

Le chaînon manquant d'un génocide.

Autour de *L'Image manquante*

(Rithy Panh, 2013)

Vicente Sánchez-Biosca
Université de Valence (Espagne)

Traduction de l'espagnol
Marianne Bloch-Robin

RÉSUMÉ. Le film *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013) puise dans la tradition d'un topique dont l'origine est à chercher dans la littérature autour de la Shoah, à savoir : le non-représentable. Cependant, dans le cas du génocide cambodgien, les images existantes se caractérisent, plus que dans d'autres exemples, par leur pénurie. Prenant en considération les images dont on s'est servi pour représenter ce génocide, cet article propose de les regrouper en quatre catégories en raison de leur énonciation, et ceci comme point de départ pour procéder à une analyse des stratégies visuelles utilisées par le réalisateur dans ce documentaire. Ayant recours à une imagerie non-réaliste basée sur des figurines d'argile placées dans une sorte de diorama, alors qu'une voix over hypnotique évoque les expériences traumatiques de l'auteur, Panh introduit un effet d'extranéité qui paradoxalement donne à la scène un intense ton émotionnel. Dans cette perspective, l'article s'attaque à une analyse en détail de trois séquences prenant en compte iconographie, montage et usage des images d'archives. Leur articulation constitue une quête originale d'un vocabulaire visuel et narratif capables à la fois d'échapper aux clichés et d'œuvrer comme exorcisme à l'égard du trauma personnel.

MOTS-CLÉS : génocide cambodgien ; stratégies visuelles ; montage filmique ; art et trauma.

ABSTRACT. Rithy Panh's *The Missing Picture* (2013) delves into a long-tradition conceit which originated in the Holocaust bibliography, that is: the non-representable. However, unlike the Holocaust, in the Cambodian case the images representing the genocide are even more scarce. Taking into consideration the pictures that have been used over the years to embody the genocide, this article proposes four categories of them according to their enunciation. Later, it interrogates the visual strategies used by the filmmaker in the said documentary. Recurring to an un-realistic imagery based on hand-carved clay figurines placed in a diorama-like setting and to a first-person

hypnotic voiceover, Panh introduces an estrangement that paradoxically imbues the narrative with an emotional tone. From such a perspective, the article proceeds to a close analysis of three sequences, focusing on iconography, editing and use of footage. The articulation of all of them constitutes an original search of a visual and narrative lexicon destined both to escape from the clichés and to perform an exorcism from personal traumatic experience.

KEYWORDS: Cambodian Genocide; Visual Strategies; Film editing; Art and Trauma.

L'image et son absence : généalogies

En 2013, le cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh réalise un film intitulé *L'Image manquante*¹. Le titre entraine en résonance avec une longue tradition de défiance, d'incrédulité et de conscience de l'insuffisance de l'image pour rendre compte d'événements traumatiques. Le génocide cambodgien (1975-1979) faisait sans aucun doute partie de ces événements, car il avait décimé la population du pays : 1,7 million de morts de faim, de maladies, d'épuisement en raison des travaux forcés, ou exécutés. Le réalisateur du film avait vécu dans sa propre chair ces expériences extrêmes : l'évacuation de Phnom Penh décrétée par les Khmers rouges le jour même de la prise de la capitale, les travaux forcés dans des communes rurales et, peu à peu, la mort de presque toute sa famille, jusqu'à sa fuite pour rejoindre un camp de réfugiés. À première vue, en choisissant cette formulation d'« image manquante », Rithy Panh semblait revendiquer l'héritage des débats générés autour de la notion de représentabilité, dont le modèle indiscutable était l'Holocauste. Il se faisait plus particulièrement l'écho de ses derniers avatars dérivés de l'influence de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) et des polémiques qui avaient opposé d'influents personnages de la vie intellectuelle française tels que Lanzmann, Godard et Georges Didi-Huberman² (Didi-Huberman, 2004). Il n'est pas étonnant que ce *topos* de la littérature concentrationnaire puisse être appliqué aux génocides postérieurs du xx^e siècle (Indonésie, Bosnie, Rwanda, Cambodge) ou encore, rétrospectivement, au cas arménien (1915) ou même à des événements ayant précédé l'invention du dispositif photographique³.

Néanmoins, il y avait quelque chose d'étrange dans cette référence tardive du cinéaste à l'absence d'une image pleine ou convaincante. En effet, contrairement à la prise de conscience immédiate d'un court-circuit dans la représentation, mise en évidence par les spécialistes de la Shoah, Panh avait effectué

1 Ce texte a été conçu dans le cadre des projets de recherche « Représentations contemporaines de l'auteur de violences de masse : concepts, récits et images » (HAR 2017-83519-P) et « Figuras de perpetradores de violencias de masas: relatos e imágenes » (AICO/2018/136).

