



# De l'image à la narration: la reconstruction mémorielle du génocide cambodgien par Rithy Panh

## Images and Words: Remembrance and Reconstruction of the Cambodian Genocide by Rithy Panh

Didem ALKAN<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Ph.D. Candidate in French Language and Literature, Boston University, Romance Studies/ French Language and Literature, Boston, MA, USA

### Corresponding author:

Didem ALKAN,  
Boston University, Romance Studies  
(French), 718 Commonwealth Ave, Boston,  
MA, 02215, USA  
**E-mail:** [alkand@bu.edu](mailto:alkand@bu.edu)

**Date of receipt:** 08.09.2018

**Date of acceptance:** 18.10.2018

**Citation:** Alkan, D. (2018). De l'image à la narration: la reconstruction mémorielle du génocide cambodgien par Rithy Panh. *Litera*, 28(2), 131-149.

<https://doi.org/10.26650/LITERA477513>

### RÉSUMÉ

« La vérité est un poison » selon un proverbe khmer. Entre mille neuf cents soixante-quinze (1975) et mille neuf cents soixante-dix-neuf, (1979) presque 2 millions de personnes ont été massacrées au Cambodge au nom de cette « vérité » qui a formé l'idéologie des Khmers rouges. Rithy Panh, rescapé lui-même, a décidé de s'exprimer pour comprendre la logique derrière cette catastrophe : d'abord à travers le cinéma, et ensuite l'écriture. Dans ses documentaires, Panh ne raconte pas uniquement ses mémoires individuelles du génocide cambodgien. Il fait face aux génocidaires pour les faire parler et ensuite filmer, tandis que lui, dans un silence total, les observe derrière sa caméra sans aucune intervention. Ce silence grandit en lui-même et le mène à s'exprimer à travers l'écriture. Ainsi, en deux mille onze (2011), il décide de publier *L'Élimination* où il revisite ses rencontres avec les bourreaux, mais cette fois-ci, en prenant la parole, pour mieux transmettre la réalité. Cette étude vise à élaborer les stratégies cinématographiques et narratives utilisées par Rithy Panh pour transmettre la réalité du génocide cambodgien, en tant que témoin, réalisateur, et écrivain. Nous proposons que le discours de Panh se présente comme un dispositif visuel dans lequel les fragments du passé se décomposent au profit d'une reconstruction mémorielle à travers les images et les mots.

**Mot-clés:** Rithy Panh, Génocide cambodgien, Cinéma, Mémoire, Représentation de la violence

### ABSTRACT

"The truth is poison," goes a Khmer saying. Between 1975 and 1979, an estimated two million Cambodians were massacred following this "truth" that Khmers called "ideology." To fully grasp the dynamics of this poisonous "truth," Rithy Panh, a survivor of the Khmer Rouge genocide, focused on the legacy of the regime through the examination of its agents and atrocities. Cinema became the first medium that motivated Panh to revisit this most tragic chapter of Cambodian history. In his films, Panh personally encounters the persecutors and asks them to speak, without being a part of the discourse himself. *Elimination* (2011) emerges from this silence, the strategy of dissimulation in his cinema. In this work, Panh revisits his experience of encountering the persecutors, while expressing himself by presenting a complete picture of the genocide to the public. This article aims to examine narrative and visual strategies utilized by Panh in order to communicate the reality of the Cambodian Genocide as a witness, filmmaker and writer. I argue that Panh's consummate discourse stands as a visual-narrative construction, where the fragments of history are broken down to reconstruct the memory of the genocide through a combination of images and words.

**Keywords:** Rithy Panh, Cambodian Genocide, Cinema, Memory, Violence Representation

## EXTENDED ABSTRACT

"The truth is poison," goes a Khmer saying. Between 1975 and 1979, an estimated two million Cambodians were massacred following this "truth" that Khmers called "ideology." In order to fully grasp the dynamics of this poisonous "truth," Rithy Panh, a survivor of the Khmer Rouge genocide, focused on the legacy of this regime through the examination of its agents and atrocities. Cinema became the first medium that motivated Panh to revisit this most tragic chapter of Cambodian history. Panh, in his films, personally encounters the persecutors and asks them to speak without being a part of the discourse himself. *Elimination* (2011) emerges from this silence, the strategy of dissimulation in his cinema. In his book, Panh revisits his experience of encountering the persecutors, while expressing himself by presenting a complete picture of the genocide to the public. This paper aims to examine Panh's holistic approach, as witness, filmmaker, and writer, in order to communicate the reality of the Cambodian Genocide through narrative and visual strategies. Panh's consummate discourse stands as a visual-narrative construction, where the fragments of history are broken down to reconstruct the memory of the genocide through a combination of images and words.

The first part of this paper addresses the strategies and the generic complexity of Rithy Panh's cinema and narrative. Panh's primary objective is to reveal the logic behind such brutal violence. His cinema and narrative are both based on the process of extracting meaning both from the interviews with the persecutors and the visual archives that are omnipresent in his works. However, ethical concerns are present in any representation of immoral figures, since the reader could be unintentionally fascinated or identify him or herself with the represented persona, as suggested also by Charlotte Lacoste's and Dominique Baqué's theories. In response to that issue, the paper elaborates upon how Panh manages to balance ethics and aesthetics in his representation of the persecutors.

