

Rithy Panh : un art de la Mémoire

VINCENT PETITJEAN
CELIS

Rithy Panh est un cinéaste et un rescapé. Ces deux attributs font de lui un témoin particulier qui met son art au service d'un discours qui le dépasse, d'une expérience qui l'écrase : avoir survécu aux quatre années de terreur de Pol Pot dans le Kampuchéa démocratique¹.

Né en 1964, il a onze ans au moment de la « libération » du Cambodge, c'est-à-dire de la prise de Phnom-Penh, la capitale, par les Khmers rouges le 17 avril 1975. Avec sa famille et tous les autres habitants de la ville, il est aussitôt déplacé vers la campagne. Le « peuple nouveau » – les citadins et toutes les professions intellectuelles ou libérales – doit en effet être rééduqué au contact du « peuple ancien », les paysans, garants d'une authenticité et d'une pureté khmères. La capitale ainsi vidée et l'ensemble de la population se retrouvant à travailler dans les champs et les rizières, c'est tout le Cambodge qui devient une prison à ciel ouvert. La jungle et les rizières s'avèrent être ainsi des remparts particulièrement efficaces, surtout lorsqu'il s'agit de garder une population affamée et malade, brisée par les coups et les insultes de gardes paranoïaques. Près d'un tiers de la population totale du Cambodge va ainsi disparaître entre 1975 et 1979².

Face à une telle hécatombe, le mot génocide a paru devoir s'imposer. Mais le recours au néologisme forgé par Raphael Lemkin peut ne pas aller de soi. Le terme génocide semble en effet impliquer une altérité, une différenciation permettant de désigner le groupe à éliminer. Dans le cas du Cambodge, nulle particularité ne vient justifier les tueries. À telle enseigne que d'aucuns ont pu parler d'autogénocide³ dans la mesure où les Cambodgiens se sont massacrés eux-mêmes. Qui plus est, en confiant les basses œuvres à des individus jeunes et incultes. Mais cette notion est ambiguë.

[1] C'était le nom officiel donné au pays par le régime, Kampuchea signifiant « Cambodge » en Khmer.

[2] Chiffre auquel il convient d'ajouter les 500 000 victimes de la guerre civile de 1970 à 1975.

[3] Notamment Noam Chomsky dans un ouvrage coécrit avec Edward S. Herman, *After the Cataclysm. Postwar Indochina and the Construction of Imperial Ideology*, Boston, South End Press, 1979, cité par Rithy Panh, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2011, p. 289-290. En France, *Le Monde diplomatique* a régulièrement défendu le linguiste américain.

voire dangereuse, car elle tend à exonérer les responsables des horreurs commises et à faire du génocide khmer un cas cambodgien, une anomalie particulière. Or rien ne serait plus désastreux. S'il y a bien eu un génocide au Cambodge, c'est moins en raison du nombre très élevé de victimes qu'en raison d'une idéologie, d'une pensée de classe qui oppose, comme nous l'avons vu plus haut, un « peuple ancien » à un « peuple nouveau ». À l'usage, ces dénominations se révèlent porteuses d'une condamnation de toute forme de modernité bourgeoise et occidentale. Les citoyens cultivés (le « peuple nouveau ») doivent ainsi être rééduqués par une pratique visant à noyer toute individualité dans une vaste collectivité. Mais la dialectique ne craint pas les paradoxes et la rééducation entreprise correspond à une démarche de purification jusqu'à l'élimination.

Tel est précisément le titre de l'ouvrage que Rithy Panh a écrit⁴ avec Christophe Bataille pour rendre compte de son parcours. L'élimination, c'est celle d'une partie du peuple cambodgien, c'est aussi celle d'une grande partie de sa famille : son père, sa mère, un frère, des sœurs, son beau-frère, ses neveux et nièces. Rithy Panh fait en effet partie, avec les siens, de ce « peuple nouveau » qu'il convient de purger et qui va être la première victime de ce qui est bien un génocide.

En 1975, j'avais treize ans et j'étais heureux. Mon père avait été le chef de cabinet de plusieurs ministres de l'Éducation successifs. Il était à la retraite, et sénateur. Ma mère prenait soin de ses neuf enfants. Mes parents, tous deux issus de familles paysannes, croyaient au savoir. Mieux : ils en avaient le goût. Nous vivions dans une maison, en banlieue proche de Phnom Penh : dans l'aisance, avec des livres, des journaux, une radio, et un jour, une télévision noir et blanc. Je l'ignorais alors, mais nous étions destinés à devenir, dès l'entrée des Khmers rouges dans la capitale, le 17 avril de cette année-là, des « nouveau peuple » – ce qui signifiait : des bourgeois, des intellectuels, des propriétaires. Donc des oppresseurs : à rééduquer dans les campagnes ; ou à exterminer.

Du jour au lendemain, je deviens un « nouveau peuple », ou, expression plus affreuse encore, un « 17 avril ». Nous sommes des millions dans cette situation. Cette date devient mon matricule, ma date de naissance dans la révolution prolétarienne. Mon histoire d'enfant est abolie. Interdite. À 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 rien⁵.

Dans ces propos, une chose étonne. C'est qu'en 1975, Rithy Panh n'a pas treize ans, il en a onze. Pourquoi alors une telle déclaration ? Il est vraisemblable de penser que treize ans, ce serait l'âge auquel le futur cinéaste perd de nombreux membres de sa famille, en quelques semaines. Se mêleraient ainsi un parcours individuel et une destinée collective. Rithy Panh est autant le survivant d'une famille condamnée que d'un peuple broyé.