2 Cette longue polémique est résumée par l'un de ses participants, Georges Didi-Huberman, dans son texte, *Images malgré tout* (Didi-Huberman, 2004).

3 Voir, pour une perspective plus rétrospective : *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios* (Burucúa y Kwiatkowski, 2014).

des efforts titanesques pour rechercher des images afin de figurer un génocide oublié, escamoté ou nié. Pour ne citer que ses documentaires, en 1989, *Site 2* montrait le plus grand camp de réfugiés situé sur la frontière entre la Thaïlande et le Cambodge, toujours exposé aux incursions des Khmers rouges dissimulés dans la jungle, à un moment où la communauté internationale reconnaissait encore le régime. En 1992, à l'occasion du retour du Prince Sihanouk dans le pays, à la suite des accords de paix de Paris signés un an auparavant, il réalise *Cambodge, entre guerre et paix*. En 1996, après la découverte par la journaliste états-unienne Elizabeth Becker du cas d'une jeune intellectuelle torturée cruellement dans le camp S-21 en raison de sa liaison avec un cadre du Parti, le cinéaste avait reconstruit cette biographie à travers le fil conducteur de leurs lettres d'amour (*Bophana: une tragédie cambodgienne*). En 2000, dans *La Terre des âmes errantes*, il filmait un épisode à la fois révélateur et banal de la modernisation du pays : le tracé d'un câble de fibre optique pour l'entreprise Alcatel, qui, involontairement, ouvrait le passé traumatique d'une terre semée de cadavres, de mutilations causées par les mines antipersonnel et de vies brisées. Peu de temps après, il partait à la recherche de la voix des tortionnaires et de deux survivants par le biais de la reconstruction des crimes et de la violence exercée dans le quartier général, Tuol Sleng, dans le film *S-21 : la Machine de mort khmère rouge* (2003). Une fois approuvée la création des Chambres Extraordinaires au sein des Tribunaux Cambodgiens (CETC)⁴, dont le premier inculpé était le directeur du centre S-21, Duch (Kaing Guek Eav), Panh s'était attaché à compléter le portrait des tortionnaires ordinaires par une longue confrontation avec le bourreau (*Duch : le Maître des forges de l'enfer*, 2011). Ainsi, alors que *L'Image manquante* opère un changement de registre vers l'intimité du vécu, l'écho et les réminiscences de toutes ces images et de tous ces actes de mémoire persistent.

En lisant ces très courts résumés d'œuvres réalisées presque complètement seul et avec des moyens extrêmement limités, il n'est pas possible d'affirmer que Rithy Panh se soit retranché derrière le lieu commun de l'irreprésentabilité issu d'une bibliographie et d'une iconographie qu'il connaissait bien. Pourquoi ce recours à l'insuffisance visuelle fait-il irruption tardivement et avec une telle virulence, alors que Panh s'était déjà confronté à des images d'archives, reconstitutions, entretiens avec bourreaux et victimes et qu'il avait parcouru les théâtres des crimes et les lieux du traumatisme ? S'agirait-il d'un acte de contrition ou de la prise de conscience d'un échec par rapport à ce qu'il avait déjà réalisé ? Ou plutôt d'une réflexion intimiste sur les images qui construisent le sujet, sur leur puissance à l'heure d'incarner la mémoire vitale d'un homme qui a vécu des temps troublés et a été choqué par la catastrophe ?

4 En réalité, les films les plus originaux de Rithy Panh (surtout, *S-21 : la Machine de mort khmère rouge*), en stimulant un *re.enactment* des acteurs sur les théâtres du crime, produisent des documents sur les actions, les morts, la voix et les corps, qui seront utilisés plus tard comme source primaire, puisque les images originales de l'époque du génocide n'existent pas. Ainsi, par exemple, dans son film sur Duch, Panh projette-t-il des extraits de *S-21* à son interviewé dans le but de l'empêcher d'avoir recours à des échappatoires et l'obliger à répondre aux accusations dont il fait l'objet.