Furthermore, *Elimination's* narrative device represents a liminal space, in which the fragments of memory are in a constant combat with the problem of denial and omission of the genocide's reality. In Panh's work, the intersection of the narrative discourse, parallel to brutal descriptions of decomposed bodies, is not used to hyperbolize the truth of the genocide, but rather to bring the reader closer to the very nature of human beings. Cathy Caruth, in this sense, is a valuable reference, as

she elaborates on the relationship between the juxtaposition of the body members and their function in the narrative discourse.

Ultimately, Rithy Panh's capacity for combining images with words facilitates the process of making meaning of the unspeakable and incomprehensible reality of the Cambodian Genocide. In this sense, his narrative could be viewed as a meta-discourse, in which he is in conversation with his reader. In doing so, his path of understanding transforms into a collective effort, and his progressive reconciliation through the artistic production becomes a shared experience of the humanity of recognizing his own nature.

## Introduction

Rithy Panh, d'origine franco-cambodgienne, lui-même, rescapé des camps de travail des Khmers rouges, a perdu la plupart de sa famille pendant le génocide cambodgien entre 1975 et 1979. Les Khmers rouges, afin d'établir un nouvel ordre au Cambodge, ont attaqué les habitants afin d'éliminer la possibilité d'un retour au passé. Les attaques physiques et identitaires sont suivies par des stratégies d'élimination de tout le passé et la mémoire collective dans le but de « réduire en poussière », *kamtech*- détruire et effacer toute trace-, ceux qui n'appartenaient pas au nouvel ordre qu'ils avaient créé. Les archives, les mémoires, les souvenirs, ou toute sorte de bagage culturel, social et identitaire qui avait le risque de rappeler le passé, étaient la cible des Khmers rouges. Cette période de destruction et de perte collective s'est terminée par une absence incontournable. C'est cette « aphasie obligatoire » qui a encouragé les cambodgiens à reconstruire un nouveau présent à partir des fragments du passé, seul rappel et héritage de leur identité.

Né en 1964, Rithy Panh avait douze ans au moment de la prise de Phnom Penh, la capitale de Cambodge par les Khmers Rouges le 17 avril 1975. Une fois la capitale « vidée » par les Khmers Rouges, tous les habitants du pays ont été forcés de travailler dans les camps de travail, et dans de rizières, dans conditions extrêmement brutales. Ainsi, pendant les années 1975-1979, près d'un tiers de la population cambodgienne a été massacré, torturé et finalement, *s'est éliminé*. Cette violence ultime qui a visé la destruction du Cambodge, a encouragé Rithy Panh à reconstruire tout ce qui était perdu, et ce, à travers l'art, en situant également le projet d'élimination des Khmers rouges au cœur de ses œuvres.

Rithy Panh a survécu pendant ces années de violence extrême, mais il a perdu la plupart des membres de sa famille, comme la plupart des rescapés qui ont survécu sans savoir pourquoi. Le vide dans lequel les rescapés se sont retrouvés, est devenu un espace de confrontation et de reconstruction à la fois mémoriel, identitaire, culturel et social pour Panh. Tout était détruit : les archives, les livres, les bibliothèques, les individus ; à la fois physiquement et mentalement ; ainsi, il fallait une reconstruction totale qui exigeait d'abord de reconstruire le passé qu'ils avaient dû oublier. La lutte n'était donc plus contre les individus à travers des armes ; mais contre la mémoire. Rithy Panh décrit ce processus ainsi :

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 rien (Panh & Bataille, 2011, pp. 36–37).

Panh exprime la destruction totale de l'humanité en accentuant la notion de transformation : de « nouveau peuple ». Cette transformation n'a aucun rapport humain : L'être humain n'est plus identifié par lui-même, mais par ceux qui l'entourent ou le définissent. Les caractéristiques qui forment la subjectivité humaine sont ainsi remises en question par Rithy Panh, qui a été le témoin pendant tout le processus de destruction collective : « Il y avait un nom ? Il y avait un individu ? Il n'y a plus rien ».

Ainsi, Rithy Panh décide à s'exprimer, d'abord à travers le cinéma. Panh débute sa carrière du cinéma en 1989, par un documentaire intitulé *Site 2*, qui a obtenu Le Grand Prix du meilleur documentaire au festival d'Amiens. Il a ensuite continué à faire des documentaires sur la violence. Parmi ses documentaires, *S21 : La Machine de mort Khmer Rouge* (2003) a ouvert une porte sur son projet d'écriture, suivi d'un autre documentaire, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), dans lesquels il se confronte à des génocidaires et les filme dans le but de comprendre et de transmettre la logique et les structures de la violence qu'ils ont exercée, et dont lui-même était victime. Parmi ses documentaires, *Duch : Le Maître des forges de l'enfer*, est le plus significatif pour mieux comprendre *L'Élimination*. Dans ce documentaire, Panh fait face à Kaing Guek Eav, Comrade Duch, de son nom de guerre, l'un des chefs importants du mouvement de Khmers rouges. Panh arrive à avoir l'autorisation malgré certaines difficultés bureaucratiques, et parvient à interroger et filmer le génocidaire ; Non seulement il lui pose des questions auxquelles il n'avait jamais répondu, mais il ranime aussi le passé à travers les archives qu'il montre. Les archives sont également proposées à Duch pour mettre en doute la parole du bourreau. En montrant à Duch, les archives, et en lui demandant de les interpréter, Panh ne met pas donc uniquement la vérité historique en question, mais il souligne le problème existentiel de la fiabilité de cette vérité.