[4] *L'Élimination*, op. cit.

[5] *L'Élimination*, op. cit., p. 36-37.

Dès lors, comment survivre aux siens et à la ruine de son pays ? Comment raconter, sans renoncement ni reniement, ce que l'on a vécu, ce qui s'est passé afin de lutter pour l'avenir ? Comment instaurer une mémoire en partage ? Comment témoigner ? L'œuvre cinématographique de Rithy Panh s'érige, se façonne en explorant les voies d'un passé collectif qui repose sur la mémoire des individus. Le réalisateur semble s'être lui-même effacé derrière les récits, les situations et les paroles. Il aura fallu attendre trente ans pour que le cinéaste confronte, dans un texte publié, son propre passé et celui de son pays, mais aussi le passé et le présent d'une nation qui n'a pas intérêt à cultiver l'oubli. Dès lors, quel éclairage cette publication apporte-t-elle à l'œuvre du cinéaste, comment les mots et les images de Rithy Panh s'harmonisent-ils pour dire une même humanité ?

L'ÉLIMINATION

C'est en effet tout le projet de *L'Élimination* que d'entremêler, d'imbriquer la parole individuelle d'un témoin et la démarche d'un acteur de la mémoire. En vérité, il s'agit là d'un seul et même processus bien que l'élaboration de l'ouvrage soit le résultat d'un double processus. En 2009 doit s'ouvrir le procès de Kaing Guek Eav, alias Duch. Cet homme a été le directeur du centre d'extermination de Tuol Sleng, plus connu sous le code S21. Face au refus des juges de laisser Rithy Panh filmer les débats, ce dernier sollicite alors la faveur d'interroger Duch avant le procès au cours de longs entretiens filmés. Mais ce travail mémoriel fait douloureusement écho au propre passé du réalisateur. Le texte va ainsi fonctionner simultanément dans deux dimensions : des conversations au présent avec un bourreau de Pol Pot, lesquelles induisent une remémoration de ce que Rithy Panh a vécu avec sa famille. Se chevauchent, se croisent, s'appellent des considérations sur la destinée d'une nation, le peuple khmer, et sur un parcours individuel, celui d'un homme nommé Rithy Panh. C'est aussi l'épreuve de cette confrontation du cinéaste avec Duch, et tout ce qu'il représente, qui explique la coécriture. Il s'agissait de mettre des mots aussi bien sur ce qui s'était déroulé avec Duch que sur la douleur de son propre vécu afin de prendre une distance salvatrice. D'où le recours à un tiers et à un tiers écrivain, Christophe Bataille étant romancier⁶. C'était l'occasion de confier le passé aux mots tout en conservant une certaine pudeur, sans verser dans le pathos. Comme le dit Christophe Bataille à Arnaud Vaulerin dans *Libération*, « seul un regard partagé a permis ce livre⁷. »

Témoigner, c'est faire de sa propre histoire un récit universel. L'ouvrage de Rithy Panh et Christophe Bataille s'inscrit dans cette démarche. C'est pourquoi il n'est pas aberrant de convoquer ici la réflexion sur l'autobiographie menée par Philippe Lejeune. Ce dernier définit ainsi ce genre littéraire : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie

(6) Parmi ses romans les plus récents, citons *J'envie la Félicité des bêtes*, Paris, Grasset, 2002 ; *Quartier général du bruit*, Paris, Grasset, 2006 ; ou encore *Le Rêve de Machiavel*, Paris, Grasset, 2008.

(7) *Libération* du 7 janvier 2012.

individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁸. » Il serait ainsi aisé, dans un premier temps, de qualifier *L'Élimination* d'autobiographie. La définition proposée par Lejeune nous invite ainsi à affiner le statut de *L'Élimination*. De prime abord, le récit se déploie à travers une première personne du singulier qui se souvient. Et l'identité narrative ne fait aucun doute, c'est la vie d'un jeune Cambodgien nommé Rithy Panh. Le récit n'est pas uniment rétrospectif : le présent, notamment à travers les entretiens avec Duch, fait saillie à plusieurs endroits évoquant la douleur d'un passé toujours prégnant. De ce point de vue, le texte pourrait fonctionner comme un journal de la mémoire. Mais il serait surtout le journal d'une confrontation avec une personnalité importante du système d'oppression khmère rouge : Duch, chef du centre d'extermination S21, situé dans l'ancien collège de Tuol Sleng à Phnom Penh. En 2009, comme nous l'avons dit, ce bourreau en chef doit faire face à un tribunal pénal spécial pour ses activités de directeur de S21⁹. Il n'est cependant pas évident que l'accent soit véritablement mis sur la personnalité de Rithy Panh. Certes, il se raconte en nous donnant à comprendre comment ce qu'il a vécu a forgé ce qu'il est devenu. Mais qu'est-il devenu ? Un homme, un citoyen du monde, un témoin, un cinéaste. Il n'est pas un simple sujet, c'est un artiste reconnu, une personnalité publique. S'ajoute à cela le fait que Rithy Panh rend compte aussi d'événements historiques. Dans ces conditions, il serait certainement plus pertinent d'envisager *L'Élimination* comme l'œuvre d'un mémorialiste. Face à cette ambivalence, il pourrait être commode de parler alors aussi d'essai autobiographique. Pourtant, la démarche de Rithy Panh est suffisamment singulière pour mériter qu'on s'y attarde. Le texte est construit sur des allers retours entre un passé lointain (l'enfance, la famille, l'horreur et la survie) et un passé récent (les confrontations avec Duch juste avant le début de son procès). Ces deux passés sont à la fois distants et unis : distants parce que même s'ils ont trait à une même période (la tyrannie des Khmers rouges) ni Rithy Panh ni aucun membre de sa famille n'a jamais eu affaire à Duch ; unis parce que l'horreur de l'un explore la douleur de l'autre. Duch incarne au sens le plus fort une idéologie déshumanisée et meurtrière. Interroger le maître de Tuol Sleng, c'est confronter la parole d'un

[8] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, cité dans la réédition de 1996, p. 14.