L'intime et le collectif se donnent rendez-vous dans *L'Image manquante*. Bien que le ton du film soit intimiste, presque le murmure d'une voix intérieure à la recherche d'un écho chez le spectateur, il a également recours à des catégories d'images déjà utilisées et en invente d'autres, plus originales. Au moment charnière où le cinéaste affronte son cinquantième anniversaire, il rassemble des images en tant que traces, émotions et récits de sa propre vie, afin de les inscrire dans un contexte qu'il a déjà abordé à de nombreuses reprises avec une portée plus générale. Le détonateur de *L'Image manquante* (mais pas sa seule origine) a été son *agôn* de 300 heures passées avec Duch, c'est-à-dire la proximité de la longue exposition à sa parole, à ses gestes et à sa capacité de séduction. Ce maître des interrogatoires, brillant professeur de mathématiques, cet homme froid qui contrôle ses émotions, avait plongé le cinéaste dans une crise d'angoisse paralysante. N'oublions pas que Duch, spécialiste en interrogatoires, qui va lui-même être jugé comme criminel, capable de demander pardon aux victimes, de collaborer avec le tribunal dans la reconstitution des faits, mais également de jouer avec la vérité en niant des évidences, constitue un adversaire-collaborateur difficile au cours d'un entretien prolongé, tout particulièrement si celui qui conduit cet entretien est marqué par sa condition de victime, celle-ci pouvant refaire surface à tout moment. Parce qu'une conversation d'une telle envergure doit être fondée sur un pacte faustien pour être fructueuse, un accord de confiance en la parole, même si l'on doute de l'autre. Il n'est pas étonnant que les rôles remplis autrefois par ces deux êtres qui ne s'étaient jamais rencontrés auparavant (bourreau et victime, respectivement) aient constitué l'arrière-plan imaginaire, la tentation, de la scène du tournage-entretien. La réponse du cinéaste à cette dure exposition allait s'exprimer à travers un diptyque étroitement imbriqué, bien que de natures différentes : d'une part, l'œuvre littéraire *L'Élimination*, écrite en collaboration avec Christophe Bataille, en réalité un journal intime du tournage de *Duch : le Maître des forges de l'enfer* et de son contexte, de la crise intérieure provoquée chez Panh et de la façon dont il avait réussi à se sauver grâce au montage et à la sonorisation ; d'autre part, le film *L'Image manquante*, qui, en excluant le bourreau, permettra au réalisateur de se tourner vers lui-même et de rechercher désespérément la compréhension du spectateur. Son proche collaborateur Christophe Bataille a déclaré plus tard à propos de Panh :

Je n'ai compris qu'au fur et à mesure qu'il était en péril vital. Que Duch l'avait clairement entraîné dans les zones mortelles. Après l'épreuve qu'avait été le tournage de *Duch, le maître des forges de l'enfer*, le projet de ce livre était sans doute une façon de se re-solider une identité (Ekchajzer, 2013).

Par conséquent, lorsque Rithy Panh réalise *L'Image manquante*, non seulement les échos et réfractions de toutes les images évoquées précédemment sont latents, mais encore ces images ont été insatisfaisantes. Il est donc difficile de ne pas voir dans la nouvelle tentative de l'auteur un besoin de trouver un

chemin différent, complémentaire de l'effort du Centre de ressources audiovisuelles Bophana⁵ pour permettre aux nouvelles générations de Cambodgiens de s'approprier l'histoire de leur pays, y compris les images de la période du Kampuchéa Démocratique⁶. *L'Image manquante* allait constituer, en ce sens, une tentative de rechercher l'effet cathartique et rédempteur d'une image à travers la jungle d'autres images dont les apparences sont trompeuses.

Modalités de l'image et image manquante

41

Quelles avaient été les images utilisées pendant presque trente-cinq ans pour incarner le génocide cambodgien ? Elles provenaient presque intégralement du centre de détention, de torture et d'exécution S-21 (sur lequel a été érigé l'actuel *Musée du crime génocidaire Tuol Sleng*) ou des *killing fields* du site d'exécution de Choeung Ek, grâce à l'arsenal d'informations que les responsables du centre n'avaient pas eu le temps de détruire dans leur fuite précipitée, et grâce aux clichés et aux films tournés par les libérateurs et à la reconversion immédiate de la prison en musée. Bien que les fouilles et les recherches aient mis au jour les 197 centres d'exécution et prisons répartis dans tout le pays, S-21 avait une fonction irremplaçable : il avait servi de centre névralgique de la répression contre les ennemis du parti et de la révolution, puisque les ordres provenaient directement de l'Angkar (l'Organisation des dirigeants, une entité presque mystique), sachant que le ministre – Son Sen, dans un premier temps, puis Nuon Chea, par la suite – constituait le maillon de la chaîne de commandement directement relié à Pol Pot lui-même. Étant donné que la persécution de l'ennemi interne était fondamentale dans un régime isolé du monde (excepté de la République Populaire de Chine) et en proie à une paranoïa conspirationniste, sa minutieuse documentation constituait une garantie de survie du régime.

