquement la figurine du script afin que le tournage continue. Un lent panoramique latéral présente l'ensemble des personnages assistant à cette scène. Le décor dévoile son envers, ses coulisses et permet de réunir, vivants et morts, mais aussi les différentes vies du narrateur, doté, littéralement du don

d'ubiquité. On l'aperçoit en effet à la fois près de la caméra et au chevet de son père, alité à droite du cadre, assistant au concert de son frère. Ses avatars de glaise forment une synthèse en miniature d'une vie de fils, de frère, d'artiste, cependant que les toiles peintes en arrière-plan donnent à voir, sur le principe des panoramas optiques du XIX^e, différents paysages champêtres et apaisés (83).

-La main du créateur, la voix du narrateur : créer, montrer, manipuler, toucher

Contre les autodafés du régime khmer rouge responsables de la destruction d'une grande partie du patrimoine visuel, Rithy Panh affirme donc le pouvoir thaumaturgique de la création cinématographique. A l'image du générique de fin, qui en dévoile la fabrique, le film est un acte de foi en la capacité de l'art à établir un lien entre les vivants et les morts. Le cinéaste-artisan transforme la glaise, matière des morts en matériau cinématographique, geste prométhéen s'il en est, mais aussi retour aux origines du cinéma, par la place et le pouvoir accordés à la voix invisible du narrateur. Le film, qui allie la modernité du tournage en numérique à l'archaïsme des tableaux et des figurines, emprunte par ailleurs une partie de son dispositif aux arts du spectacle, qu'il s'agisse de l'art de la marionnette, ou de la projection commentée. Toutes ces influences convergent pour transformer la narration en une véritable performance. Le terme pris ici dans son sens théâtral, vocal mais aussi linguistique renvoie à l'idée d'un processus à l'œuvre. Il désigne « *un acte qui s'accomplit en même temps qu'il exhibe son accomplissement, selon le principe du showing/doing (faire en montrant que l'on fait)*¹⁷⁸ ». Comme la vieille femme dans *Les Artistes du théâtre brûlé*, comme la jeune prostituée d'*Un Papier ne peut pas envelopper la braise*, le narrateur de *L'Image manquante* donne à voir par le geste autant que par la parole ; pour le dire plus exactement, les deux modes de monstration se complètent et se soutiennent. La main, la voix ont une fonction performative¹⁷⁹ et leur présence est ici d'autant plus manifeste que le corps et le visage du narrateur demeurent invisibles.

¹⁷⁸ Cf Richard Schechner, *Performance studies : an Introduction*, Londres et New-York, Routledge, 2002, p.22.

¹⁷⁹ « Depuis la nuit des temps, ce sont les voix qui montrent les images et donnent au monde un ordre des choses, et qui le font vivre et le nomment. La première montreuse d'images est la Mère dont la voix, antérieurement à l'apprentissage (éventuel) des signes écrits, fait que les choses se détachent dans une temporalité vivante et symbolique. Dans la fonction de bonimenteur et de raconteur d'histoires comme dans la traditionnelle voix-off de commentaire, il subsiste toujours quelque chose de cette fonction originelle ». Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op.cit.

De nombreuses mains¹⁸⁰ traversent le film (84 à 88), et assurent le lien entre les différents espaces de la fabrication, de la narration et de l'espace diégétique. Dès le pré-générique, c'est par un mouvement manuel que le cinéaste, présent de manière fantomatique à l'écran, enclenche le défilement du film. Quelques plans plus loin, dans la séquence d'ouverture, ce sont les mains maculées de terre du sculpteur qui modèlent puis peignent les statuettes, les font naître sous les yeux du spectateur. L'échelle d'un doigt permet aussi de mesurer le rapport entre les hommes réels et leur alter-ego de glaise. Une Humanité en réduction se voit ici recrée ; la taille miniature des figurines rappelle à la fois l'univers ludique de l'enfance et la fragilité pathétique des créatures. A travers ces mains, c'est aussi la dimension à la fois humble et démiurgique de la création qui est indiquée ; le film est une création artisanale qui renvoie autant à un savoir-faire qu' à la toute-puissance de l'Auteur fabriquant des créatures au sein d'un univers inventé de toutes pièces, les disposant et les retirant à sa guise, leur offrant parfois aussi un linceul... Tout au long du film, d'autres mains anonymes sont mises en scène, mains qui travaillent la terre, cueillent, tressent, creusent le sol gorgé de cadavres... ou manipulent les bobines usagées. Par un effet de rimes visuelles, se dessine l'image d'une communauté constituée de travailleurs dans laquelle s'inclut le cinéaste. La main est également l'organe de la désignation, de la monstration, et parfois même de la démonstration ; elle assure ainsi le relais, le prolongement dans l'image de la voix off, appuyant ses propos, notamment lorsque le narrateur s'adresse directement au spectateur. La séquence exposant de façon très concrète le partage des portions de riz (27.00) illustre, de façon exemplaire, le rôle conjoint de la voix et du geste dans le film. L'association d'un montrer et d'un dire est ici caractéristique de la démarche documentaire ; la performance a valeur d'attestation.

Dans une œuvre fondée sur la hantise de la disparition, la main permet aussi de retrouver, de mémoire, la trace des choses détruites, et même, par le geste du dessin, de les recréer. Au centre du film, une série de plans fait ainsi renaître sous nos yeux la maison familiale, par la magie de quelques traits dessinés, alors même que le narrateur en déplore la disparition. La main est enfin, et surtout l'organe du toucher, du lien entre les êtres, du don. Contre une idéologie qui rejetait tout contact et toute forme d'affect¹⁸¹, elle rappelle la proximité, l'appartenance à une commune humanité. Un geste symbolique revient ainsi de

¹⁸⁰ Le motif de la main est également particulièrement présent dans le film *La Terre des âmes errantes*, 2000.

¹⁸¹ « On leur avait donné un ordre : ne jamais toucher un ennemi de la main ; l'ennemi, c'est moi. » Voir également le témoignage d'un soldat khmer rouge, reproduit dans *L'Élimination*, « Ne touchez personne. Jamais... », p.36.

façon récurrente dans le récit, celui de la main tendue, pour signifier tantôt l'impuissance, tantôt l'espoir d'une transmission.

La main désespérément tendue et impuissante, c'est d'abord celle de l'enfant, revenant auprès de sa mère, morte de faim, entre temps, pour lui offrir le maigre fruit de sa pêche. Un seul plan fixe, souligne la détresse qui se lit dans le regard absent de la figurine, dans l'une des scènes les plus poignantes du récit. Le souvenir de ce geste vain ne cesse de hanter le narrateur adulte ; l'image de la main tendue devient un symbole douloureux, celui de la séparation irrémédiable d'avec les disparus, proches ou anonymes, comme cet homme, abandonné, à l'agonie, dans ce qui tient lieu d'hôpital, véritable « allégorie du peuple malade » : « *Un homme assis par terre est trop faible. Son image est en moi depuis des années. Je tends la main vers lui.*¹⁸² » La parole se fait alors acte pour renouer, par-delà la mort, le lien le plus étroit, celui du contact intime avec le corps des siens. Ce geste inaugure le récit ; dès la séquence d'ouverture, tandis que la main du sculpteur donne forme et vie à la figurine du père, la voix off formule le vœu suivant, qui est tout à la fois une prière et un baptême : « *Je voudrais le tenir contre moi, c'est mon père* ». Ainsi, la voix et le geste se voient confier un pouvoir d'intercession avec les morts et viennent supplanter les images, qui, parce qu'elles figent, sont inaptes à rendre la présence des êtres quand elles ne font pas écran à la mémoire : « *je ne cherche pas une image des miens, je voudrais les toucher.*¹⁸³ » Paradoxalement, donc, le film substitue à la logique visuelle, un principe tactile, ou plus précisément haptique : le spectateur, à qui est rappelée la matérialité des figurines est invité à toucher des yeux ces corps d'argile. Le geste ultime du film reprend le motif symbolique de la main tendue ; le geste de don n'est plus adressé aux morts mais au spectateur lui-même, par un cinéaste qui, par une sorte de transfert qui confine à la réincarnation, confie à son œuvre son pouvoir d'interpellation et d'invocation : « *et cette image manquante, maintenant je vous la donne pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher* ».

La voix off a donc ici une dimension éminemment performative ; c'est d'abord par la parole, puis par le geste que le cinéaste affirme le pouvoir thaumaturgique de son dispositif. L'entrée dans l'univers du film est une nouvelle Genèse ; le Verbe s'y fait chair : « *Avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme* ». Chaque séquence de fabrication d'une figurine est ainsi prolongée en voix off par la

¹⁸² L'homme malade, qui est l'une des quatre figurines dont le spectateur voit la « naissance » dans les doigts du sculpteur, incarne l'ensemble des victimes, notamment celles évoquées par la suite : la femme enceinte, l'enfant, le vieil homme. *L'Image manquante, op.cit.*, p.55.

¹⁸³ *L'Image manquante, op.cit.*, p.65.

formulation du pacte que le narrateur adresse à la fois aux personnages, aux spectateurs et à lui-même : la parole a une puissance créatrice, mais a aussi la valeur d'un engagement pris devant une communauté. La fabrication des figurines est donc également un acte de résistance formulé à plusieurs reprises : « *Avec des mains vivantes, on fait un homme ; il suffit de vouloir* » (2.55); « *Pour tenir, il faut cacher en soi une force, un souvenir, une idée que nul ne peut vous prendre* » (11.43). La parole peut alors désigner à la fois la situation de l'enfant victime, et celle du cinéaste survivant, hanté par l'idée d'une transmission impossible.

La visée testimoniale du récit s'accompagne ainsi d'une autre dimension, qui confère au geste autobiographique une valeur exemplaire, produite par le dispositif original de mise en scène : le « je » ne se contente pas d'évoquer les morts, par le biais de documents ou de témoignages, il les convoque, les ramène à la vie et les immortalise par son geste artistique, à la façon d'un récitant ou d'un chœur antique. La voix se charge de celle des disparus qu'elle ramène à la vie en les inscrivant dans sa mémoire. La voix appelle les morts, au double sens du verbe. Elle les fait revenir à nous ; elle les rétablit, par le pouvoir performatif de la nomination dans leur identité, identité civile mais aussi familiale détruites par les Khmers rouges¹⁸⁴.