[9] Il s'agit d'un tribunal très particulier qui est l'émanation de ce que l'on pourrait appeler la deuxième génération de la justice internationale puisqu'il est un tribunal avant tout national placé sous l'égide de l'ONU. Dans un souci de réconciliation et de reconstruction, les prévenus doivent d'abord rendre des comptes à des juges cambodgiens assistés de juges onusiens. C'est pourquoi ce tribunal s'appelle Chambres extraordinaires au sein des Tribunaux cambodgiens (CETC), Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC) dans l'usage courant. Cette territorialisation se retrouve jusqu'au site internet du tribunal : www.eccc.gov.kh. Duch est le premier des cinq prévenus à devoir être jugé par ce tribunal créé au début des années 2000. Après lui se sont ouverts les procès de Nuon Chea (numéro 2 des Khmers rouges) et de Khieu Samphan (président du Kampuchéa démocratique). Il convient cependant d'ajouter deux autres accusés : Ieng Sary (lieutenant et beau-frère de Pol Pot) et son épouse Ieng Thirith (ministre des affaires sociales). Mais les procédures concernant Ieng Sary ont dû être interrompues en raison du décès de l'accusé survenu le 14 mars dernier. Quant à Ieng Thirith, le tribunal a ordonné sa mise en liberté le 16 septembre 2012 en raison d'une santé mentale déficiente. On peut suivre le déroulement des procédures sur le site internet du tribunal. Concernant Duch, après avoir fait appel suite à sa condamnation à 35 ans de réclusion en première instance, il a finalement été condamné à la réclusion à perpétuité par l'arrêt du 3 février 2012 le reconnaissant coupable de crimes contre l'humanité. Il s'agit de la sanction maximale puisque la peine de mort ne peut être prononcée.

monsieur digne et d'allure respectable à l'agonie d'un père ou au hoquet final d'une petite nièce affamée. Mais le rescapé n'est pas habité par la haine. S'il confesse vivre dans un « chagrin sans fin¹⁰ », sa démarche est à la fois celle d'un gardien du passé et d'un éclairé pour l'avenir.

Aujourd'hui, je ne cherche pas la vérité, mais la parole. Je veux que Duch parle et s'explique – surtout lui ; qu'il dise sa vérité ; son parcours ; ce qu'il a été, ce qu'il a voulu ou pensé être, puisque, après tout il a vécu, il vit, il a été un homme, et même un enfant. Qu'en répondant ainsi, le fils de commerçant malhabile et endetté, l'élève brillant, le professeur de mathématiques respecté par ses élèves, le révolutionnaire qui cite encore Balzac et Vigny, le dialecticien, le bourreau en chef, le maître ès tortures, chemine vers l'humanité¹¹.

L'expérience a appris à Rithy Panh que les détenteurs de vérité sont de dangereux sauveurs. Aussi veut-il le confronter lui, Kaing Guek Eav alias Duch, à des faits précis à travers des documents, notamment des photographies de victimes et des dossiers d'interrogatoires annotés de la main même du directeur de S21. La vérité est certes rarement univoque, souvent complexe ; pourtant, ici, Rithy Panh fait partie de ceux qui connaissent la vérité pour en avoir fait l'expérience. La vérité ce sont les événements, les faits, les archives (« les archives sont vivantes » dit Rithy Panh¹²) mais aussi les cris, les cadavres, les cauchemars... Ce qui est dès lors attendu, c'est moins la vérité de Duch, que sa parole sur (et certainement pas contre) la vérité factuelle. Pourtant, après quelque trois cents heures d'entretiens filmés avec le tortionnaire, la parole de Duch finira par diluer la vérité à force d'hésitations, de détours, de mensonges. Dans un entretien déjà cité que Rithy Panh a accordé, avec Christophe Bataille, au quotidien *Libération* et paru le 7 janvier 2012, Arnaud Vaulerin fait remarquer au cinéaste que sa démarche est exactement celle qu'avait Maître François Roux, l'avocat de Duch : à savoir retrouver l'humanité perdue et plaider la culpabilité. Au terme de son procès, Duch désavouera son avocat et plaidera l'acquittement¹³. Lors du premier jour de tournage, alors que Rithy Panh lui demande comment il doit l'appeler, le bourreau lui répond sans hésiter « Duch », son nom Khmer rouge, celui du chef d'un centre d'extermination où au moins 12 380 personnes moururent suppliciées. Le ton est donné.