Selon leur régime de visibilité, c'est-à-dire le rapport entre le regard qui les a créées et leur contenu, les images qui documentent ou représentent le génocide cambodgien peuvent être classées en quatre catégories⁷ (Sánchez-Biosca, 2015 : 152-169). La première est composée des *images prises par les bourreaux*, captées par le régime et destinées à identifier ses ennemis dans le but de les *détruire* ; les plus importantes d'entre elles sont les photographies « à la Bertillon » de face et de profil, « volées » aux prisonniers pour les faire figurer sur les fiches appelées *Biographies*, ainsi que les clichés d'experts, plus sélectifs, des cadavres des ennemis exécutés, exigés par les dirigeants comme preuve de la mort des enne-

5 Depuis sa fondation, le Centre Bophana a un double objectif : la collecte d'archives sur le Cambodge et la formation des jeunes Cambodgiens par la pratique et par un accompagnement professionnel sur le long terme. C'est dans cette perspective que cette formation est destinée dans plusieurs de ses projets concrets à s'emparer des images et des sons du passé pour en faire des documentaires.

6 Le Kampuchéa démocratique est le nom que les dirigeants khmers rouges, au pouvoir de 1975 à 1979, avaient donné à leur régime politique.

7 Nous avons consacré à l'étude de ces images une réflexion d'ensemble dans notre texte : « Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003) » (Sánchez-Biosca, 2015 : 152-169).

mis internes les plus dangereux⁸. Dans un deuxième temps, les images prises par les libérateurs ont été captées par les opérateurs et photographes vietnamiens accompagnant les troupes ayant libéré Phnom Penh début janvier 1979. Ils furent les premiers à découvrir les traces du degré de criminalité atteint par le régime qui venait d'être vaincu, puis, avec leurs alliés prosoviétiques, à les diffuser à travers le monde. En troisième lieu, les images-preuves prises par des reporters (photographes ou cinéastes) de différents pays, qui brandissaient la nécessité d'une information sur le terrain, alimentée par la défense des droits de l'homme, pour mettre en place des plans sanitaires et d'autres d'alimentation infantile dans une zone injustement abandonnée par la communauté internationale. Ces reporters visitèrent et recensèrent les lieux du crime à des périodes où le laps de temps écoulé avait marqué les lieux puisqu'ils avaient été transformés en fonction de la stratégie de propagande des Vietnamiens : ces derniers avaient tout d'abord organisé un procès *in absentia* des dirigeants khmers rouges Pol Pot et de Ieng Sary (du 15 au 19 août 1979), et, parallèlement, créé le musée des crimes génocidaires de Tuol Sleng, qui allait ouvrir ses portes en 1980. Citons enfin une série de toiles, commandées au peintre Vann Nath par les nouveaux responsables du centre et réalisées dans un atelier de l'ancienne prison à partir de novembre 1979, afin d'être exposées dans le futur musée. Cette série picturale, dont la réalisation allait se prolonger pendant des décennies, reconstitue des scènes, qui se sont déroulées principalement dans la prison et ses dépendances, depuis le transport de prisonniers les yeux bandés, jusqu'à leur vie quotidienne soumise à la torture qui s'achevait par les exécutions dans les *killings fields* de Choeung Ek⁹.

Ces quatre catégories d'images sont des documents d'une très grande valeur pour l'historien. Néanmoins, elles sont toutes également insuffisantes et suspectes. Les bourreaux répertorient, à travers leurs clichés, un ennemi qui le devient à partir du moment où son empreinte photographique est intégrée à une fiche. Pour les bourreaux, documenter consistait à mettre en marche la machine répressive et c'est pourquoi ces images de détenus sont imprégnées du regard et de la fonction que leur assignait le dispositif d'anéantissement. Si nous considérons que l'ensemble de ces archives, dont plus de 5 000 unités sont conservées, n'avaient pas pour objectif l'ouverture d'une procédure judiciaire, mais la constitution d'un parcours de destruction (interrogatoires, délations, nouvelles arrestations et exécutions des prisonniers), il est clair que le regard et sa projection sur le support photochimique étaient une condamnation en soi. Ces images documentent au moins deux aspects : la logique de la machinerie

8 La bibliographie sur le système de fichage est très fournie. Nous retiendrons l'ouvrage classique de David Chandler (1999), ainsi que les études plus spécialisées, centrées sur la création de l'archive de détenus, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* (Caswell, 2014) et *Do nothing, sit still, and wait for my orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea 1975-1979* (Hamers, 2011) *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*, (Sánchez-Biosca, 2017).