L'influence de l'impact de ce documentaire en fait, vient du fait que le cinéaste arrive à harmoniser la parole- les aveux de Duch, avec l'image- les archives- à travers les techniques cinématographiques. Le dialogue entre Rithy Panh et Duch est mis en scène au gros plan et le cinéaste s'efface en tant que destinataire de la parole du bourreau. Ce procédé d'effacement ne permet pas au cinéaste seulement de mettre l'accent sur le génocidaire, mais aussi, ce faisant, de plonger le spectateur dans une conversation directe avec le bourreau, et ce, dans le but de proposer une espace neutre de réflexion.

Le projet de filmer *Duch : Le Maître des forges de l'enfer*, a conduit Rithy Panh à s'exprimer en un discours narratif, ainsi, en 2011, il s'est engagé dans l'écriture de *L'Élimination*, une œuvre narrative, coécrite avec le romancier Christophe Bataille. Dans *L'Élimination*, Panh revisite le passé, avant et après le génocide, décrit les années violentes sous le contrôle des Khmers rouges, et partage ses conversations avec Duch, pendant la réalisation de son documentaire. *L'Élimination*, donc, est un œuvre qui mérite une attention particulière en tant que complémentaire au cinéma du Panh. Le génie du narrateur, vient du fait qu'il puisse s'exprimer par un discours narratif sur ce qui a été déjà filmé, et mise en scène, en harmonie avec ses émotions en tant que rescapé et cinéaste. Panh, dans *L'Élimination*, crée un métalangage, un discours narratif sur la représentation cinématographique, en revisitant aussi l'histoire individuelle et collective.

## **La complexité générique et la quête de discours**

La lecture de *L'Élimination* met en relief deux dimensions : d'une part, il s'agit d'une revisite du passé de la part de Panh. En se remémorant sa vie familiale avant le génocide et partageant ses expériences pendant les années de violence entre 1975-1979, il met aussi en lumière le passé collectif des victimes cambodgiennes. D'autre part, il s'agit d'un discours présent, où Panh donne la parole au tortionnaire, Duch, et il fait ses propres commentaires sur ces aveux. *L'Élimination* donc, ne nous révèle pas uniquement de longues conversations entre Panh et Duch, victime et bourreau, mais également, saisit le passé perdu, à travers les fragments historiques et mémoriels, supportés et réanimés par les archives, accompagnés par la parole de Duch. La complexité de la mise en discours de *L'Élimination*, qui rend difficile de le situer en terme générique, donne en même temps l'authenticité à cette œuvre. En mêlant les caractéristiques autobiographiques, des journaux mémoriels, et cinématographiques,

*L'Élimination* se présente comme une quête de discours dont le but c'est de questionner, de comprendre et puis de proposer de nouvelles alternatives d'existence à la suite d'une telle catastrophe.

Tout est en mouvement dans l'écriture de Panh : les paroles, l'espace, le temps et les images décrits et proposés à Duch dans le but d'être traduits au lecteur. Les images mnémoriques traduisent le silence de Duch, qui hésite parfois à décrire les archives qu'il fait face avec. La plupart du temps, les victimes ne sont plus là ; mais elles se représentent à travers des archives qui sont restés en tant que seuls témoins. Dans le but de combler le vide entre l'absence et la présence, Panh donne la parole au tortionnaire. Le passé se mêle avec le présent pour offrir au lecteur une zone de réflexion et de négociation de la vérité, qui, elle-même s'est mise en question tout au long de l'écriture à cause de son caractère ambivalente. Ainsi, *L'Élimination* se présente comme une tentative de créer une zone de partage dans laquelle toute l'humanité participe à la reconstruction mémorielle à sa manière. Cette responsabilité d'inviter son lecteur à un tel projet de remémoration et de reconstruction historique permet à Rithy Panh de se réconcilier avec son passé. Cette caractéristique qui domine l'écriture de Panh confère aussi à cette œuvre un rôle thérapeutique de la part du narrateur.

### **De la vérité vers la connaissance : Le problématique de la parole et du mensonge**

Dès le début de son écriture, Panh problématise les notions de la vérité et de la parole en tant qu'obstacles pour accéder à la connaissance. Les premiers dialogues entre le cinéaste et Duch sont significatifs en ce sens :

Ce que je veux, c'est comprendre ce qui s'est passé à S21 pendant ces années. Je veux que vous nous expliquiez tout : votre rôle, le langage utilisé, l'organisation du centre, le système des aveux, l'exécution [...] Peu à peu, Duch a trouvé la parole, mais il ne restait que le mensonge (Panh & Bataille, 2011, pp. 24–25).

Panh insiste sur sa demande de comprendre la logique derrière cette vérité brutale et la manière dont elle se présente pour Duch. Le recours à l'utilisation de la première personne du plurielle « nous » confère à cette demande un aspect collectif. Pourtant, accéder à la vérité, retourner au passé est impossible. La vérité n'est que la

parole. D'une part il s'agit de la parole du rescapé, et d'autre part, c'est celle du bourreau. La juxtaposition de « la parole » avec « le mensonge » souligne le fait que la parole ne signifie pas nécessairement la vérité. Pour accéder à la connaissance, Panh se sent obligé de s'approcher du bourreau : juste pour comprendre et de se remémorer la vérité derrière ses mensonges. Dans un entretien qu'il a donné au *Monde*, Rithy Panh exprime son rapprochement du bourreau ainsi :

Chaque mot emporte quelque chose, amène une image, une musique, une chaleur... Moi je vois en images. Vous savez, on me reproche parfois la familiarité avec le bourreau, parce-que je m'approche [...] Au plus près, avec la caméra. Dans les mots, c'est pareil [...] Or il faut être sobre (Panh & Bataille, 2012).