Mais *L'Élimination* pourrait aussi se lire comme un journal de tournage. Les longues conversations avec Duch furent filmées et constituèrent la matière d'un long métrage sorti en janvier 2012 : *Duch, le maître des forges de l'enfer*¹⁴. Ce film permet ainsi à la parole de Duch de déployer tous ses artifices dans une rhétorique qui oscille entre cynisme et euphémisme, entre culpabilité feinte et idéologie. Rithy Panh nous fait voir

[10] *L'Élimination*, op. cit., p. 13.

[11] *Ibid.*, p. 15.

[12] *Ibid.*, p. 109.

[13] Sur le déroulement du procès de Duch, on peut lire l'ouvrage particulièrement instructif de Thierry Cruvelier, *Le Maître des aveux*, Paris, Gallimard, 2011.

[14] Aujourd'hui disponible en DVD aux éditions Montparnasse.

et entendre cette parole qu'il ne se prive pas de confronter à d'autres documents. Fait notable, à l'inverse d'un Claude Lanzmann dans *Shoah*, Rithy Panh n'apparaît jamais dans la diégèse filmique qu'il propose. Le bourreau est seul dans tous les plans où il figure, sans coupe ni champ/contrechamp. D'où cet effet de monologue semblant instaurer une distance infranchissable, une solitude irréductible pour un individu qui, loin de reprendre une place au sein de la communauté des hommes, érige des murs de mots creux. Paradoxalement, la solitude du bourreau renvoie Rithy Panh à sa propre solitude, celle du rescapé. D'où le livre, *L'Élimination*, pour ressaisir un passé aussi douloureux qu'insaisissable. Ce livre formerait ainsi avec *Duch, le maître des forges de l'enfer* un diptyque mémoriel.

Mais ce diptyque n'a pas pour seule fin la conservation du passé ni même l'hommage aux disparus, il s'agit là d'un manifeste pour la mémoire. Comment vivre avec la sienne et faire vivre celle de ses frères en humanité (les Cambodgiens et tous les autres) pour comprendre le passé et envisager l'avenir ? Telle est la question centrale à laquelle Rithy Panh tente de répondre.

MÉMOIRE : IMAGE, PAROLE, GESTE, ESPACE

L'œuvre du cinéaste franco-cambodgien se construit sur une démarche et avec une conscience. C'est aussi pourquoi elle est si cohérente. Après dix années passées en France, Rithy Panh revient au Cambodge. Il trouve un pays amnésique, oublieux de son passé et gagné par l'ivresse d'une occidentalisation sauvage. Le réalisateur entreprend alors de rendre la mémoire à son pays afin de participer à sa refondation. Pour cela, il faut filmer, montrer mais aussi écouter, laisser advenir une parole vivante qui réveille le passé pour ensemençer l'avenir. De ce point de vue, il n'est pas aberrant de dire que l'image chez Rithy Panh n'est là que pour permettre le déploiement, la mise en espace d'une parole. Le cinéaste s'assigne pour tâche de « respecter le territoire que dessine [l]a parole¹⁵. » La parole n'est pas qu'un mot, elle est l'expression d'une sensibilité, d'une intelligence, d'une histoire. Elle est la trace d'un passé et la force d'une présence. Elle est la musique la plus universelle qui soit, la poésie du commun. D'où l'extrême importance de la rencontre. « La rencontre c'est l'essence même de mon travail¹⁶ » dit Rithy Panh. C'est ainsi que pour son premier long-métrage documentaire, *Site 2* réalisé en 1989, tout le film est guidé, porté, construit par la parole, le regard de Yim Om. Yim Om est une réfugiée qui, avec près de 200 000 de ses compatriotes cambodgiens, vit sur une superficie inférieure à cinq km² dans un camp situé à la frontière thaïlandaise. Elle raconte le quotidien, la solitude, la précarité, lorsque l'on vit dans un camp de réfugiés. Mais aussi la compassion et l'espoir. C'est avec elle, dit le cinéaste, qu'il a « trouvé [s]on regard¹⁷. »

[15] Rithy Panh, *La Parole filmée. Pour vaincre la terreur*, livret du coffret DVD *Le Cinéma de Rithy Panh*, Paris, Montparnasse, 2008, p. 23.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

Phnom Penh, après les guerres et les Khmers rouges. C'est un plan panoramique d'une trentaine de secondes, la caméra pivote de la gauche vers la droite. On entend des détonations lointaines, sourdes, inquiétantes. Il s'agit du plan inaugural de *S21, La Machine de mort khmère rouge* (2002), considéré comme le film le plus emblématique de Rithy Panh. S'y mesure et s'y confronte la parole des rescapés et des bourreaux dans l'enceinte même du centre de détention et de torture que dirigeait Duch. Or le plan évoqué plus haut avait déjà été utilisé dans un film précédent : *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996). Celui-ci raconte l'itinéraire d'une jeune Cambodgienne coupable d'avoir aimé son mari au point de lui écrire des lettres d'amour. Cette attitude bourgeoise, individualiste et antirévolutionnaire lui valut d'être incarcérée et torturée à S21. Son mari, moine bouddhiste défroqué devenu cadre chez les Khmers rouges, se retrouve lui aussi dans les fers à Tuol Sleng. Chacun sera interrogé et torturé sans savoir que l'autre est là. Jusqu'au bout, Bophana incarnera une humanité insupportable pour ses geôliers.