La nomination et l'identité sont étroitement liées au visage, qui, au cinéma est l'équivalent du nom propre de la personne, or quels « vrais » visages nous sont montrés dans *L'Image manquante* ?

B. Un dispositif plastique : façonner, « fictionner », filmer

La mise en scène de figurines, en lieu et place de personnages, est un choix esthétique radical qui va à l'encontre de deux principes fondamentaux du médium cinéma : l'animation et l'incarnation. Pourtant, le film fait paradoxalement retour aux sources de l'histoire figurative, en réactivant l'un des mythes fondateurs qui associe l'enregistrement cinématographique au désir de conserver l'empreinte physique, concrète des êtres aimés

¹⁸⁴ « En interdisant l'utilisation de lexèmes (père, mère, frère, grand-père, etc) couramment utilisés par les Cambodgiens, les Khmers rouges dans leur logique totalitariste ont œuvré à une modification de la structure d'une société que d'aucuns comparent à une grande famille. » Solomon Kane, *Dictionnaire des Khmers rouges*, article « Langage, linguistique », p. 221.

James Burnet revient sur cette privation d'identité : « Dans le Cambodge de « frère numéro un », le passé de l'individu est occulté. Il faut ignorer son patronyme, réduire son prénom à une syllabe -au-delà il est révélateur d'une origine citadine (dans le cas de Rithy Panh, ce sera Thy)-, ne plus savoir ni lire ni écrire, s'habiller de noir », James Burnet, *Rithy Panh parcours*, p.35.

disparus. Le cinéma est une forme de modelage¹⁸⁵ même si, comme l'a souligné André Bazin dans « *Ontologie de l'image photographique*¹⁸⁶ », il se distingue justement des arts plastiques fondés sur le principe d'embaumement, tout en conservant la trace de leur influence. *L'Image manquante* juxtapose et hybride des images enregistrées qui relèvent de régimes différents. Les figurines, doivent donc être étudiées en tant qu'images dotées de caractéristiques spécifiques, avant d'être considérées comme des objets filmiques que le cinéaste introduit au sein d'un espace diégétique construit pour les accueillir et les mettre en scène. Ces statuettes d'argile sont des images à l'état brut, au sens premier du terme, images dont on sait l'origine et la vocation funéraires¹⁸⁷. Le terme « *imago* » désigne en effet à l'origine le moulage en cire du visage des morts, tandis que l'idole, autre terme qui lui est étymologiquement associé, renvoie aux spectres, aux fantômes des disparus. Les figurines sculptées « *avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières* » portent donc l'empreinte de la mort, sont pétries dans la matière des morts, mais ont pour fonction de les rappeler à la vie, dans le temps et l'espace du film.

-Idoles de glaise

Quelles sont les caractéristiques de ces figures en réduction, et comment leur mise en scène, leur mise en jeu entre-t-elle en adéquation avec le dispositif global du cinéaste ? *L'Image manquante* réalise la rencontre déroutante mais évidente entre un projet et une forme. Là où la reconstitution miniature à l'aide de jouets confinait parfois à l'artifice, les figurines apportent paradoxalement un surcroît d'humanité, et favorisent l'adhésion du spectateur au dispositif. Par leur apparence anthropomorphe et leur plasticité, ces idoles de

¹⁸⁵ A la suite d'Alain Bergala, Vincenzo Borlizzi voit dans la métaphore du modelage le principe même du dispositif cinématographique, acte qui consiste « à faire relief de l'image originale » : « Cette métaphore du modelage de l'argile réunit la nécessité du contact avec les corps, avec les images, et le besoin de donner une forme aux images, en passant par un acte visuel et tactile à la fois ». Vincenzo Borlizzi, *Trois questions sur le modelage des films*, Champion, 2015, p.7

Alain Bergala fait notamment référence à l'histoire évoquée par Pline l'Ancien dans *Histoire naturelle*, du potier Butades de Sicyone, qui pour conserver le souvenir d'un être cher, « *entoura d'une ligne l'ombre projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne* » avant de modeler son portrait en argile. « De l'impureté ontologique des créatures de cinéma », *Trafic*, n°50, été 2004.

¹⁸⁶ « Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. A l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le « complexe » de la momie », André Bazin, *Qu'est-ce-que le cinéma ?* « Ontologie de l'image photographique ».

¹⁸⁷ « La naissance de l'image a partie liée avec la mort. Mais si l'image archaïque jaillit des tombeaux, c'est en refus du néant et pour prolonger la vie. La plastique est une terreur domestiquée. », Régis Debray, « Genèse des images », in *Vie et mort de l'image*, 1992, Gallimard, Folio Essais, p.24.

glaise offrent en effet prise à l'identification, et matière à fiction. Façonner et « fictionner¹⁸⁸ » n'ont-ils d'ailleurs pas des origines communes ?

Le choix d'un tel dispositif plastique peut d'abord trouver une explication éthique, voire politique. Le désir de construire une mémoire visuelle du génocide conduit le cinéaste à rechercher d'autres solutions esthétiques que celles qui prévalaient jusqu'alors. Devant le caractère inédit de la Catastrophe, le régime de représentation réaliste, fondé sur la vraisemblance, s'il est envisageable techniquement, devient impossible éthiquement. La fabrication de figurines, conçues pour les besoins du film, et qui n'existent pas -et n'existeront plus- en dehors de lui, répond à ce besoin. Elles ont, en effet, pour caractéristiques, de relever à la fois de l'archaïque et de l'inédit, du « non-vu ». En les façonnant et en leur accordant le statut de personnages, Rithy Panh fabrique un nouveau régime d'images et inaugure¹⁸⁹ une forme d'écriture de la mémoire absolument singulière. Face aux insuffisances de l'archive, la figurine devient pour lui le seul mode possible de figuration, de récit de « l'irreprésentable » ; ce sont des simulacres, des figures de substitution qui rendent supportable la restitution -et non la reconstitution- de scènes, qui, filmées ou photographiées n'auraient pas été regardables : « *le traitement de l'intolérable est avant tout une question de dispositif de visibilité*¹⁹⁰ ».

Les caractéristiques plastiques de la figurine en font la forme idéale pour « incarner » les disparus du génocide Khmer rouge. La matière, outre l'intérêt qu'elle offre sa malléabilité, dote les statuettes d'une charge symbolique évidente. La terre est à la fois l'élément nourricier et matriciel mais aussi le lieu de repos des morts, dans une culture où l'âme de ceux dont le corps a disparu, est condamnée à errer éternellement. Les créatures du film rappellent les morts, dans le sens où elles leur ressemblent et les représentent pour re-jouer leur histoire, mais aussi parce qu'elles témoignent, par la matière même dont elles sont faites, du lien consubstantiel qui les unit à eux. Le choix de Rithy Panh de ne pas utiliser de terre cuite peut ainsi se comprendre comme le désir de ne pas figer pour l'éternité ces statuettes, mais de les mettre en scène dans toute leur fragilité, leur caractère éphémère. En laissant ces créatures de glaise, friables, retourner à la poussière à l'issue du tournage, le cinéaste

¹⁸⁸ « *figura < fingo, qui signifie pétrir, modeler, façonner (en déguisant) et qui a donné des termes comme fictor (modeleur), effigies (portrait), et aussi fictio (façonnage, création, action de feindre –d'où fiction). La figure, c'est donc initialement le résultat d'une action toute matérielle, et même manuelle, exercée sur une matière inerte* », Jacques Aumont, *L'Image*, Armand Colin, (2001), 2011, p.269.

¹⁸⁹ Le film se fait en quelque sorte archive, au sens premier du terme : « arkheion » désigne en effet à la fois ce qui est très ancien mais aussi ce qui inaugure, ce qui commande.

¹⁹⁰ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2009

accomplit un geste éminemment symbolique, en même temps qu'il renoue avec le principe même du documentaire qui est de rendre perceptible le passage du temps sur les personnes filmées¹⁹¹ : « On a refusé de faire cuire les figurines d'argile, pour qu'elles redeviennent poussière. Notre film devenait véritablement le testament de ces âmes. Ce qui rejoignait mon idée de départ : fixer la trace des âmes errantes¹⁹² ».

Par ailleurs, les figurines d'argile sont aussi une réponse politique à « l'homme de fer » que souhaitaient forger les Khmers rouges, niant la tradition et la réalité d'un pays de paysans et de travailleurs de la terre¹⁹³. La terre est enfin l'élément essentiel d'un décor par ailleurs artificiel, décor dans lequel les figurines se fondent parfois littéralement, qu'il s'agisse des paysages de campagne, du sol des maisons, ou des fosses...

La plasticité¹⁹⁴ renvoie à l'idée d'un processus, d'une forme en cours de création, elle suggère l'inachevé, le mouvant. La fascination qu'opèrent les figurines sur le spectateur, dès leur apparition dans *L'Image manquante*, provient peut-être d'abord du fait que les plans du film rendent compte d'une genèse et saisissent une métamorphose : les figurines sont créées par soustraction, modelées, peintes, et s'acheminent vers une humanisation progressive, qui suggère en creux, la brutalité d'une déshumanisation. L'effet de réel saisissant des statuettes réside d'abord dans cette imperfection formelle, qui est paradoxalement le signe même de leur authenticité, contre le soupçon toujours présent de la manipulation des images photographiques. Plus que toute autre image, ces idoles de glaise portent, en effet, l'empreinte du geste humain qui les a façonnées. L'inachèvement, l'imperfection de ces figurines grossièrement sculptées, à la fois informes et stylisées, sont justement les conditions d'une possible projection du spectateur ; leur figure creuse, leur regard vide, ou plutôt tourné vers une énigmatique intériorité, accueillent toutes les émotions, toutes les expressions. Le corps miniature des figurines est une surface qui autorise toutes les métamorphoses et rend celles-ci plus visibles encore. A plusieurs reprises, le cinéaste suggère ainsi, par le montage elliptique

¹⁹¹ « J'ai travaillé avec mes mains pour retrouver l'âme de mes ancêtres. Alors j'aimais cette idée qu'après le film, on les rendrait à la terre de notre pays », « D'argile et de sang », Rithy Panh, interview, *Journal du Dimanche*, 18/10/2015

¹⁹² Rithy Panh, *Documentaire et fiction : allers-retours*, op.cit., p.181.