Les stratégies narratives que Panh utilise pour se rapprocher du bourreau, donc de l'inconnu, attribuent un aspect sensoriel à son écriture. La contribution du bourreau dans cette démarche de remémoration est significative à ce propos. La réalité vécue n'appartient pas uniquement aux victimes. Or, il faut aussi transmettre la parole du bourreau. Ce rapprochement entre Panh et Duch se présente parfois comme une collaboration. Au début de ses entretiens avec Duch, il lui communique cette volonté de collaboration tout en précisant aussi les limites de cette relation :

J'ai résumé : « Je serai direct et franc avec vous. Soyez direct et franc avec moi ». Il m'a répondu avec une sorte de tranquillité sentencieuse : « Monsieur Rithy, nous travaillions tous les deux pour la vérité » (Panh & Bataille, 2011, p. 22).

Dans son écriture, Panh attire l'importance de ce rapprochement pour la reconstruction du passé. Ainsi, comme le souligne Duch, ils travaillent tous les deux pour reconstruire « la vérité ». Également, cet aspect collaboratif de ce projet souligne la tentative de Panh d'enlever les barrières en face de ce *Mal*, cet inconnu, dont la nature nécessite d'être comprise. Pour ce faire, Panh brise les frontières entre l'homme et le bourreau dans le but de créer un espace liminal qui donne l'opportunité de déconstruire la logique derrière *le Mal* :

Pendant nos entretiens, Duch rit souvent [...] Il rit parce qu'il rit. Parce- qu'il cache sa colère ou sa gêne. Pour partager. Pour que je comprenne.

Il rit pour que je sois lui. Que je sois à mon tour un bourreau, peut-être.  
Et que je cesse de l'observer (Panh & Bataille, 2011, p. 206).

L'œil-caméra, la perspective de Rithy Panh, souligne les frontières volatiles entre le bourreau et la victime. Faire face à des limites de la dégradation morale du bourreau permet à Panh d'inviter son lecteur à repenser les limites de l'humanité. Ainsi, Panh reconstruit un lien entre le spectateur et le bourreau, qui, à travers ce processus d'identification, rend le mal plus approachable, et donc plus compréhensible. Une fois que Panh tisse ce lien méticuleusement avec son public en tant que médiateur, son parcours de compréhension et de réflexion devient collectif. Rassuré par la présence de son public dans son chemin de rencontre avec Duch, l'incarnation du *Mal*, Panh enlève donc les barrières entre l'homme et le mal, qui faciliterait la tâche de comprendre la vérité telle qu'elle l'est. Mais la grande question c'est, « Comment accéder à cette vérité » ? et « Est-ce qu'on doit se mettre à la place du bourreau pour y accéder ? ».

La représentation du bourreau dans un dispositif visuel et narratif est problématique dans le sens que cela risque de déclencher un processus d'identification entre le bourreau et le lecteur/spectateur. Charlotte Lacoste, l'écrivaine du *Séduction du Bourreau*, remarque que « le dispositif narratif risque de séduire le lecteur » : « Il s'agit toujours de comprendre, comment le lecteur est incité à se connaître [...] avec cette idée qu'en s'identifiant, on comprendra mieux »<sup>1</sup> (Lacoste, 2011). Similairement, et de manière plus large, Dominique Baqué, dans *L'effroi du présent : Figurer la violence*, problématise les limites du regardable et la fascination du spectateur en face de la figure de l'inhumaine. Selon Baqué : « la figure de l'inhumain apparaît [...] comme une jouissance éthiquement questionnable, celle du regardeur voué à ce » qu'elle appelle « le *fascinum* ». (Baqué, 2009, p.11). Ainsi, ces réflexions déclenchent un grand débat sur les limites de représentation des bourreaux dans le domaine artistique par rapport à l'éthique. Est-ce que proposer une image objective du bourreau accompagnée par ses paroles est suffisant pour comprendre sa logique et la vérité derrière? La particularité de Rithy Panh c'est qu'il arrive à trouver un équilibre entre l'éthique et l'esthétique dans sa représentation des bourreaux. C'est-à-dire, d'un côté, il ne laisse pas aux bourreaux la possibilité de se créer une image surhumaine qui risquerait de fasciner le spectateur. De l'autre côté, il ne les présente pas en tant qu'hommes ordinaires, ce qui risquerait cette fois-ci de suggérer que toute homme est capable d'agir comme eux. Pour ce faire, Panh

1 [www.franceinter.fr/emissions/comme-nous-parle/comme-nous-parle-23-fevrier-2011](http://www.franceinter.fr/emissions/comme-nous-parle/comme-nous-parle-23-fevrier-2011)

déconstruit l'image du bourreau en se mettant en conversation avec lui dans sa narration. Dans *L'Élimination*, Panh interrompt souvent la parole du bourreau pour avertir le lecteur sur ses mensonges, une stratégie qui lui permet de démystifier la représentation du bourreau de lui-même :

Le vieil homme me fixe sans ciller. Une pointe d'ironie ; de douceur dans son regard. Il soupire. J'observe sa main gauche blessée. Je reprends ma question « Monsieur Duch, est-ce que vous entendiez les cris des prisonniers qu'on torturait pendant des jours et des semaines? » Il me dit que non, il n'entendait pas. D'ailleurs il ne pouvait pas entendre. Il travaillait à ses dossiers dans son bureau, *loin des cellules et des salles de torture [...]* c'est un mensonge. Pendant quatre ans, quoi qu'il ait fait dans son bureau, Duch a entendu les cris des suppliciés (Panh & Bataille, 2011, pp.64–65).