Bophana, une tragédie cambodgienne suit une progression rigoureuse. Le film s'ouvre avec l'exhumation des archives, notamment les interrogatoires de Bophana et de son mari¹⁸. Puis l'oncle de Bophana la reconnaît formellement sur une photographie à S21, devenu aujourd'hui musée du génocide¹⁹. Cette photographie fait écho à une autre photographie que l'on a aperçue dans la séquence inaugurale du film lorsque l'on ouvre le dossier de Bophana. On voit alors une jeune femme au visage plein et harmonieux, portant un collier de perles. La jeune femme photographiée à son arrivée à S21 est très différente, vêtue de noir, les cheveux coupés, le visage creusé. Elle est méconnaissable. Pourtant, il s'agit bien de la même personne. C'est pourquoi les deux photographies sont mises en parallèle dans la séquence suivante. Nous sommes toujours dans les murs de Tuol Sleng. La caméra filme l'extérieur depuis une salle du rez-de-chaussée. On voit les étages supérieurs ainsi que les barreaux. La caméra descend lentement, balaie le champ de l'ouverture de la fenêtre et arrive sur un homme en train de peindre les deux portraits de Bophana. Celui de la belle jeune fille semble achevé, celui de la prisonnière est en cours. Tandis que le peintre passe au noir les contours du visage, la voix off égrène son discours et présente Bophana comme « une héroïne de la tragédie cambodgienne ». Cette expression, que l'on retrouve dans le titre du film, dit assez que loin d'être un cas isolé, Bophana est un symbole, un démenti pour ceux qui osent parler d'« autogénocide ». Mais en tant qu'héroïne tragique, elle est condamnée par une chaîne d'événements implacables qui les broie, elle, son mari et tout un peuple. Son héroïsme, c'est d'être restée jusqu'au bout une femme cambodgienne. Elle incarne ainsi l'oppression, mais aussi la transformation que cette dernière inflige. Et c'est le sens des deux portraits, à la fois identiques et différents, d'où leur juxtaposition dans une même composition picturale. Mais cette composition fait également sens

[18] Au moment de la chute du régime en janvier 1979, Duch fuit devant l'armée vietnamienne sans emporter ni détruire la masse considérable de documents et de registres accumulés durant ces années de terreur.

[19] Chaque nouveau détenu était photographié à son arrivée à S21, ces photographies anonymes de victimes de l'horreur khmère rouge remplissent maintenant plusieurs salles de l'ancienne prison devenue musée.

en raison de la personnalité de son auteur. Le peintre, Vann Nath, est en effet l'un des rares à avoir survécu à son enfermement à Tuol Sleng²⁰. Plus tard dans le film, le spectateur assiste à une scène stupéfiante. Nath conduit Him Houy, ancien adjoint à la sécurité de S21, voir ses peintures qui représentent les tortures et les tourments endurés par les prisonniers. Durant l'intégralité de ce plan-séquence où l'on voit le rescapé et le bourreau cheminer côte à côte et commenter les tableaux, la main de Nath se pose régulièrement sur l'épaule de Houy. Cette main, cette épaule, ce geste répété sont troublants. Nath emmène, conduit d'abord Houy mais ensuite, devant les tableaux, lorsque le peintre veut savoir si ses toiles sont conformes à la réalité, la main continue à se poser comme une sollicitation pressante, une prise à témoin, une réponse aux coups endurés. Cette séquence est la matrice de *S21, la Machine de mort khmère rouge*.

Dans ce film, Rithy Panh donne la parole aux bourreaux. La machine de mort n'est pas racontée par ses victimes mais par ses acteurs. C'est une véritable révolution copernicienne qu'a bien mesurée Sylvie Rollet dans son essai *Une Éthique du regard*, lorsqu'elle compare le film de Rithy Panh à *Shoah* de Claude Lanzmann.

Ce renversement doit s'entendre dans toutes ses implications. C'est dans le regard des bourreaux que leurs victimes sont devenues « autre chose que des hommes ». Aussi faudrait-il rendre sensible ce qui reste aujourd'hui de ce regard dans les paroles, les gestes, les réactions des anciens Khmers rouges. Mais ce regard lui-même doit être retourné pour qu'apparaisse son revers ou son double : la déshumanisation qui a atteint le tortionnaire en même temps que sa victime. Or cette « découverte » ne peut se faire – et c'est là ce qui sépare radicalement *S21* de *Shoah* – sans l'accord et la participation de ceux qui se sont faits les instruments de la machine de mort²¹.

C'est pourquoi, après le plan inaugural déjà évoqué plus haut, *S21* donne à voir des images d'archives (elles aussi déjà utilisées dans *Bophana*) où l'on voit des Khmers rouges dans le maquis, puis la prise de Phnom Penh avec les rues désertes et enfin les champs où travaillent désormais les citoyens dégénérés afin d'être rééduqués²². Ces citoyens actifs, victimes radieuses d'un régime totalitaire qui se met en place, se voient repris, actualisés à l'écran par un paysan cambodgien d'aujourd'hui, plantant du riz avec sa famille. Mais ce paysan d'aujourd'hui, c'est Him Houy, le bourreau d'hier. Ce raccord contient déjà en germe tout ce qui va suivre. S'il s'agit de superposer le passé et le présent, il s'agit aussi de suggérer un parallèle ironique entre les victimes et le bourreau à travers une activité quasi identique : le travail de la terre érigé comme

[20] On peut consulter l'ouvrage de Vann Nath, *Dans l'Enfer de Tuol Sleng. L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 2008. Le peintre, personnalité centrale dans le dispositif de Rithy Panh où il impose sa sagesse et son humanité, a témoigné au procès de Duch. Disparu le 5 septembre 2011, il n'a pas pu apprendre la condamnation définitive de Duch.