¹⁹³ « Il faut surveiller ce peuple de sable, de poussière et de pieds nus », *L'Image manquante*, op.cit, p.17.

¹⁹⁴ « La notion de plasticité évoque à la fois les formes dans leur présence et leur devenir, mais aussi la pensée qui les sous-tend ou qu'elles activent », Dominique Chateau, *Philosophie d'un art moderne, le cinéma*, L'Harmattan, 2009, p.141.

« Plastikos » désigne en grec le façonnage de la cire ou de l'argile, le modelage ; dans des sens figurés, le verbe « plassein » doit être rapproché de fingere, qui donne « figure » et « fiction ». Voir *Plasticité*, sous la direction de Catherine Malabou, Léo Scheer, 2000.

de quelques plans fixes successifs, l'altération spectaculaire de ses personnages ; l'immobilité des figurines, leur disposition spécifique ainsi que la modification de leur tenue résumant en trois plans la déshumanisation associée à l'entrée dans la réalité de l'Angkar (8.45 à 9.00). (37-38-39 +91)

Les figurines portent sur leur corps la trace de deux mondes, de deux périodes, la « traversée » du régime khmer, mais aussi des années qui l'ont précédé ; leur métamorphose, leur altération au cours du récit indiquent ainsi le poids des épreuves endurées. Les figurines donnent à voir les stigmates de l'Histoire de façon immédiatement perceptible, condensée, tant sur le plan de l'apparence vestimentaire¹⁹⁵, que des postures et des expressions. Leur « corps-archive » conserve l'empreinte de l'Histoire et montre l'écart entre le présent de la terreur et un passé idéalisé (17.08), écart dont les archives peuvent également rendre compte, mais seulement par leur rapprochement, leur croisement.

La figurine est une image creusée, figée, qui présente certaines analogies avec le masque, mortuaire ou scénique. Sa dimension hiératique lui confère une puissance expressive particulière ainsi qu'un fort pouvoir de symbolisation : la fixité permet de saisir et de construire un personnage à travers une posture, une mimique ; le récit propose ainsi en quelques « plans-scènes », des portraits -images en réduction, images stylisées- de divers personnages, proches du narrateur, ou liés à son histoire ; le personnage du frère, reconnaissable à sa mèche et à son sourire, est ainsi figé pour l'éternité dans un monde coloré d'insouciance ; le père, quant à lui, est d'abord présenté dans la posture du témoin amusé, debout, une cigarette à hauteur du front, avant de devenir l'image de l'abatement et de la résignation, assis, refusant de s'alimenter. La mère, debout, est, jusqu'à sa mort, l'incarnation du courage silencieux.

L'effet de cristallisation produit par la figurine rejoint la perception enfantine des êtres et du monde, et évoque également la schématisation des personnages des contes. Les figurines, peu identifiables par elles-mêmes, tendent, sur le modèle de marionnettes, à faire d'eux, l'incarnation de types, de caractères, au sens théâtral du terme. C'est le cas de la seule figure identifiable, qui émerge de la masse anonyme des bourreaux et autres gardiens khmers rouges, « l'homme au chapeau de feutre », toujours accompagné de son chien noir, duo qui, venu du monde des Enfers, hante la seconde partie du récit.

¹⁹⁵ « J'étais dissous dans la grande tunique noire de l'organisation », *L'Élimination*, *op.cit.*, p.181.

La figurine perturbe le mode de représentation cinématographique, elle le met en crise. Dick Tomasovic, rappelant dans son ouvrage, *Le Corps en abîme*, le rapport troublant qu'elle entretient avec l'outre-tombe et le cadavérique, distingue deux de ses principes constitutifs, *le stigmaté* -ce que la figurine porte en elle de traces de négativité- et *le syndrome* -ce qu'elle révèle et produit- en insistant sur le pouvoir de contamination de la figurine, qui provoque une crise de l'image et une crise dans l'image¹⁹⁶. Cette perturbation affecte en premier lieu le visage¹⁹⁷, et donc le regard, celui de la figurine comme celui que le spectateur peut porter sur elle. Le regard de la figurine est à la fois inerte et expressif ; il tire son expressivité de cette fixité. Il n'est pas ancré sur un événement, « *pris dans le flux actanciel* » et tourné vers une extériorité, mais comme replié sur lui-même, inaccessible et lointain. Cette distance, qui exclut toute interlocution, n'est jamais aussi évidente que dans les différents plans rapprochés ou gros plans sur le visage de la figurine du narrateur qui ponctuent le récit. (89)

La fixité de la statuette est renforcée par l'expression pétrifiée du visage saisie en plan rapproché, comme pour mieux indiquer, en référence au tableau de Munch, l'état de crise du personnage, que l'horreur absurde qu'il traverse, exclut, abstrait du monde des hommes. Le regard-caméra, au lieu d'établir un lien avec le hors-champ indique la distance irrémédiable qui nous sépare du personnage.

-La figurine, support de toutes les projections

Si les figurines, par leur forme propre, et leur fonction, inaugurent un régime inédit d'images, leur présence et leur mise en scène, au sein de tableaux restitués, évoque d'autres univers. Le spectateur est amené à projeter sur ces créatures d'autres images, et ce, d'autant plus facilement qu'elles entretiennent des liens étroits avec des registres qui véhiculent, chacun, leur propre imaginaire, le jeu, l'enfance et la mort. Les figurines se situent à l'articulation de ces mondes. Leur facture assez grossière, proche de l'art naïf, l'expression simple et enjouée qui se lit sur leurs visages, orientent le spectateur, dans la séquence d'ouverture, vers un univers enfantin, vers l'espace du jeu. Les figurines ont naturellement aussi une fonction d'intercession entre le monde des vivants et des défunts ; elles s'inscrivent

¹⁹⁶ Dick Tomasovic, *Le Corps en abîme, Sur la figurine et le cinéma d'animation*, Rouge profond, 2006, p.13.

¹⁹⁷ « Le visage, singularité humaine, est ce qui définit essentiellement l'homme au même titre que la station debout ou l'usage de la main...surtout, il est le lieu du regard (...) support visible de la fonction la plus ontologique, le visage est de l'homme », Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, éditions Cahiers du cinéma, 1992, p.14.

alors dans une longue tradition qui va du théâtre de marionnettes cambodgien aux statuettes égyptiennes Ouchehti¹⁹⁸. Dans les deux cas, l'objet est doté d'une valeur magique ou symbolique qui renvoie à des croyances humaines ou à des rites immémoriaux. La plasticité des figurines et du décor autorise aussi d'autres rapprochements, cette fois-ci sur le plan de l'Histoire.

Les figurines telles qu'elles sont mises en scène dans le décor du film, sont en effet, à partir de la séquence-charnière de la déportation de Phnom Penh, hantées par les références visuelles aux camps de la Seconde Guerre Mondiale (90-91-94). Les images filmées de la libération d'Auschwitz ont introduit une rupture irrémédiable dans le rapport aux images, comme l'a notamment souligné Serge Daney. Confronté à la négation de la personne, à la néantisation des corps, le cinéma moderne ne peut plus filmer l'être humain comme avant. Le génocide juif introduit donc une ligne de rupture, une mise en crise de la représentation dont témoigne de façon exemplaire *L'Image manquante*, évoquant, sans pour autant établir d'analogie, le génocide khmer. Là où certains, comme Lanzmann, refusent le principe d'un récit de l'Événement par l'image, au nom de « l'irreprésentable », Rithy Panh façonne, « fictionne » une image des disparus, propose une figuration du manque à travers ces statuettes désincarnées et décharnées, doublement privées de corps. La force de cette proposition esthétique et éthique est d'élever, à une dimension universelle, le récit du génocide cambodgien ; il ne s'agit pas d'établir des liens directs entre des faits historiques, par définition différents, mais de créer des effets d'écho entre des images, celles des stigmates que la Catastrophe inscrit sur les corps.

Les images des camps, qu'elles soient documentaires ou liées à l'imaginaire des fictions sur la Shoah, viennent ainsi à plusieurs reprises se superposer à celles des figurines. Les corps et les visages décharnés, défigurés, sont la « vision familière » mais saisissante de l'Humanité niée dans son existence, telle que Primo Levi l'évoque dans *Si c'est un homme* : « Ils peuplent ma mémoire de leur présence sans visage, et, si je pouvais résumer tout le mal de notre temps en une seule image, je choiserais cette vision qui m'est familière : un homme décharné, le front courbé et les épaules voûtées, dont le visage et les yeux ne reflètent nulle trace de pensée¹⁹⁹ ». Le rapprochement opéré par Rithy Panh à travers ses figurines est d'autant plus troublant et pertinent qu'il correspond à une réalité historique : le terme

¹⁹⁸ Rithy Panh fait référence à ces statuettes dans l'entretien qui figure dans l'édition DVD du film. Les statuettes Ouchehti, en bois, en pierre ou en terre cuite, représentent dans la tradition égyptienne les serviteurs funéraires qui devaient répondre à l'appel du dieu Osiris et remplacer le mort dans les travaux des champs de l'au-delà.

¹⁹⁹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, 1987, p. 97.