Dans l'espace narratif, ce n'est plus Duch qui parle ; c'est l'écrivain lui-même prend la parole pour lui. Le discours indirect utilisé pour rapporter la réponse de Duch permet de distancier le bourreau de cette conversation. Ce procédé de distanciation permet également d'éviter l'identification avec le bourreau. L'espace narratif sert aussi à révéler la vérité derrière les mensonges de Duch : « C'est un mensonge. Pendant quatre ans, quoi qu'il ait fait dans son bureau, Duch a entendu les cris des suppliciés ». Ce faisant, l'écrivain ne déconstruit pas l'image de Duch qu'il essaie de se créer, mais il trouve également l'occasion de présenter la vérité dans l'espace narratif. Donc, Panh n'utilise pas le dispositif narratif pour mener son lecteur à une réflexion subjective en le séduisant, mais il déconstruit la vérité derrière le génocide tout en comblant les fissures de la parole du bourreau.

## **Une lutte mémorielle contre le déni et l'oubli**

Parler du génocide en tant que en tant que témoignage et de le mettre en scène dans toute sa vérité est problématique. Comment lutter contre le déni du bourreau et l'oubli du passé? Panh, dans son écriture, crée une sorte de jeu pour Duch et il lui expose des archives visuelles pour qu'il puisse retourner au passé :

Plus tard, je montre à Duch une photo de Bophana avant la torture. Yeux noirs, cheveux noirs. Elle semble impassible. Ailleurs déjà. Il la tient

longuement : « Quand je regarde ce document, je suis troublé ». Il semble ému. Est-ce la compassion? Est-ce le souvenir? Est-ce sa propre émotion qui le touche? Il se tait puis conclut : « On est sous le ciel. Qui n'est pas mouillé par la pluie? » (Panh & Bataille, 2011, p. 43).

Panh montre la photo à Duch et il décrit ses observations au lecteur. Ce jeu mnémorique permet à Panh de forcer Duch à revisiter le moment où la photo est prise. Ce n'est pas uniquement Duch qui revisite le passé à sa manière : c'est aussi Rithy Panh qui le force à se souvenir des détails détruits à la suite des événements traumatiques. L'impossibilité de se souvenir et de définir le passé est souligné plusieurs fois dans la narration qui se présente comme une lutte mémorielle, une lutte contre le passé et l'oubli : Je cherche à définir l'atmosphère de ces premiers mois, telle que je l'ai perçue (Panh & Bataille, 2011, p. 55). La difficulté de remémorer le passé traumatique est accentué par l'expression utilisée : « chercher à définir ». Panh, en regardant cette photo, se confronte à cet événement traumatique toute en saisissant en même temps la distorsion de la réalité dans le passé : « l'atmosphère [...] telle que je l'ai perçue ». Cette prise de conscience permet à Panh de restructurer son expérience incompréhensible et de la réapproprier dans sa réalité d'aujourd'hui, un processus qui ajoute à sa réconciliation, également à sa guérison. Les photos donc ont une valeur stabilisante et servent à reconstruire le passé échappé des mémoires et à donner une possibilité à ce passé de ré-exister dans le présent.

Rithy Panh propose d'une narration visuelle ; non pas uniquement à travers des données visuelles qu'il s'insère dans le discours narratif, mais aussi par l'abondance des descriptions détaillées qui mène le lecteur à visualiser la description dans leur imaginaire.

Je recopie deux phrases. J'essaie d'imaginer, calmement, simplement, ce que signifie chaque mot. Ce sont des phrases humaines. Ce sont des actions menées par des humains. Sur des humains. Mais il n'y a plus d'humanité.

*Disséquer une femme vivante.*

*Prélever tout le sang d'une femme.*

Je les recopie encore. Quels cris pousse un humain quand on lui fend le ventre? Quand on découpe son foie? Quand on retire ses viscères? Quels cris pousse un humain quand il comprend qu'on lui prélève tout son

sang et qu'il ne se relèvera plus? Ces expérimentations ont été menées à S21. Duch explique : 'La vivisection, c'était pour étudier l'anatomie. Mais je n'étais pas d'accord.' Pourtant elle eut bien lieu (Panh & Bataille, 2011, p. 107).

Bien qu'il n'existe aucune photo visible dans la description, Panh recrée l'image du passé à travers ses mots. Le lecteur est exposé à « voir » l'image brutale à travers les questions du narrateur : Quels cris pousse un humain quand on lui fend le ventre? Quand on découpe son foie? Quand on retire ses viscères? Cet effet permet au narrateur d'inviter son lecteur implicitement à reconstruire le passé sans aucune intervention individuelle. Le champ lexical de la violence : « disséquer », « prélever son sang », « fendre le vent », « découper son foie », « retirer ses viscères » fonctionne comme « the force of enumeration » (Caruth, 1996, p.88), comme le nomme Cathy Caruth :

This force disarticulates the system as it attempts to distinguish and unify empirical and conceptual discourse, that is, to know itself as independent of empirical referents. [...] such mutilation also designates the reassertion of a referential moment [...] The force of enumeration mutilates the body as a whole, it at the same time establishes, in the disarticulation of limbs, or naming parts, the very specificity of a human [...] (Caruth, 1996, p. 88).