[21] Sylvie Rollet, *Une Éthique du regard*, Paris, Hermann, 2011, p. 218.

[22] Le tout au son de l'hymne national du Kampuchea démocratique et alors que défilent à l'écran des cartons présentant au spectateur l'évolution de la situation au Cambodge de 1970 à 1975.

activité suprême et purificatrice par les Khmers rouges. Mais ce que Rithy Panh met également en place ici, c'est une réciprocité entre les prisonniers et leurs geôliers. Non pas pour dédouaner ces derniers, mais pour mettre l'accent sur une humanité en partage qui rend encore plus inacceptable les exactions commises par les Khmers rouges, par des hommes qui, trente ans après les faits, vivent tranquillement parmi leurs concitoyens. Ce que réhabilite d'abord Rithy Panh, c'est l'humanité des bourreaux afin que ceux-ci ne reculent ni devant leurs actes ni devant leurs responsabilités. Aussi voyons-nous ensuite Houy en famille, prenant dans ses bras son bébé après le bain et parlant avec ses parents de ce qui s'est passé au Cambodge trente ans plus tôt. La séquence suivante nous fait retrouver le peintre Vann Nath, le pinceau à la main, parachevant une toile. Cette séquence met en place un dispositif de présence de l'événement sur trois niveaux qui sera valable pour la suite du film. Premier niveau, la parole. Nath raconte par le menu son arrivée à S21. Deuxième niveau, le geste. Le rescapé donne à voir le début de sa captivité avec la toile qu'il achève : un cortège d'hommes, entravés et les yeux bandés, menés avec une corde par un gardien comme un troupeau d'animaux bons pour l'abattage. Troisième niveau, l'espace. Nath rapporte sa captivité par le verbe et le pinceau sur le lieu même de sa captivité. Ces trois éléments s'unissent pour aboutir à l'actualisation d'un phénomène transformé en événement. C'est le passé sous une forme inouïe et inédite. La séquence la plus remarquable du film s'inscrit dans cette logique. Poev, un ancien gardien, redevient celui qu'il avait été. Il refait les gestes, il mime les coups ; il retrouve les mots, les accents. Il gronde, il menace, il va et il vient en s'agitant entre un couloir et une ancienne salle de classe qui était devenue une vaste cellule, désormais vide. La mémoire du corps a parlé. Là où le questionnement, le récit d'expérience ou le discours rationnel échouent, les gestes se mettent à hurler faisant ressurgir le spectre d'une barbarie toujours présente, indélébile. Dans toutes ces rencontres, dans toutes ces situations censées permettre tantôt l'affleurement tantôt le jaillissement, le plan-séquence s'impose comme le moyen privilégié de recueillir et de consigner.

Nul voyeurisme sordide ni spectaculaire gratuit. Rithy Panh cherche à créer un espace de compréhension, car le cinéaste sait très bien que la vérité n'est pas toute faite mais qu'elle est à reconstituer.

Je retrouve ces notes prises lors de la sortie de *S21 – La Machine de mort khmère rouge* : « C'est au cinéaste de trouver la juste mesure. La mémoire doit rester un repère. Ce que je cherche c'est la compréhension de la nature de ce crime et non le culte de la mémoire. Pour conjurer la répétition. » Plus loin : « La base de mon travail documentaire est l'écoute. Je ne fabrique pas l'événement. Je crée des situations. J'essaie de cadrer l'histoire, le plus humainement possible, au quotidien : à la hauteur de chaque individu. » Enfin : « Je n'ai jamais envisagé un film comme une réponse ou comme une démonstration. Je le conçois comme un questionnement²³.

(23) *L'Élimination*, op. cit., p. 100.

Ici la parole du cinéaste se voit redoublée par l'autocitation. Elle traduit une réflexion sur ce qui fut, sur ce qu'il voit, sur ce qu'il fait, afin d'éviter ce qui pourrait être.

« 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 précisément²⁴. »

Rien ne saurait prévaloir sur le fait de rendre raison de ce qui en est dépourvu. On ne peut se souvenir que de ce qui peut s'appréhender, sous peine de dévoration.

JUSTICE

Au moment du procès de Duch, Rithy Panh avait proposé gracieusement au tribunal ses services de réalisateur pour filmer les débats. Certainement soucieux d'impartialité, le tribunal repoussa la proposition. Or si les procès du CETC sont bel et bien filmés, on ne voit que celui qui est en train de parler. Une telle absence de démarche est irrecevable pour le cinéaste qui considère qu'un point de vue, c'est-à-dire une réalisation et un montage, est nécessaire. À la suite de ce refus, Rithy Panh demanda alors l'autorisation d'avoir de longs entretiens filmés avec Duch. Celui-ci est en effet le grand absent du film *S21, La Machine de mort khmère rouge*. Régulièrement mentionné, par les bourreaux comme par les rescapés, son ombre plane sur toute l'organisation de cette usine de la terreur.