« Figuren » qui peut désigner en allemand à la fois la silhouette et la figure était en effet employé de façon péjorative par les Nazis pour désigner les déportés²⁰⁰. La pièce *Kamp*²⁰¹ créée par la Compagnie « Hotel Modern », en 2005, à laquelle le dispositif du film peut faire écho, développe ce motif de façon beaucoup plus appuyée, dans la mesure où elle se propose explicitement de reconstituer l'univers des camps de la mort. (92-93)

Le film dresse le portrait d'une Humanité défaite, de cette « *présence sans visage* » dont parle Primo Levi, notamment à travers un type de plans récurrents, des plans de demi-ensemble fixes montrant les figurines alignées, leur visage sans regard tournés vers le spectateur, tandis que la voix off reste muette. La fixité de l'image accentue l'impression de pétrification des figurines, qui, bien que réifiées par cette posture militaire imposée, conservent cependant toute leur dignité ; la station debout est l'ultime signe d'appartenance à l'espèce humaine²⁰², c'est aussi un enjeu de survie. Tout au long du récit, le cinéaste souligne ainsi l'opposition entre la position assise, signe d'abattement physique ou moral -celui du vieil homme malade, du narrateur résigné- la position allongée des morts et la station debout des survivants. Par ailleurs, de nombreux plans, le plus souvent de lents travelling ou panoramiques, montrent des tableaux de scènes collectives, dans lesquelles chaque personnage semble isolé des autres, replié dans un ailleurs insondable. Le récit restitue les différents épisodes d'une lente descente aux Enfers, des camps de travaux (14.30 à 14.50), à la cantine (17.01 à 17.23) jusqu'à l'hôpital, antichambre de la mort (1.08.03 à 1.09.13). Dans cette dernière séquence, un premier travelling, en vue zénithale, montre des corps décharnés

²⁰⁰ L'image est récurrente sous diverses déclinaisons (la figurine, la marionnette, le mannequin) à la fois dans le discours des bourreaux et celui des victimes : Hannah Arendt compare ainsi le totalitarisme nazi à une entreprise qui « consiste à transformer des hommes, des femmes, des enfants en affreuses marionnettes à faces humaines ». Claude Lanzmann évoque la négation ultime qui consiste à ne pas nommer les victimes : « Celui qui disait le mot « mort » ou « victime » recevait des coups. Les Allemands nous imposaient de dire, concernant les corps, qu'il s'agissait de Figuren, c'est-à-dire de... marionnettes, de poupées, ou de Schmattes, c'est-à-dire de chiffons », *Shoah*, Fayard, 1985, p.27-28.

²⁰¹ Le décor de *Kamp* est une maquette miniature reconstituant le camp d'Auschwitz dans lequel sont disposées des figurines en habits rayés de déportés. Le décor en Noir et Blanc baigne dans une lumière blafarde. Une mini-caméra numérique portée par les marionnettistes retransmet sur l'écran géant situé au-dessus de la scène les images filmées en direct. Voir le site et l'article du Monde, Fabienne Darge, 17/09/2013 : « Des marionnettes pour conter Auschwitz » : « Les figurines, que l'on doit à Herman Helle, le plasticien de la compagnie, sont en elles-mêmes fascinantes. Modelés dans l'argile, les visages, tous différents, s'inspirent du Cri, le célèbre tableau de Munch. Les corps en fil de fer revêtus du pyjama rayé deviennent transparents, moulés dans une sorte de résine, à l'approche de la chambre à gaz. Corps-fantômes, ceux qui sont jetés dans la fosse commune sont façonnés dans la glaise à laquelle ils semblent se mêler. »

²⁰² « Ce que les SS ont voulu détruire à Auschwitz n'était pas seulement la vie, mais encore -que ce fût en deçà ou au-delà, avant ou après les mises à mort- la forme même de l'humain, et son image avec elle. Dans un tel contexte, l'acte de résister s'identifiait par conséquent à celui de maintenir cette image malgré tout, fût-elle réduite à sa plus simple expression « paléontologique », je veux dire, par exemple, la station debout ». Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2010, p. 60.

allongés sur planches, à peine identifiables, avant qu'un second travelling latéral, à hauteur de figurine, ne laisse voir de nouveau le spectacle de la désolation. Le décor de l'hôpital de campagne khmer rouge, les planches rudimentaires sur lesquelles agonisent des corps décharnés évoquent de façon troublante les châliis des camps de concentration nazis.

-Un décor construit, un espace contraint

Les figurines véhiculent leur propre imaginaire, ou plutôt des imaginaires spécifiques ; elles n'ont cependant d'existence qu'en fonction d'un espace conçu spécialement pour le tournage, auquel elles sont adaptées, et avec lequel elles entrent en relation. Le régime visuel, construit dans et par le film, résulte de l'interaction entre ces deux objets plastiques. L'espace filmique est une notion ambivalente, désignant soit le décor lui-même, soit l'espace à la fois physique et mental construit par la mise en scène et reconstruit par le spectateur²⁰³. Les deux notions sont indissociables, mais s'agissant du dispositif de *L'Image manquante*, le décor, c'est-à-dire « *l'espace architectural* », tel qu'il est défini par Rohmer, détermine la disposition des figurines ainsi que le mode de filmage. Le décor est artificiel et se donne à voir dans toute son artificialité, sa matérialité de carton-pâte, ce qui peut ressembler à une gageure dans une oeuvre qui assume une dimension documentaire. L'espace est une construction de toutes pièces, conçue par Rithy Panh lui-même, de ses propres mains. La dimension artisanale n'est donc pas qu'une métaphore ; elle désigne une réalité concrète et souligne la cohérence d'une démarche : le cinéaste a en effet entrepris des études de menuiserie avant de découvrir tardivement sa vocation à l'IDHEC²⁰⁴.

Le décor, dont le générique de fin dévoile l'envers (95), consiste en une série de tableaux miniatures restitués et disposés sur des plateaux carrés d'environ deux mètres sur deux, selon un agencement qui rappelle le dispositif optique du diorama. Très en vogue au

²⁰³ Rohmer distingue trois types d'espace dans le film *Faust : l'espace pictural* : la composition visuelle de l'image en surface et en profondeur ; *l'espace architectural* : le décor organisé en vue du tournage ; *l'espace filmique* : celui des relations mouvantes entre les choses et les êtres telles que la mise en scène et le montage les organisent et telles que les reconstruit mentalement le spectateur. Eric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000 (1977). D'après Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique*, Armand Colin, 2015, p.46.

²⁰⁴ « J'ai hésité entre la peinture, le cinéma et même la menuiserie. J'aimais beaucoup le bois. C'est un métier de taiseux, on n'est pas obligé de parler ! On lit le bois, on le transforme : en étagère, en cuiller géante... A partir de la matière, on crée de la forme, on doit y réfléchir auparavant. J'avais à la fois besoin de penser et d'y mettre les mains. Un côté démiurge ! », *Documentaire et fiction : allers-retours, op.cit.*, p. 163.

XIX^e siècle, cette attraction visuelle dont l'esthétique et la puissance d'illusion ont été vantées par Baudelaire²⁰⁵, est à la fois l'héritier de la fantasmagorie et du théâtre dont il reprend globalement le principe, mais en l'inversant : l'objet du spectacle n'est plus le jeu d'acteurs sur scène, mais la perception du spectateur²⁰⁶, qui a l'impression d'être immergé dans un autre monde. Avec le développement du Cinématographe dont il constitue l'un des nombreux ancêtres, la forme et l'usage du diorama ont sensiblement évolué ; de spectacle divertissant, il s'est transformé en un dispositif didactique, notamment dans un cadre muséal. L'une de ses formes les plus courantes est, par exemple, la reproduction miniature d'événements historiques, sous la forme de maquettes exposées dans des vitrines. S'il ne s'inspire pas explicitement du dispositif du diorama²⁰⁷, le décor du film témoigne cependant de l'influence de cet héritage lointain. Il consiste, en effet, en une série de tableaux miniatures fixes, clos sur eux-mêmes, possédant leur autonomie. La présence visible du fond du décor, qui est le plus souvent une toile peinte, crée un effet de trompe-l'œil, tout en indiquant la présence d'un cadre, d'une clôture. Le montage opère ainsi le rapprochement et la séparation entre des micro-univers, marqués chacun par une relative homogénéité plastique ; à la brillance colorée des studios de cinéma évoqués par l'enfant, s'oppose l'univers monochrome et terreux des camps de travaux.

Le film porte par ailleurs l'empreinte d'un tournage en studio ; le décor assume ainsi les fonctions qu'il peut avoir dans certains genres cinématographiques comme la comédie musicale, dont l'univers est a priori assez éloigné²⁰⁸ de *L'Image manquante*. La théâtralité du décor, le principe des toiles peintes exhibant leur artificialité, le choix de la stylisation plutôt que de la reconstitution réaliste, sont autant de spécificités et de contraintes associées à un tel dispositif.

²⁰⁵ « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve directement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses sont infiniment plus près du vrai... », Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, Gallimard, Pléiade, p.1085.

²⁰⁶ « Si le diorama hérite des principes picturaux de la perspective, il n'en reste pas moins que cette invention participe directement du théâtre. Mais contrairement au dispositif théâtral, les spectateurs n'ont devant les yeux qu'un décor. Avec le diorama, le spectateur ne repose plus sur le jeu de l'acteur, absent. L'objet de la mise en scène se déplace et se concentre désormais sur la perception des spectateurs. Que voient-ils ? La plupart du temps un paysage, parfois un intérieur, toujours un événement », Guillaume Le Gall, *La Peinture mécanique, le diorama de Daguerre*, Mare&Martin, 2013, p.6.

²⁰⁷ Rithy Panh mentionne cependant le terme dans l'interview qui accompagne l'édition DVD du film. L'esthétique du diorama influence par ailleurs de nombreux plasticiens contemporains, jouant notamment sur l'illusion d'optique autorisée par l'échelle miniature. (96) Voir le dossier de l'exposition « Otherworldly, Des mondes irréels : illusions d'optique et réalités miniatures », Museum of Arts and Design, New-York, MUba, 2012.

²⁰⁸ Les séquences musicales, notamment liées à la figure du frère ou le générique de fin, se rapprochent cependant de cet univers.

-De « l'espace de modelage » à la fabrique du film

Le décor, à l'image du film tout entier, se caractérise également par le caractère hétérogène et même hétéroclite des éléments qui le composent, structures en bois, terre, eau, papier et toile, mais aussi objets plastiques. L'emploi de matériaux rudimentaires, pauvres, d'éléments récupérés, en parfaite cohérence avec l'univers des figurines, renvoie à ce que l'on pourrait nommer, sans aucune connotation péjorative, une « esthétique du bricolé ». Entre art naïf et art modeste, le film fabrique un univers visuel à la fois familier et singulier. Le décor génère, par ailleurs, un imaginaire de la création spécifique ; il rend visibles les référents plastiques qui le composent, et porte, comme les figurines de glaise, l'empreinte de son processus de fabrication. Sans relever à proprement parler du cinéma expérimental, ou de l'animation, le film propose ainsi au spectateur une expérience plastique, et se présente, sinon comme un « work-in-progress », du moins comme un espace de création. Le processus de fabrication de l'oeuvre obéit, en effet, à une logique propre aux films tournés à partir de décors réduits, et se déploie dans une tension entre ce que Patrick Barrès²⁰⁹ nomme « *l'espace de modelage* » -l'atelier, le chantier de création à l'échelle miniature- et l'espace de la projection, la surface du grand écran, pour laquelle le film est conçu.