Cette description brutale qui juxtapose la mutilation du corps mène le lecteur à imaginer la scène telle qu'elle est décrite visuellement. En plus, l'intervention du narrateur pour pousser les limites de l'imaginable à travers ces questions ajoute à la brutalité de la description. C'est dans cette brutalité extrême, la narration embrasse l'humanité, comme le souligne Caruth : « the very specificity of a human ». De point de vue esthétique, la mise en scène de cette description est encore significative. Les actes de « *disséquer une femme vivante et Prélever tout le sang d'une femme* » sont entrecoupés dans le paragraphe et sont mis en italiques, un procédé narratif qui bouleverse le lecteur. Également, le discours narratif accompagne la mutilation du corps mentionnée dans la description, créant un langage tellement fort qu'il est presque impossible de l'oublier. C'est en cela que le travail de Rithy Panh se présente comme une lutte contre l'oubli. Sylvie Rollet, dans son article *L'institution du « spectateur-témoin »*, résume similairement le style du Panh :

Ce n'est donc pas le manque d'archives qui justifie l'entreprise de Rithy Panh, mais son envers : les Khmers rouges ont voulu littéralement changer la mémoire de leurs victimes, en leur extorquant, sous la torture, l'aveu de leurs crimes supposés. Or, une fois obtenue sa « confession complète », le détenu était immédiatement exécuté. Toute l'entreprise visait donc un seul but : que les tortionnaires, instruments de la machine, et leurs victimes finissent par croire à ce que « Angkar » prétendait être la vérité. C'est pourquoi il s'agit d'abord, pour Rithy Panh, de recomposer une contre-mémoire de l'événement génocidaire (Rollet, 2013, p.12).

Panh reconstruit la réalité à travers des fragments de mémoires, supporté également par des archives visuelles pour résister à l'idéologie des Khmers rouges qui visait à détruire toute la mémoire. Tout le travail de Panh consiste donc sur la mémoire, « une contre-mémoire », comme le décrit Rollet. L'importance des archives visuelles est encore soulignée dans la narration de la part même du narrateur :

Les archives sont vivantes. Rien n'est silencieux. Une photo. Une feuille de papier marquée au rouge. Je pense à cette femme, qui refuse d'être photographiée de face en entrant à S21. Elle est professeur. Elle se tient de trois quarts et elle sourit presque. Dans une de ses confessions manuscrites, elle évoque Cuba, qui était aussi sur la voie de la révolution, où « on ne tue pas tout le monde ; où on n'affame pas les gens ». Trente ans après, le message nous parvient. Il est souvent combatif. Parfois désespéré, mais pas toujours. A nous de guetter cette parole, ce murmure, à nous d'évoquer Taing Siv Leang, j'écris ici son nom, afin qu'il demeure en nous, et son sourire (Panh & Bataille, 2011, p. 86).

Dans cette description, Panh souligne l'importance de la photo pour sa lutte mémorielle : « Les archives sont vivantes. Rien n'est silencieux ». L'implication de la photo qui « vit » et qui « parle » confère à ce dispositif visuel le caractère d'être un déclencheur de la mémoire. En plus, c'est à partir de la photo qu'on commence à percevoir la réalité, d'une manière plus organisée, contrairement à l'atmosphère chaotique des années du génocide. Capter le passé tel qu'il est à travers la photo attribue également un certain pouvoir au narrateur. Susan Sontag, *On Photography*, affirme ainsi :

To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge –and, therefore, like power [...] Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire (Sontag, 1990, pp. 3–4).

Ainsi, l'utilisation des images dans la narration, complémentaire avec son cinéma, permet à Rithy Panh d'acquérir un certain pouvoir en face du bourreau, et le passé. En plus, comme fonctionne sa caméra, les photos et les images servent à cadrer la réalité et comme le souligne Sontag, « à mettre en relation le passé incompréhensible et indicible avec le monde ». Ce faisant, Panh trouve l'occasion de comprendre, de donner un sens à ce qui s'est passé, qui suggère un cheminement vers la réconciliation. Le lecteur est ainsi invité à ce procès : « A nous de guetter cette parole, ce murmure, à nous d'évoquer Taing Siv Leang », et ce, dans le but de préciser les responsabilités de chacun. Ce faisant, il se situe comme médiateur entre l'image qu'il présente et le destinataire qui reçoit cette image.

L'insertion des images dans le discours narratif et la manière dont elles sont décrites rend le lecteur le témoin de ces scènes reproduites. Dans son rapport avec les bourreaux, Panh utilise ainsi cette même stratégie pour que le bourreau, lui-même, devienne le témoin de ce qu'il a accompli dans le passé :

Souvent, lors du tournage de S21– La machine de mort khmère rouge, je demande aux « camarades gardiens » de « faire les gestes » de l'époque devant ma caméra. Je précise : je ne leur demande pas de « jouer », mais de « faire les gestes » – une façon de prolonger la parole. Si c'est nécessaire, ils recommencent dix fois. Vingt fois. Les réflexes reviennent : je vois ce qui s'est passé réellement. Ou ce qui est impossible. L'extermination apparaît dans sa méthode et dans sa vérité (Panh & Bataille, 2011, p. 94).

Pour filmer et représenter la réalité, le narrateur propose donc, de faire revivre les faits, et ce, par l'aide-même des génocidaires. Dans les mêmes espaces, où on exerçait la violence pendant le génocide, Panh demande aux génocidaires de reproduire leurs mouvements d'auparavant. Ce faisant, il rapporte le passé au présent.