Que peut-on attendre de la parole de Duch, de son procès ? La mort de l'idéologue et le retour de Kaing Guek Eav parmi les hommes. C'est l'espoir de Rithy Panh et l'ambition de François Roux, l'avocat de Duch. Le cinéaste va interroger Duch avant son procès, lui soumettant des documents, lui demandant d'expliquer, de commenter, de justifier. Ce faisant, le cinéaste va se rendre compte qu'il prépare Duch à l'épreuve qui l'attend. La parole est là « mais il ne restait que le mensonge²⁵. » Le chef du centre d'extermination S21 s'impose essentiellement comme « le maître des aveux » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Thierry Cruvelier. Et ce, aussi bien en tant que superviseur des interrogatoires à Tuol Sleng qu'en tant que responsable interrogé par la justice en 2009. Autrement dit, il scrute et extorque implacablement d'un côté tandis qu'il parsème, distille, élude d'un autre côté. La question de la sincérité et du repentir de Duch s'est évidemment posée pour le tribunal. L'issue du procès a fourni un sérieux élément de réponse : Duch plaidera finalement l'acquiescement et fera appel de sa première condamnation.

Rithy Panh, lui, semble perdre ses illusions au fur et à mesure des entretiens. Il choisit de répondre avec ses armes, celles d'un cinéaste.

Je n'ai retenu que deux plans pour filmer Duch : face à la caméra ; et légèrement de biais. Le dispositif est serré. Austère.

Au tout début, Duch me regarde à peine. Il se détourne, ou fixe le mur opposé. Je lui

[24] *Ibid.*, p. 304.

[25] *Ibid.*, p. 19.

dis : « je ne peux pas filmer que votre oreille ! *Il va falloir me regarder !* » Il sursaute. C'est une phrase terrible pour lui, j'en ai le pressentiment. Alors il change de position. Il s'habitue et me parle. Mais ses yeux fuient vers le haut, comme s'il cherchait la lumière ou des idées. Je le filme. Pendant des heures, il parle pour ne rien dire. Puis il s'avance, reconnaît une photo. Se retranche. Hésite. Explique de sa voix douce que le bureau 870 savait tout : le siège du Comité permanent du parti. Donc Pol Pot, Ieng Sary, Nuon Chea, Khieu Samphan. Il précise : « Je ne suis pas paranoïaque comme Pol Pot. » Il réécrit sa résistance passive entre 1971 et 1979, de M13²⁶ à S21 : « Comme je ne peux pas protester, je fuis. » Duch esquive. Lâche des bribes de vérité. Je ne cherche jamais à l'acculer. Mais il se coupe, à force. Grâce au cinéma, la vérité advient : le montage contre le mensonge²⁷.

Comment filmer, que montrer et dans quel ordre ? Tels sont les choix de celui qui veut comprendre pour montrer, connaître pour partager. Dans cette optique, l'importance du montage est évidemment cruciale. C'est ainsi que Rithy Panh échappe à toute propagande. Il le redit encore : « [I]a seule morale, c'est le montage²⁸. »

La morale justement. Rithy Panh, nous l'avons déjà dit, ne se place pas du côté de ceux qui ont raison, mais du côté de ceux qui veulent comprendre. Encore faut-il ne pas céder au charme du bourreau. L'humanité de Duch n'est pas en question, pas plus qu'une supposée monstruosité. La morale selon Rithy Panh se révèle proche de la justice augustinienne, c'est rendre à chacun ce qui lui revient, c'est lorsque chacun est à sa place.

La question aujourd'hui n'est pas de savoir s'il [Duch] est humain ou non. Il est humain à chaque instant : c'est pourquoi il peut être jugé et condamné. On ne doit s'autoriser à humaniser ni à déshumaniser personne. Mais nul ne peut se tenir à la place de Duch dans la communauté humaine. Nul ne peut endosser son parcours biographique, intellectuel et psychique. Nul ne peut croire qu'il était un rouage parmi d'autres dans la machine de mort. Je reviendrai sur le sentiment contemporain que nous sommes tous des bourreaux en puissance. Ce fatalisme empreint de complaisance travaille la littérature, le cinéma et certains intellectuels. Après tout, quoi de plus excitant qu'un grand criminel ? Non, une feuille de papier ne sépare pas chacun de nous d'un crime majeur. Pour ma part, je crois aux faits et je regarde le monde. Les victimes sont à leur place. Les bourreaux aussi²⁹.

Or la place des bourreaux, c'est dans le prétoire, sur le banc des accusés. Il est vrai qu'il peut paraître difficile d'envisager objectivement certaines catégories d'actes. Le mal est un défi permanent. Comment juger ceux qui s'y adonnent ? Le problème a évidemment pris une ampleur toute particulière avec les criminels nazis au sortir de la

[26] Camp que Duch avait précédemment dirigé dans la jungle et qui avait notamment détenu l'anthropologue français François Bizot.

[27] *L'Élimination*, op. cit., p. 146-147.

[28] *Ibid.*, p. 234.

[29] *Ibid.*, p. 79.

Seconde Guerre mondiale. Plusieurs stades ou niveaux de compréhension peuvent se révéler opératoires dès lors qu'il s'agit de juger les auteurs de crimes à grande échelle ou particulièrement barbares. Le premier stade pourrait relever du rejet radical, du bourreau hors de la communauté des hommes. Ce rejet, qui confinerait à une sacralisation négative, reviendrait tout simplement à qualifier de monstre tout auteur de crimes contre l'humanité. Pour confortable qu'elle soit, cette vision est minée par une aporie de taille. Le bourreau monstrueux est forcément une singularité, sa monstruosité est nécessairement une exception. Pourtant, à en juger par les crimes de masse perpétrés, par exemple, sous les nazis ou les Khmers rouges, cela ferait beaucoup de monstres. D'où un deuxième stade de compréhension qui est celui de la banalisation. Le monstre est en chacun de nous, il suffit d'un contexte favorable pour le réveiller. Le bourreau devient un frère, un alter ego, voire même un plus qu'humain dans la mesure où il cède à ses plus noirs penchants. Cette sombre anthropologie, ce sadisme de pacotille, Rithy Panh les condamne absolument. Pour ce faire, il reprend le sous-titre d'*Eichmann à Jérusalem* par Hannah Arendt, cette expression de « banalité du mal » tant reprise depuis.