La maquette est une reproduction miniature, mais elle désigne également l'ébauche, l'esquisse d'un modèle, à imiter ou à construire. Dans *L'Image manquante*, les décors, qu'il s'agisse de la grande forêt, de l'hôpital de campagne ou de la maison familiale ne visent pas la reconstitution²¹⁰. Le terme même, par sa connotation judiciaire voire policière, ne peut guère correspondre à la démarche de Rithy Panh ; le cinéaste préfère, par ailleurs, à l'idée d'une réplique réaliste et d'un décor achevé, l'image d'une restitution incomplète et d'une évocation stylisée. Le théâtre miniature est la projection d'images mentales, celles de l'adulte qui se souvient, celles de l'enfant qu'il tente de retrouver en lui. Par son imperfection formelle, par l'impression d'inachèvement qui en émane, le décor reflète cette double vision. La restitution témoigne également du processus de remémoration. Le décor a une fonction heuristique, il est une sorte de prothèse de la mémoire, permettant au narrateur mais aussi au spectateur de se

²⁰⁹ « L'espace de modelage est un espace à la mesure de l'artiste, à portée de main. La projection du film sur grand écran le montre. Elle exhibe les ressorts de sa fabrication. Elle tient à une saisie presque intime de cet espace ». Patrick Barrès, *Le cinéma d'animation, « un cinéma d'expériences plastiques »*, L'Harmattan, 2006, p.33.

²¹⁰ Dans l'interview qui accompagne l'édition du DVD, Rithy Panh précise qu'il a voulu éviter « *la reconstitution au sens de fac-similé* ».

repérer, de s'orienter dans l'Histoire. Les détails, quand ils sont soulignés ne le sont pas par souci d'exactitude, mais bien plutôt pour rendre compte du mouvement du souvenir, d'où l'agrandissement, l'accentuation de la taille de certains objets, affectés d'une valeur symbolique et affective particulière, comme les livres dans la maison familiale.

Deux effets contraires sont paradoxalement associés aux scènes filmées dans cet espace ; le décor permet de faire place à l'ordinaire, au quotidien, à l'intime de la guerre et du génocide, contrairement aux archives de propagande qui n'en livrent que l'image collective, officielle. Par ailleurs, sa plasticité, permet, à l'inverse, de déréaliser, de décontextualiser les éléments, en élevant les scènes à la dimension de contes, de fables, comme dans l'épisode au cours duquel un enfant dénonce sa mère qui, poussée par la faim, a volé un fruit. L'universalité des scènes est renforcée par la pauvreté et l'archaïsme des outils d'expression. Les différents tableaux correspondent, non à des espaces précis, mais à des lieux génériques : la forêt, le camp, l'hôpital... On est à la fois dans l'infra et le supra historique. Parce qu'il témoigne du double regard de l'enfant témoin et du cinéaste qui écrit la mémoire du génocide, le décor donne à voir des événements qui n'ont pas laissé de traces cinématographiques. Le dispositif rejoint ainsi le genre du cinéma d'animation, en ce qu'il permet tout à la fois, de recréer de toutes pièces un monde et d'en créer un autre, comme l'illustrent certaines séquences oniriques, ou surréalistes. Le choix de l'artefact est aussi une réponse ironique à l'entreprise de négation du réel et à l'« utopie khmère », un petit théâtre contre la grande scène de la propagande.

C. La question de « l'animation » : entre mouvement et pétrification

Comment les deux éléments plastiques du dispositif se muent-ils en objets filmiques ? L'inertie des figurines, la fixité d'un décor que seule la pluie vient très ponctuellement perturber, entrent en contradiction avec le mouvement des images cinématographiques. Cette contradiction, féconde, est le principe fondateur du cinéma d'animation qui vient d'être évoqué. Or, s'il recoupe certaines de ses spécificités, le film de Rithy Panh ne relève pas pour autant, strictement, de ce genre. Les figurines changent d'apparence, se métamorphosent, elles sont déplacées mais ne bougent pas ; elles restent pétrifiées, dans une irrémédiable distance,

et cependant, le mouvement²¹¹ vient parfois à elles. *L'Image manquante* pose ainsi, en termes originaux, la question des rapports entre l'outil-caméra et le pro-filmique. D'où le dispositif tire-t-il donc son principe d'animation ? Les décors déterminent un certain mode de filmage, les déplacements de la caméra sont donc contraints, mais à l'inverse, la maîtrise de l'espace filmique miniature autorise des angles et des axes inédits de prises de vues. En outre, la mise en scène de personnages inanimés, parce qu'elle permet de s'affranchir, en partie, des principes de réalisme et de vraisemblance, facilite également l'emploi d'effets spéciaux, tels la pixilation²¹² qui donne l'illusion du mouvement. Enfin, dans un film qui oppose deux régimes d'images, c'est aussi la juxtaposition, la collision et parfois l'hybridation entre les plans d'archives et les plans restitués qui animent, réaniment l'Histoire.

-L'esthétique du tableau filmé

L'espace filmique, pris dans son sens architectural de décor, reproduit en partie le principe du diorama. En l'intégrant à son dispositif, Rithy Panh se trouve ainsi confronté, abstraction faite de la souplesse de la caméra numérique, à certaines contraintes de mise en scène auxquelles se heurtaient les artistes des débuts du Cinématographe. Par leur construction, les tableaux restitués peuvent évoquer -toutes proportions gardées- une version miniaturisée des tableaux filmés à la Méliès, dont Emmanuel Siety souligne la filiation avec une tradition spectaculaire, en particulier, la mise en scène de figures de cire au Musée Grévin. Il s'agit de « *scènes figées chargées de synthétiser au mieux l'événement évoqué. (...) L'esthétique du « tableau » se distingue en premier lieu de la vue Lumière, en ce qu'elle nécessite une préparation et une organisation proches de la planification. (...) L'espace du tableau consiste en une scène bâtie dans un « théâtre de prises de vue », et fermée en*

²¹¹ Dick Tomasovic établit une distinction entre le vivant -qui relève du mouvement- et les figurines qui elles relèvent du mouvant -elles sont inertes et doivent de ce fait être déplacées pour donner l'illusion de l'action- : « Le vivant s'inscrit dans le mouvement (le mouvement étant la possibilité de bouger ou non) ; les figurines, elles, relèvent du mouvant : elles sont condamnées à être bougées sans cesse pour dissimuler l'inertie totale qui les fige. », Dick Tomasovic, *Le corps en abîme*, « Sur la figurine dans le cinéma d'animation », *op.cit.*, p.30.

²¹² La pixilation est un procédé d'animation qui repose sur l'ellipse. L'objet filmé se déplace sans que le mouvement soit perceptible, différence majeure avec l'animation qui montre les différentes étapes de ce mouvement. La dimension artificielle est redoublée et assumée. Le procédé est employé dans le film, notamment dans la séquence de l'hôpital (50.15 à 50.28). Il ne s'agit pas de montrer un déplacement mais une succession de scènes qui se répètent à l'identique. Les corps allongés des figurines apparaissent puis disparaissent pour signifier la multiplication cauchemardesque des scènes d'agonie. Le procédé accentue le tragique tout en produisant un effet de déréalisation, qui évite le macabre.

*profondeur par une toile peinte en trompe-l'œil*²¹³. »

Si la disposition du décor possède certaines des caractéristiques des tableaux filmés, les outils cinématographiques mis en œuvre et les enjeux de la mise en scène ne sont évidemment aucunement comparables. La fixité et la stricte frontalité sont ici dépassées par le découpage des plans et les mouvements de caméra. Néanmoins, les séquences de *L'Image manquante* sont toutes construites autour d'un décor unique ; le dispositif, inspiré du diorama, induit en lui-même un effet de clôture, renforcé par les espaces auxquels le décor fait référence ; bien qu'il s'agisse pour la plupart d'espaces naturels, « à l'air libre », ils suggèrent l'enfermement, l'absence de perspective. Le principe du « plan Méliès » est donc respecté, dans le sens où le cadre semble autonome, clos sur lui-même ; le monde filmé n'offre pas, ou peu d'ouverture sur un hors-champ. A cet encadrement s'ajoutent d'autres contraintes. Si l'emploi d'un décor artificiel, à échelle réelle, donne, a priori, toute latitude au cinéaste, la maquette miniature n'autorise pas une véritable immersion de la caméra dans l'espace, malgré la taille également réduite de celle-ci. La difficulté voire l'impossibilité technique rejoint peut-être aussi le désir du cinéaste de se tenir à une certaine distance du monde filmé, de ne pas empiéter sur le territoire des morts²¹⁴, ce qui n'exclut toutefois pas dans le même temps, le recours aux gros plans sur les visages.

Les contraintes sont également parfois riches de sens ; l'absence de profondeur de champ et de ligne d'horizon s'explique par la limite matérielle du cadre -la présence d'un fond le plus souvent peint- mais traduit aussi visuellement l'absence d'issue. Pour toutes ces raisons, la composition des plans joue donc davantage sur la linéarité que sur la perspective. L'axe de prises de vues dominant est frontal, perpendiculaire au fond du décor. Dans la plupart des séquences, celles qui correspondent au récit du génocide lui-même, le spectateur est ainsi confronté au spectacle de tableaux figés, centrés sur un lieu -le chantier, la cantine, la grande forêt- que la caméra parcourt en de lents mouvements latéraux, travellings ou panoramiques. Cette lenteur associée à la pétrification des figurines et du décor, plonge le spectateur dans un état de contemplation qui se transforme progressivement en torpeur. La présence de la voix off, comparable à celle d'un montreur d'ombres invisible, qui semble se tenir derrière le spectateur, accentue la sensation cauchemardesque que suscite le défilement des plans.

²¹³ Emmanuel Siety, *Le Plan*, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, CNDP, 2001, p.54.