Pourtant, ce qui fait la différence, et qui crée une tension à la fois dans le film et dans la lecture de cet aveu, c'est qu'il s'agit d'une absence de référents, c'est-à-dire les victimes qui ont perdu leurs vies dans ces lieux. Les mouvements sont là ; mais les victimes qui subissent l'action n'y sont plus. Ainsi, Panh souligne à la fois leur destruction d'humanité, tout en guidant le spectateur le spectateur à la reconstruction des victimes à travers l'imagination. C'est-à-dire, les victimes, qui sont détruites physiquement continuent à vivre pour le lecteur, et du point de vue éthique, cela propose une nouvelle approche à la remémoration des victimes du génocide.

## **Une catharsis thérapeutique**

Le fait de retourner au passé, avant de pouvoir se réconcilier, est pourtant dur, pour celui qui est traumatisé par l'expérience. Panh exprime cette difficulté de se confronter avec le passé ainsi :

Souvent des détails me reviennent, des images, des paroles. Je suis projeté dans le passé. Les Khmers rouges ne me quittent pas. Au réveil, je sens ma main peigner mes cheveux et arracher une pleine poignée de poux. Ou je suis pris de vertiges et je dois m'allonger. Ce matin n'est pas pour moi (Panh & Bataille, 2011, p. 137).

Cette discordance temporelle, d'être projeté dans le passé, vécue et sentie par le narrateur, à travers des images, des paroles et des rêves est une expérience troublante, vertigineuse. La tension est tellement pénible qu'il n'arrive plus à différencier le passé du présent. La réalité du présent est perturbée par le fait de revisiter ces moments de la violence. Son corps fait encore l'expérience du passé à travers ses gestes ; tandis qu'il n'est plus dans ce passé violent. Tout s'entremêle dans ce monde : il n'y a aucun repère qui puisse situer les pensées du narrateur et, particulièrement de trouver un repère de perception.

Cette absence de repère crée un sentiment de vide qui demande d'être comblé chez les rescapés. Sensibilisées, mentalement et physiquement détruites par cette expérience inexplicable, la rencontre avec les sensations du passé est une expérience troublante. Pourtant, la question qui se pose est de « comment se confronter au passé et de se réconcilier tandis que les fragments de mémoires restent toujours vivants ».

L'art devient un refuge pour Rithy Panh dans son processus de soulagement. Le cinéma surtout, lui permet d'obtenir un contrôle sur ses traumatismes, également il lui confère une sorte de pouvoir dans son rapport avec les bourreaux eux-mêmes, qui deviennent les captifs de sa caméra. La capacité du cinéma qui permet d'organiser la nature chaotique du trauma se complète avec le pouvoir du dispositif narratif qui met en scène les événements dans un ordre précisé par le narrateur. Ainsi, la perception temporelle et spatiale, brouillée par les images incessantes à la suite du trauma, trouve un repère de représentation pendant sa mise en scène dans les dispositifs cinématographique et narratif. Dans le cinéma de Panh, les fragments sont reconstitués à travers les techniques de montage, sans forcément utiliser le champ/contrechamp, dans une linéarité qui permet de comprendre et de voir la réalité telle qu'elle l'est tout en évitant d'historiciser l'événement. Ce faisant, Panh restaure une nouvelle éthique de penser et de parler du génocide. Susan Sontag souligne ainsi ce rapport de la photo et de l'éthique : « They are grammar and, even more importantly, an ethics of seeing » (Sontag, 1990, p. 3). Le travail de Rithy Panh va au-delà de cette grammaire que représentent les images. Son intervention dans la narration pour traduire les silences entre les fragments dans son cinéma permet à Panh de présenter une image plus globale du génocide cambodgien. En d'autres termes, à travers l'écriture, Panh trouve l'occasion d'entrer en dialogue avec son lecteur, à qui il s'adresse directement. Ainsi, l'écriture de Rithy Panh fonctionne comme un métadiscours qui lui permet de comprendre et de partager la violence qu'il a subie avec son public. L'authenticité de la narration de Rithy Panh c'est de mettre en scène un passé historique dans une interaction avec son destinataire qui se réfléchit constamment sur les questions qu'il pose. Ainsi, comme l'indique Sylvie Rollet, Panh « restaure la possibilité d'un nouvel être-ensemble » (Rollet, 2013, p. 26), un travail éthique et collectif qui vise à reconstruire une société réconciliée et re-humanisée.

Progressivement, les indices de l'optimisme apparaissent également dans les réflexions de Panh :

Je garde à l'esprit cette phrase, mais il y en a tant d'autres : « Certaines choses allaient au-delà de l'acceptable, pourtant je les ai faites ». J'ai utilisé les photographies. Les registres. Les témoignages. Le fameux « Cahier noir ». Duch a une faiblesse : il ne connaît pas le cinéma. Il ne croit pas au jeu des répétitions, des croisements, des échos. Il ne sait pas que

le montage est une politique et une morale. Et dans le temps, il n'y a qu'une vérité (Panh & Bataille, 2011, p. 242).

Rithy Panh exprime intimement son rapport avec le cinéma et son impact sur son processus de réconciliation. Le fait de confronter les bourreaux, filmer et cadrer les images, les espaces de tuerie, et de les traduire dans des mots permet à Panh de trouver cette réconciliation qui assure sa survie. Cathy Caruth, dans *Unexclaimed Experience*, attire l'attention sur la capacité de jugement et des problèmes mentaux des survivants ainsi :

For consciousness then, the act of survival, the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and the impossibility of grasping the threat to one's own life. It is because the mind cannot confront the possibility of its death directly that survival becomes for the human being, paradoxically, an endless testimony to the impossibility of living [...] And this would seem to explain high suicide rate of survivors [...] who commit suicide only *after* they have found themselves completely in safety (Caruth, 1996, pp. 62–63).