La banalité du mal : la formule est séduisante et permet tous les contresens. Je m'en méfie. Il est vrai que l'homme banal d'Arendt, par ses propos, par sa vision, banalise le mal. J'entends donc : « banalisation du mal », comme s'il n'y avait que des fonctionnaires ou des maillons dans le processus d'extermination. Comme s'il n'y avait que des hommes de bureau. Comme s'il n'y avait ni responsable ni projet. Un monde de rouages, de crémaillères et d'axes tachés de sang.

Les expériences de Stanley Milgram vont dans le même sens : tout individu, en laboratoire, peut donner une décharge électrique douloureuse ou mortelle à un inconnu. Tout individu peut devenir un bourreau. Il lui suffit de se soumettre, d'obéir, peut-être même de jouir d'obéir. Mais qui ne se soumet pas ?

Je ne nie pas que certains bourreaux puissent être ordinaires, ou qu'un homme puisse devenir un bourreau. Mais je crois à l'individu dans son unicité. Je m'intéresse à son parcours émotionnel, familial, intellectuel ; à la société dans laquelle il évolue. Ainsi Duch conçoit des méthodes de torture ; il les affine ; il les enseigne. Il annote des dossiers, recrute des tortionnaires, modèle des équipes, les aiguillonne. Duch rend des comptes à ses chefs. Il discute avec eux. Il est continuellement dans le contrôle et la connaissance de ses actes.

Duch n'est pas le chef d'une prison, il est le responsable de S21 : le centre qui rend compte directement au bureau 870 ; le centre dont on ne sort jamais ; le centre qui peut « traiter » de très hauts dirigeants du régime.

Je reviens à ma formule : ni sacralisation ni banalisation. Duch n'est pas un monstre ou un bourreau fascinant. Duch n'est pas un criminel ordinaire. Duch est un *homme qui pense*.

Il est un des responsables de l'extermination. Il faut le regarder dans son parcours : s'il pouvait affiner ses méthodes à M13, ce n'est plus nécessaire à S21. S'il pouvait épargner un homme à M13, il ne l'a pas fait à S21. Cet homme de sang, qui se voit dans un bureau, me confie : « Ma lance, c'est la parole³⁰. »

Dans tout génocide, il y a une mécanique fatale, des engrenages criminels. Mais Rithy Panh plaide pour l'individu et la responsabilité. Pas pour tous les niveaux d'exécution mais pour ceux qui sont en charge de la conception, de la planification, de la coordination. L'idéaliste révolutionnaire qui dirigeait M13 et qui est dépeint par son ancien prisonnier François Bizot dans *Le Portail*³¹ sera impitoyable à S21, veillant ainsi personnellement à ce que l'un de ses beaux-frères soit exécuté. Mais lorsqu'il exécute, c'est avec des mots, des annotations, qui sont des commandements dans les procès-verbaux des interrogatoires. La parole de Duch ne fait couler que du sang et des larmes. S'esquisse ainsi un troisième stade qui serait celui d'une justice à hauteur d'homme. Condamnant le fantasme et refusant la légende, elle n'effacerait pas le contexte pour juger des choix et des comportements de chacun, car si le mal n'est pas toujours là où l'on pense, le bien n'est pas toujours absent. Le cinéaste franco-cambodgien milite ainsi pour ce qu'il appelle une « banalité du bien³² ». C'est à ses yeux ce qui fonde l'humanité, lorsque deux affamés partagent une ration de riz ou qu'un homme récite un poème.

Rithy Panh est un grand admirateur de Charlotte Delbo³³. Celle-ci, rescapée d'Auschwitz et de Ravensbrück, consigne l'extrême difficulté du retour dans *Mesure de nos jours*³⁴. La vie après, la vie sans, le réalisateur n'en élude pas les tourments. Il a choisi l'image et le cinéma pour construire la mémoire d'un pays dévasté et faire son deuil. La dernière fois qu'il a vu sa mère, ce modèle de courage et d'abnégation, elle est portée par deux hommes vers une charrette à bœufs afin d'être transportée à l'hôpital. Elle adresse cet adieu à son fils : « Il faut marcher dans la vie, Rithy. Quoi qu'il arrive, tu dois marcher³⁵. » Depuis, nous cheminons avec lui.

[30] *L'Élimination*, op. cit. p. 299-301.

[31] François Bizot, *Le Portail*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2000, cité dans la réédition « Folio » Gallimard, 2002, notamment p. 184 et sq.

[32] *L'Élimination*, op. cit. p. 330.

[33] Voir le dossier consacré à Charlotte Delbo dans le numéro 105 de *Témoigner* d'octobre-décembre 2009. Les premier et deux mars derniers a eu lieu un colloque international sur Charlotte Delbo à la BnF et à la comédie Française, le président d'honneur était... Rithy Panh

[34] Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours (Auschwitz et après vol. III)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971.

[35] *L'Élimination*, op. cit., p. 182.