²¹⁴ Dans l'une des séquences centrales de *S21*, au cours de laquelle l'un des gardiens du site, ancien tortionnaire, rejoue les gestes des sévices infligés aux victimes, entrant dans les cellules peuplées de leurs fantômes, la caméra de Rithy Panh, se tient symboliquement en retrait ; « *J'aurais eu l'impression de marcher sur les morts* » affirme le cinéaste. Quelques très rares plans sont cependant filmés depuis l'intérieur du décor ; c'est notamment le cas d'un plan subjectif dans lequel l'enfant voit les gardes emporter le corps de son père (29.30).

Le décor miniature offre, par ailleurs, au cinéaste la possibilité de dominer l'espace filmé ; il satisfait son désir de maîtrise, le besoin de se réapproprier un monde sur lequel il peut enfin porter une vision d'ensemble, un regard surplombant. L'enchaînement des plans correspond alors au point de vue du narrateur adulte. Ainsi, la séquence d'ouverture (3.58 à 5.24) débute par un panoramique latéral qui balaye en plongée la rue attenant à la maison familiale où déambulent ses habitants. Le cadre général et l'atmosphère sont ainsi posés, avant qu'une série de six plans rapprochés ne saisissent tour à tour les différents membres de la famille. L'organisation de la séquence prolonge ainsi le déplacement des figurines, leur disposition au sein de chaque tableau. La variation des échelles de plans au sein du tableau crée un rythme, qui correspond au seul déplacement du regard.

Un type de plan singulier, toujours annonciateur de mauvais présage vient ponctuer de façon régulière le récit ; il s'agit de vues en plongée zénithale, souvent en travelling, sur les effets abandonnés par les prisonniers à leur arrivée dans l'Angkar (9.41), sur la maison dévastée (97) (20.05 à 20.06), sur les enfants (48.13) ou encore les malades agonisant à l'hôpital (98) (1.08.01 à 1.08.11). Ces plans ne s'articulent pas au point de vue d'un narrateur omniscient mais suggèrent davantage l'idée d'un monde désolé et oppressant d'où tout espoir, tout espoir semblent s'être définitivement absentes. Le décor et sa mise en scène n'offrent aucune échappatoire ; à l'exception notable des séquences oniriques, centrées sur le motif de l'envol, l'univers filmé obéit à un principe de gravité et d'immobilité, symbolisé par l'image récurrente du trou, sous ses diverses déclinaisons ; les lents mouvements latéraux suggèrent l'idée d'un monde voué à un éternel recommencement, sans aucune transcendance possible. Les déplacements selon l'axe de la verticalité sont quasi-inexistants, ou ont une connotation ironique, lorsque par exemple la caméra s'élève vers le ciel pour montrer le drapeau du Kampuchea démocratique (10.14 à 10.30). La description du « monde idéal » voulu par les Khmers rouges (13.30. à 14.30) repose sur le même mouvement d'enfermement et d'écrasement progressif. La courte séquence débute par un travelling latéral qui dévoile un paysage de rizières. A la sérénité apparente de ce décor, à peine troublée par l'image de l'alignement linéaire des figurines et la géométrie parfaite d'un paysage domestique²¹⁵, succèdent un panoramique puis des plans fixes plus inquiétants, sur des gardiens khmers et un chien noir, enfin sur un mirador, avant qu'un long travelling en plongée zénithale (14.12)

²¹⁵ « Dans ce monde parfait, les barrages sont en béton. Le goudron tient les digues. Tout est en ordre. », *L'Image manquante*, *op.cit.*, p.19.

ne nous fasse survoler et découvrir l'envers du décor. Derrière les hauts murs de béton, se cachent symboliquement les camps de travaux forcés, trous terreux au fond desquels les figurines sont à peine perceptibles (99).

L'effet de mouvement ou d'immobilité varie également en fonction de la disposition des figurines au sein des plans. La mise en scène des tableaux de groupes joue ainsi sur l'opposition entre le motif de l'alignement et celui de la circularité. Le premier motif fige les statuettes dans une posture de soumission ; il renvoie à l'ordre militaire qui impose aux individus de faire corps et de se mettre en rang ; à l'inverse, les scènes collectives qui évoquent la vie antérieure à 1975 dans le cadre familial, montrent les mêmes figurines placées en cercle, dans une position qui suggère, sinon le mouvement, du moins l'illusion d'une interlocution possible. La frontalité de l'axe qui domine l'ensemble des plans, dans les séquences évoquant l'épreuve du génocide, rend difficile et rare l'emploi de champs contre-champs qui permettraient d'introduire une dynamique, celle d'un échange de regard. Or, les quelques raccords de ce type disent l'opposition, le rapport de force, à l'image de la séquence d'autocritique devant les gardes khmers (18.07) ; le dialogue est impossible et les rares échanges de regard entre prisonniers suggèrent le partage silencieux d'un même effroi (100-101) (17.29 à 17.42). L'impossibilité de l'échange se traduit, en creux, par l'importance des plans, collectifs ou associé à la figurine de l'enfant, en « regard-caméra²¹⁶ », qu'il s'agisse d'interpellations muettes adressées au spectateur, ou de plans qui montrent le personnage figé dans ses pensées, généralement en amorce d'un flash-back (102).

-Hybridation des images et des sons, collision d'imaginaires

Le mouvement des figurines ne peut venir que de l'intervention de la caméra, ou du rapprochement, parfois même de la collision, avec d'autres images, en l'occurrence, les plans d'archives, qui se caractérisent par la rapidité de leur rythme, tant à l'intérieur des plans, qu'au niveau du montage ou du remontage opéré par le cinéaste. Les jeux d'écart et d'écho entre les deux régimes d'images, nombreux et variés, ont été évoqués dans le chapitre précédent. Je m'intéresserai ici, plus spécifiquement à une série de plans qui marquent la rencontre voire l'imbrication entre les figurines et l'archive. Il ne s'agit plus seulement de jeux d'insertion qui se traduiraient par un effet de sur-cadrage dans lequel chacun des deux

²¹⁶ L'expression en tant que telle est inadaptée dans la mesure où les visages des figurines se caractérisent justement par leur absence de regard.

éléments garderait son autonomie, mais plutôt d'une intrusion par superposition d'une image sur l'autre.

A une dizaine de reprises, et selon des modalités diverses, les deux régimes d'images entrent en contact, le plus souvent grâce à l'utilisation d'une transparence. Les figurines sont filmées, tandis qu'un plan d'archives est projeté en arrière-plan. L'intérêt du procédé réside moins dans les opérations techniques qu'il implique, que dans les effets plastiques et rythmiques qu'il produit. La fixité des figurines crée d'abord inévitablement un effet d'arrêt sur image, ou plutôt une modification dans la façon dont le rythme de l'image d'archives est perçu. L'attention du spectateur se focalise sur ces « intrus », délaissant plus ou moins consciemment l'arrière-fond, le mouvement de l'Histoire. Le « document officiel » se trouve investi, parasite²¹⁷ par le dispositif de figuration ; les statuettes miniatures se superposent sur l'arrière-plan du matériau historique, créant non une profondeur mais une épaisseur dans l'image. Le corps étranger se greffe plus qu'il ne se fond sur le support. En outre, le changement d'échelle que provoque la transition souvent brutale entre plans d'archives et tableaux restitués crée un second effet de rupture : l'œil, accoutumé à prendre l'échelle humaine comme taille de référence est amené à se focaliser sur les figurines, ce qui produit un effet de loupe, au sein du plan. Le dispositif détourne littéralement le cours des images et le sens imposé à l'Histoire par le régime de Pol Pot.

La première apparition d'une figurine sur fond d'archive (103) (5.59) -un jeune soldat khmer rouge saisi en portrait rapproché- crée un choc visuel et une impression de ralentissement, d'autant plus sensibles que la bande-son diffuse une chanson révolutionnaire guillerette et entraînante. La dimension ludique, l'apparence bonhomme jusqu'alors associées aux figurines, se teintent d'une connotation plus inquiétante. Rithy Panh invente une forme d'archives dans laquelle figurent tous les acteurs de l'Histoire, et d'abord les figurants anonymes, les victimes mais aussi les bourreaux. Le visage ordinaire du soldat souligne, en contrepoint, l'embrigadement de toute une jeunesse, et au-delà, le caractère imprévisiblement monstrueux de la suite de l'Histoire. L'incrustation des statuettes qui convient avec elles tout un imaginaire enfantin fait littéralement écran au récit officiel de la propagande et permet de combler les oublis de l'Histoire, par la fabrication *d'une image manquante*, celle de la

²¹⁷ L'incrustation est comparable à l'art de la mosaïque ou à la marqueterie, « par le placage des morceaux d'une autre matière ou d'une autre essence », Soko Phay, « *L'Image manquante* de Rithy Panh, le cinéma comme expérience de l'Histoire », *Ecrire l'histoire*, n°13-14, 2014, p.157-167.

déportation de Phnom Penh. Un double panoramique latéral, de la gauche vers la droite, puis en sens inverse, (6.26 à 6.46) permet ainsi de suggérer la rupture introduite par le 17 avril 1975. Le premier mouvement (104) présente une foule de figurines en incrustation au premier plan, des familles partant vers un exil forcé sous la conduite de soldats armés, tandis que l'archive en arrière-fond livre l'image d'une ville prospère ; dans le mouvement suivant (105), l'avenue est totalement déserte et la caméra dévoile progressivement des bâtiments en ruines.

Au-delà du court-circuit visuel et sonore produit par l'imbrication des deux éléments, la collision de deux imaginaires, ces plans hybrides attirent l'attention du spectateur par l'usage particulier, iconoclaste même, qui est fait de l'archive. C'est bien, en dernier lieu, à une réflexion sur le statut particulier de ces images que nous invite le cinéaste, s'autorisant une manipulation esthétique qui relève d'abord d'un geste politique. Contre l'usage historien de l'archive, qui traite le document comme un monument intouchable, Rithy Panh, choisit de considérer que ces images, notamment « *celles qui ne manquent pas* » peuvent aussi être matière à fiction, du moins porter l'empreinte de celui qui les regarde. Tout en développant une analyse critique de ces archives, il propose non de réécrire l'Histoire, mais de se réapproprier la sienne, en revisitant les images à hauteur d'homme, via ces alter-ego de glaise qu'il dispose et déplace. Le dispositif plastique permet, en retournant les images, en rejouant l'Histoire, d'avoir enfin prise sur un passé individuel et collectif.