L'art se présente comme un espace de refuge pour Rithy Panh. Le cinéma lui offre un certain pouvoir ; et l'écriture, une liberté absolue « Liberté de parler. Liberté d'utiliser les mots » (Panh & Bataille, 2011, p. 220). Ainsi, Panh, au lieu d'être le victime d'un jugement qui consiste sur « l'impossibilité de vivre », il cherche les possibilités pour vivre à travers le cinéma et l'écriture. Le cheminement de Rithy Panh n'est donc pas une étape individuelle de sa propre vie, mais de l'humanité qui a partagé les expériences similaires ou qui risquent toujours de faire face à de tels événements tragiques. Le travail de Panh dans ce cas, suggère d'un processus de ré-humanisation comme l'indiquent ces derniers mots dans *L'Élimination* : « C'est un effort et un travail : c'est le monde humain » (Panh & Bataille, 2011, p. 254).

## Conclusion

Rithy Panh nous propose une piste de réflexion qui vise à comprendre la nature de l'Humanité et du Mal à travers sa reproduction artistique. Pour ce faire, il décompose le passé historique en soulignant également les conséquences possibles de la perte de valeurs dans un ordre social. Ce travail de décomposition se présente à

travers des techniques de montage dans le cinéma, tandis que les fragments de mémoires dans la narration lui ouvrent un espace plus élargi pour traduire les silences qui dominent le dispositif cinématographique. La narration donc, complémentaire à son cinéma, permet d'avoir accès à « l'incompréhensible » d'une manière progressive, et de le représenter telle qu'elle l'est. Harmonisant l'éthique et l'esthétique dans sa reproduction artistique, Panh transforme son parcours individuel dans une quête collective de l'humanité qui est aveugle à ses propres démons, toute en retrouvant une réconciliation dans le processus de cette transmission.

## Bibliographie

- Baqué, D. (2009). *L'effroi du présent : Figurer la violence*. Paris, FR: Flammarion.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience trauma, narrative, and history*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Cazenave, J. (2018). Earth as archive : Reframing memory and mourning in the missing picture. *Cinema Journal*, 57(2), 44–65.
- Clarke, P. (2011). Charlotte Lacoste [Radio series episode]. In *Dans Comme on nous parle*. Retrieved from <http://www.franceinter.fr/emissions/comme-nous-parle/comme-nous-parle-23-fevrier-2011>
- Hayes, S. (2015). Trauma and memory : Healing through art. *Journal of Art for Life*, 7(1), 1 –20.
- Lacoste, C. (2014, April 20). *Le devoir de mémoire est devenu un slogan* [Interview]. Retrieved from <https://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Charlotte-Lacoste-Le-devoir-de-memoire-est-devenu-un-slogan-productiviste-662577>.
- Lamy-Rested, E. (2014). *Dénier, théoriser, éliminer : le « travail » de Duch Sur L'élimination de Rithy Panh avec Christophe Bataille*. Retrieved from <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3459>
- Lee, J. H. X. (2011). Genocide, healing, justice, and peace in Cambodia. *Peace Review*, 23(4), 429–430.
- Maillard, D. (2010). Penser le génocide cambodgien. *Humanitaire. Enjeux, Pratiques, Débats*, 27, 1–4.
- Panh, R. (2003). *S21, la machine de mort Khmère rouge*. Retrieved from <http://www.imdb.com/title/tt0368954/>
- Panh, R. (2011). *Duch, le maître des forges de l'enfer*. Retrieved from <http://www.imdb.com/title/tt1922589/>
- Panh, R. (2012, January 5). *L'Élimination* [Interview]. Retrieved from <https://www.mollat.com/videos/rithy-panh-l-elimination>
- Panh, R. (2013, May 10). *Cannes 2013 - interview de Rithy Panh* [Interview]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=FW7Asth6-dw>
- Panh, R. (2013, June 14). *7 Questions with Rithy Panh* [Interview]. Retrieved from <https://www.phnompenhpost.com/video/7-questions-rithy-panh>
- Panh, R., & Bataille, C. (2011). *L'Élimination*. Paris, FR : Grasset & Fasquelle.
- Panh, R., & Bataille, C. (2012). « Chaque mot amène une image. » [Interview]. Retrieved from [https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/12/rithy-panh-et-christophe-bataille-chaque-mot-amene-une-image\\_1628586\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/12/rithy-panh-et-christophe-bataille-chaque-mot-amene-une-image_1628586_3260.html)

- Peel, M. (2017). *'I was brave but I'm paying for it', Cambodian film-maker Rithy Panh*. Retrieved from <https://www.ft.com/content/3f0ee2e8-81a9-11e7-a4ce-15b2513cb3ff>
- Petitjean, V. (2013). Rithy Panh: Un art de la Mémoire. *Témoigner. Entre histoire et mémoire*. 115, 122–134.
- Rollet, S. (2013). L'institution du « spectateur-témoin »: S21, la machine de mort Khmère rouge de Rithy Panh. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (21). <https://doi.org/10.7202/1020621ar>
- Sontag, S. (1990). *On photography*. New York, NY: Anchor Books.