CONCLUSION

« *Un film politique doit découvrir la forme qu'il a inventée*²¹⁸ ».

Œuvre poignante, dont la vision hante durablement le spectateur, *L'Image manquante* réussit l'alliance rare de la tragédie intime et de la poésie. Son ambition artistique est d'autant plus remarquable qu'elle s'appuie sur une extrême modestie de moyens. Le film frappe aussi par la capacité du cinéaste à déjouer les écueils de l'autobiographie filmée, à prendre des risques en remettant en jeu sa propre pratique. L'expérimentation formelle ne relève donc pas chez Rithy Panh, d'une pose esthétisante, mais d'un besoin vital de se ressourcer et de faire coïncider enfin l'histoire personnelle et l'Histoire collective.

S'il correspond à un moment de crise, le recentrement sur la sphère intime et familiale est donc tout sauf un repli narcissique. Le film accueille les morts, proches ou anonymes, pour leur rendre leur dignité perdue, et d'abord une apparence et un nom. La voix, omniprésente et omnipotente, secondée par la main, donne forme à leur histoire, retisse les liens défaits, à mesure que se reconstruit virtuellement l'espace fondateur de la maison. Le théâtre miniature est aussi une scène fantasmatique sur laquelle se projette le cinéaste, un prolongement, par l'art, de la cure analytique. Le sujet doit ainsi, après avoir convoqué les morts, faire de nouveau l'épreuve de la traversée de la Catastrophe, accéder à un état impersonnel, afin de se réaffirmer. Le recentrement, passe donc paradoxalement par une forme de diffraction dans l'espace diégétique : le « je » ne peut s'y dire qu'indirectement, à distance, et par fragments. Il requiert aussi la médiation d'alter-ego, de porte-parole, celle du romancier, celle de l'acteur-récitant. La genèse du film révèle ainsi la dimension collective d'une œuvre à la fois intime et universelle. Le processus qui mène de *L'Elimination* aux deux œuvres que constitue *L'Image manquante*, offre l'exemple rare d'une co-création qui dépasse le stade de la simple collaboration pour devenir une autobiographie véritablement partagée²¹⁹.

La conversion au récit à la première personne, se traduit, en outre, par une réinvention formelle ; *L'Image manquante* reprend et transforme des « tournures » filmiques déjà ponctuellement présentes dans des œuvres précédentes et révèle le principe performatif d'un cinéma fondé sur l'étroite articulation entre l'espace et la parole. Pour que celle-ci

²¹⁸ *L'Image manquante, op.cit.*, p.69.

²¹⁹ La question de ce type de co-création n'a pratiquement fait l'objet d'aucune étude systématique véritable. Sur la notion de collaboration littéraire, voir l'ouvrage de Michel Lafon & Benoît Peeters, *Nous est un autre*, Flammarion, 2006. Il serait également intéressant d'analyser la façon dont l'écriture de Christophe Bataille se nourrit, en retour, de cette influence, notamment dans son dernier récit, *L'Expérience*, Grasset, 2015.

puisse émerger et se déployer, il faut que soit délimité un lieu propre à en recevoir l'écho. Dans ce dernier film, elle prend la forme concrète et émouvante d'un théâtre miniature, dispositif plastique, à la fois ludique et dramaturgique, que le cinéaste-artisan recrée de toutes pièces.

La scène autobiographique devient ainsi un « terrain de jeu » où Rithy Panh convoque et refaçonne les divers figurants de son histoire, en même temps qu'il explore de façon systématique toutes les formes de manipulation et d'hybridation de l'image. Comme l'annonce le pré-générique, la rétrospection adopte le mouvement d'une projection. Si la nostalgie d'un passé idéalisé a toute sa part dans *L'Image manquante*, le récit de l'enfance, qui emprunte la voie de la fiction fabulatrice, s'ouvre à tous les possibles ; il autorise le jeu et favorise l'expérimentation.

Le théâtre miniature est ainsi un point d'optique dans lequel se reflètent plusieurs mondes, et plusieurs scènes, celle de l'Histoire et celle de la création, puisque le cinéaste, pour la première fois, revisite ses propres images. *L'Image manquante* est donc aussi une œuvre-somme, éminemment réflexive. Le retour sur l'enfance, offre, en effet, « au milieu de la vie », l'occasion d'un regard sur une filmographie, revue à travers les plans d'archives et les autocitations. La reprise n'est pas une répétition, mais une variation ; l'image de la roue, employée par le cinéaste pour définir son travail, prouve ici toute sa justesse. Les images sont convoquées pour un nouvel usage ; elles deviennent le lieu et l'outil d'une réflexion en pratique sur les limites de la représentation. Les archives font ainsi l'objet d'une relecture à la fois analytique, poétique et plastique, qui abolit les frontières entre univers référentiel et symbolique, entre document et création. C'est dans cet entre-deux²²⁰, par le croisement de tous les régimes d'images que Rithy Panh peut fonder une mémoire audio-visuelle du génocide, à hauteur d'homme. Le projet autobiographique est aussi politique.

Enfin, le cinéaste, s'il se retire momentanément de la scène du réel, ouvre son cinéma à d'autres formes artistiques. L'œuvre se nourrit de nombreux emprunts, à la sculpture, à l'animation, au dispositif optique du diorama... L'hybridité est bien la marque de fabrique de ce film, à la fois artisanal et extrêmement sophistiqué ; c'est l'une des raisons qui expliquent

²²⁰ « En faisant une proposition cinématographique originale, l'artiste permet de sortir de l'opposition entre une approche documentaire, indexée sur la réalité empirique du monde, et une approche artistique, indexée sur des procédés de mise en récit de l'histoire ». Soko Phay, « *L'Image manquante* de Rithy Panh, le cinéma comme expérience de l'Histoire », *art.cit.*, p.157-167.

qu'il soit difficile de le nommer, et plus encore de le classer : film documentaire animé, autofiction documentaire, « documentaire intérieur », film expérimental²²¹ ?

L'Image manquante semble échapper à toute catégorie préétablie, « pose problème », ce qui n'est évidemment pas la moindre de ses qualités. Le film fait de la question des limites de la représentation son objet, et redessine les lignes de partage traditionnelles entre Histoire et fable, entre documentaire et fiction. En ce sens, il mériterait d'être mis en perspective, non plus seulement au sein de la filmographie de Rithy Panh, mais dans une évolution plus large des formes documentaires, qu'un critique définissait récemment comme « *des formes questionnantes, coincées entre deux termes contradictoires : cinéma et réalité* ». ²²² Cette question beaucoup trop vaste, et trop complexe pour être abordée dans le cadre de ce mémoire, fera simplement l'objet de quelques remarques très rapides, en guise de conclusion.

Les limites de l'opposition entre fiction et documentaire ont déjà été évoquées. Rithy Panh, lui-même, réfute, tout en l'invoquant parfois²²³, l'idée d'une séparation stricte entre les deux genres. Si l'on associe l'esthétique documentaire à la captation directe ou à la mise en scène d'un réel déjà présent, le film réunit a priori toutes les caractéristiques d'un « anti-documentaire ». Il a été entièrement conçu en studio selon des techniques de miniaturisation et des effets spéciaux, qui, même s'ils sont rares, évoquent l'univers du cinéma d'animation. Le monde recréé par le cinéaste thaumaturge recourt à l'artifice d'un décor, mais aussi de personnages façonnés sur mesure, qui sont, de ce fait doublement fictifs. La clôture²²⁴ caractéristique de la fiction, confine même à l'autarcie, au retrait du réel, puisqu' à l'exception de quelques plans, ceux où apparaît la personne du cinéaste, aucune prise de vue réelle n'a été tournée spécifiquement pour le film. Elles proviennent soit d'archives, soit d'extraits de documentaires de Rithy Panh, cités eux-mêmes à titre d'archives. Le temps enregistré par le film correspond donc à un « non-temps », celui, pétrifié des figurines²²⁵, ou à celui, artificiel, de la performance d'un acteur lisant en studio une partition déjà écrite.

Il est donc évident que les critères traditionnels de définition du documentaire, fondés sur l'esthétique du cinéma direct, et le principe d'une interaction du filmage sur le réel

²²¹ La base de données de référence en la matière « films.documentaires.fr » propose quant à elle une indexation tout aussi insatisfaisante : « Archives&animation&HD », <https://www.film-documentaire.fr>

²²² Arnaud Hée, « Le cinéma documentaire, un genre indéfinissable ? », Forum des images, 27/11/2015

²²³ « En filmant mes fictions, je fais le deuil de mes rencontres documentaires »

²²⁴ « En fiction le monde est dans le cadre, en documentaire, le cadre est dans le monde », François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.70.

²²⁵ Même si l'effritement des figurines rend perceptible le passage du temps.

échouent à décrire la spécificité d'une œuvre qui s'appuie essentiellement sur le montage. A ce titre, *L'Image manquante* présenterait, en revanche, de nombreuses caractéristiques d'un autre mode documentaire, l'essai filmé, dont la définition même, est extrêmement ouverte²²⁶. L'essai engage un sujet qui s'énonce généralement en voix off, quand il ne se met pas en scène, pour solliciter son spectateur. Il recoupe donc l'autobiographie dont il serait une version intellectuelle, artistique. Par ailleurs, le mélange entre fiction et documentaire, la dimension parfois démonstrative du film, de même que l'importance accordée au montage discursif et donc à l'hétérogénéité des régimes d'images qui caractérisent l'essai, peuvent également s'appliquer à l'œuvre. Enfin, et surtout l'essai suggère l'idée d'une tentative, d'une épreuve, d'un projet de cinéma, termes qui qualifient peut-être le mieux la démarche engagée par Rithy Panh.

Au-delà de ces spéculations génériques, l'intérêt réside moins dans la tentative de cerner l'objet, à partir de critères préétablis, que de le prendre comme un exemple d'œuvre qui incite à repenser les formes ; le film doit être considéré lui-même comme une forme « questionnante²²⁷ ». *L'Image manquante* opère une conversion du cinéaste et oblige, dans le même temps, son spectateur à modifier sa vision des rapports entre formes documentaires et fictionnelles. Il s'agirait alors de repenser l'approche des écritures documentaires, non plus seulement en terme de représentation, mais en terme de dispositif, notion, qui, tout en intégrant une dimension esthétique, met l'accent sur la valeur performative de films qui sont des pratiques autant que des formes²²⁸. *L'Image manquante* doit être envisagé comme un objet esthétique mais aussi comme un processus qui transforme le rapport au réel, ou ici le rapport du « je » filmé au réel et à l'Histoire.

²²⁶ « La forme de l'essai échappe à toute définition qui l'enfermerait à l'intérieur de limites qu'elle a pour vocation même d'éprouver et de déplacer », José Moure, « Essai de définition de l'essai au cinéma », in *L'Essai et le cinéma*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, Champ Vallon, 2004, p.37.

²²⁷ On peut même considérer que cette tendance, que l'on peut dater du début des années 2000, devient à son tour un genre en soi, à travers les jeux d'hybridation qu'autorise le documentaire animé, entre autres exemples. Voir Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation*, *op.cit.*

²²⁸ Cette thèse est notamment développée par Aline Caillet, dans son ouvrage, *Dispositifs critiques, le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Prenant acte du renouveau des pratiques documentaires, reposant sur l'hybridation entre cinéma, théâtre, vidéo et performance, et sur une distance avec la prise de vue directe, elle en dégage les caractéristiques principales : retrait du « pris sur le vif » au profit du récit, hybridation des images, exhibition du lieu de l'énonciation, pacte avec le spectateur, croisement avec d'autres arts de la scène... Cette tendance de fond se manifeste notamment, à travers « une certaine suspicion à l'égard des images brutes livrées pour elles-mêmes » et l'établissement « d'un mode dialogique du texte et de l'image, par le biais de la primauté des formes orales –donc verbales sur les formes visuelles, notamment par le commentaire en voix off. », Aline Caillet, *op.cit.*, p.65-66.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

Films de Rithy Panh

- Panh, Rithy, *L'Image manquante*, 2013
- Panh, Rithy, *Duch, le maître des forges de l'enfer*, 2011
- Panh, Rithy, *Le Papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007
- Panh, Rithy, *Les Artistes du théâtre brûlé*, 2005
- Panh, Rithy, *S 21, la machine de mort khmère rouge*, 2003
- Panh, Rithy, *La Terre des âmes errantes*, 1999
- Panh, Rithy, *Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996
- Panh, Rithy, *Les Gens de la rizière*, 1994
- Panh, Rithy, *Site 2, aux abords de la frontière*, 1989

Ouvrages de Rithy Panh

- Panh, Rithy, Bataille, Christophe, *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013.
- Panh, Rithy, Bataille, Christophe, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2011 (édition Livre de Poche, 2013).
- Panh, Rithy, Lorentz, Louise, *Le Papier ne peut pas envelopper la braise*, Paris, Grasset, 2007.
- Panh, Rithy, Chaumeau, Christine, *La Machine khmère rouge*, Paris, Flammarion, 2003.
- Panh, Rithy, *La Parole filmée. Pour vaincre la terreur, Communications*, vol.71, Seuil, 2001 repris dans le livret DVD, *Le Cinéma de Rithy Panh*, Editions Montparnasse, 2002, accompagné du texte de James Burnet, *Rithy Panh, parcours*.

Cinéma documentaire

- Caillet, Aline, *Dispositifs critiques, le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, PUR, 2014
- Comolli, Jean-Louis, Sorrel, Vincent, *Cinéma, mode d'emploi*, Verdier, 2015
- Hée, Arnaud, « Le cinéma documentaire : un genre indéfinissable ? », Conférence « Forum des images », 27/11/2015
- Liandrat-Guigues, Suzanne, Gagnebin Murielle, (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Champ Vallon, 2004
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001
- Niney, François, *L'Épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, 2002
- Niney, François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klinksieck, 2009
- Odin, Roger, *De la fiction*, De Boeck, 2000

Cinéma d'animation et documentaire animé

Barrès, Patrick, *Le Cinéma d'animation*, un cinéma d'expériences plastiques, L'Harmattan, 2007

Denis, Sébastien, *Le Cinéma d'animation*, Armand Colin, 2007

Tomasovic, Dick, *Le Corps en abîme*, « Sur la figurine dans le cinéma d'animation », Rouge profond, 2006

Archives, Histoire et mémoire

Amiel, Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, (2007), 2011

Blüminger, Christa, *Cinéma de seconde main, esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, 2013

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Minuit, 2010

Pisano Guisy (dir.) *L'Archive-forme*, « Création, Mémoire, Histoire », L'Harmattan, 2014

Réra, Nathan, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'Art après Auschwitz*, Rouge profond, 2009

Rollet, Sylvie, *Une éthique du regard : le Cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011

Véray, Laurent, *Les Images d'archives face à l'histoire*, Scéren-CNDP, 2012

Wieworka, Annette, *L'Ere du témoin*, Plon, 1998

Phay, Sokho « *L'Image manquante* de Rithy Panh, le cinéma comme expérience de l'Histoire », *Ecrire l'histoire*, n°13-14, 2014, p.157-167

Revue Cinémas, « L'Attrait de l'archive », printemps 2014

Ecrire l'extrême, « la littérature et l'art face aux crimes de masse », *Europe*, juin-juillet 2006

Génocide cambodgien

Cambodge, le génocide effacé, Pierre Bayard et Soko Phay-Vakalis (dir), Nantes, éditions nouvelles, Cécile Default, 2013

Kane, Solomon, *Dictionnaire des Khmers rouges*, IRASEC, aux lieux d'être, 2007

Voix off

Boillat, Alain, *Du bonimenteur à la voix-over*, Antipodes, Lausanne, 2007

Chion, Michel, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982

Daney, Serge, « L'orgue et l'aspirateur », in *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, rééd. « Petite bibliothèque des Cahiers », 1996.

Images documentaires, « La voix », n° 55/56, 2006

Vertigo, « voix-off : qui nous parle ? », n° 26, automne 2004

Cinéma et récit autobiographique

Bergala, Alain, *Je est un film*, Acor, 1998

Esquenazi, J.P ; Gardies A. (dir.), *Le Je à l'écran*, L'Harmattan, 2006

Grangé, Marie-Françoise, *L'Autoportrait en cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2008

Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, « l'autobiographie de la littérature aux médias », Seuil, 1980

Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Seuil, 1986

Revue belge du cinéma, n° 19, 1987

TABLE DES MATIERES

Sommaire

Introduction

I. Genèse du film : du « je » impossible à l'épreuve des mots.....	p.8
<u>A.Un film-rupture ?</u>.....	p.10
-« Des films-témoins ».....	p.10
-Changement de mode ?.....	p.12
<u>B.« L'épreuve Duch » ou la négation du sujet : l'autobiographie à son corps défendant</u>.....	p.14
-Un « je » interdit.....	p.16
-Un « je » partagé : la question de la co-écriture.....	p.17
<u>C.Transfert, projection : du témoignage à sa mise en images</u>.....	p.20
-De la parole brute au récit poétique : modelage de la matière autobiographique.....	p.20
-Une partition sur des images manquantes.....	p.21
II. Lazare cinéaste : le récit autobiographique comme retour « d'entre les morts ».....	p.24
<u>A. Projection, rétrospection : l'appel de l'enfance</u>.....	p.25
-Du cimetière des films à la résurrection d'une image-fétiche.....	p.25
-Le ressac des souvenirs : de l'image de la submersion à la hantise de l'ensevelissement.....	P.27
-« <i>Cet enfant qui se dit vivant et qui raconte, c'est moi</i> ».....	p.29
-Faire de l'image son testament.....	p.32
<u>B. Topographie d'une mémoire meurtrie</u>.....	p.34
-Rappeler les morts, guider le spectateur : les modulations de la voix off.....	p.35
-Du récit d'enfance au conte cruel.....	p.40
-La maison : foyer narratif, lieu fantomatique.....	p.41

- Chronique d'une traversée..... p.43
- Sisyphé enfant..... p.47
- Echappées, rêves d'envol : fictions consolatrices et images de « compensation »..p.51

C. Autoportrait par figures interposées.....p.54

- Corps en réduction..... p.55
- Corps fantôme : l'ombre du narrateur..... p.58
- Corps rêvé, corps filmé : la danseuse Apsara comme figure médiatrice..... p.60

III. L'archive en question : de l'image-souvenir aux « images qui ne manquent pas ».....p.63

A.Histoires parallèles : l'archive comme matière narrative.....p.65

- Corps étranger.....p.65
- L'archive comme contrepoint : un récit par histoires interposées..... p.68
- L'archive comme principe dramaturgique..... p.69
 - interférences et sur-cadrages..... p.69
 - rémanence du cauchemar..... p.72
 - cristallisation de moments-refuges..... p.73

B. Retourner les images pour déjouer le mauvais film de l'Histoire.....p.76

- Changement de focale : du récit à la monstration..... p.77
- Entre démonstration, interpellation et ironie, les modulations de la voix off.....p.78
- Jeux d'écart et d'écho.....p.83

C.Contre le trop-vu, le déjà-filmé : mettre en crise les archives.....p.87

- Citations miroirs..... p.87
- L'archive comme trompe-l'œil : les pièges de l'image..... p.89

IV. Contre la faillite des images, fabrication d'une nouvelle mémoire visuelle.....p.93

A.Un acte de foi cinématographique : le pouvoir créateur de l'enfant-démiurge.....p.96

- Généalogie d'un dispositif.....p.97
- Changement d'échelle : le pari de la miniature.....p.99
- La main du créateur, la voix du narrateur : créer, montrer, manipuler, toucher..... p.102

B. Un dispositif plastique : façonner, « fictionner », filmer.....p.105

- Idoles de glaise..... p.106
- La figurine, support de toutes les projections..... p.110
- Un décor construit, un espace contraint..... p.113
- De « l'espace de modelage » à la fabrique du film..... p.115

C. La question de « l'animation » : entre mouvement et pétrification...p.116

- L'esthétique du tableau filmé.....p.117
- Hybridation des images, collision d'imaginaires.....p.120

Conclusion..... p.123

Bibliographie et filmographie..... p.127

Table des matières..... p.130