9 Voir sur ce point les mémoires de Vann Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21* (Vann Nath, 1998). Sur l'œuvre de cet artiste de S.21, *Vann Nath Tribute* (AAVV, 2013).

d'observation et de fichage de l'ennemi, d'une part, et, d'autre part, ce très bref instant où le prisonnier transféré au centre les yeux bandés était ébloui par une lumière aveuglante et réagissait au dispositif (mécaniquement ou volontairement) par une expression du visage qui immortalisait son image, pour ensuite procéder à sa destruction physique. Information précieuse, sans aucun doute, mais incontestablement insuffisante et, surtout, ambiguë.

La deuxième catégorie d'images, celles prises par les libérateurs, a le mérite d'avoir été captée sans préparation. Néanmoins, pour peu que nous reconstituions le contexte de la découverte des camps, il apparaît clairement que les Vietnamiens augmentaient leur légitimité de façon directement proportionnelle au volume des atrocités commises par les Khmers rouges, tout particulièrement dans un contexte où les Nations Unies avaient condamné l'invasion de cet allié des Soviétiques. Une telle motivation politique conduit inévitablement à présenter les images, non seulement de façon intéressée, mais également à souligner le détail morbide, le motif répugnant, qui confirme la brutalité de l'ennemi. Il convient aussi d'ajouter que le tournage dut être préparé après la découverte des lieux le 10 janvier 1979. Le photographe Ding Fong et le cinéaste Ho Van Thay capturèrent de conserve leurs images dans un lieu ensanglanté, pestilentiel, avec des cadavres en voie de décomposition encore enchaînés aux lits métalliques sur lesquels ils avaient été torturés, sans avoir pris connaissance de la topographie de la prison. La pellicule pré-montée par les Vietnamiens révèle la forme de reportage qu'ils voulurent lui donner : un travelling avant introduit le spectateur dans l'enceinte par la grille d'entrée, guidé par le reporter, puis, quelques minutes plus tard, ce travelling s'inverse pour l'abandonner. En un mot, la structure du fragment a dû être le fruit d'un travail préalable de reconnaissance et d'un certain plan de tournage¹⁰.

La troisième catégorie d'images semble plus éloignée de la propagande, dans la mesure où elle invoque le regard testimonial de l'observateur. Néanmoins, au cours des premiers mois de 1979, le sol foulé par les reporters au Cambodge est miné : les Nations unies défendent encore la légitimité des Khmers rouges et condamnent l'occupation vietnamienne ; les visiteurs admis ou invités par le régime font partie des pays alignés (Cuba, RDA, URSS et ses satellites) ou sont enclins, pour des raisons politiques ou humanitaires, à défendre la légitimité (ou l'inévitabilité, comme moindre mal) des nouveaux dirigeants, ce qui les contraint à suivre leur parcours et, par conséquent, leur interprétation.

Enfin, les huiles de Vann Nath sont des reconstitutions, dans un style naïf, de scènes que le peintre avait vécues, dont il avait été le témoin, et d'autres que des survivants lui avaient racontées car, pendant son emprisonnement à S-21, Nath avait été isolé dans l'un des ateliers du bâtiment central. Bien qu'elles soient devenues des documents probatoires d'une valeur inestimable, ces représentations doivent être considérées comme des témoignages iconographiques en partie primaires et, dans la plupart des cas, indirects. Effectivement, elles naissent d'une connaissance et d'une expérience du contexte et elles ont été

¹⁰ Voir l'analyse de ce matériel dans « Non-Author Footage, Fertile Re-Appropriations. On Atrocity Images from Cambodia's Genocide » (Sánchez-Biosca, 2015).

confectionnées par une immersion dans ce même espace, puisque Nath, engagé à son tour après la chute des Khmers rouges par les nouveaux dirigeants, cette fois pour confectionner cette iconographie rétrospective, pouvait s'inspirer librement des cellules, couloirs, patios, etc., pour combler ce qui aurait échappé à sa mémoire ou à son expérience. Quoi qu'il en soit, leur attribuer un statut transparent et prétendre qu'ils reflètent ce qui s'est passé constituerait une exagération inacceptable.

En somme, bien que ces quatre catégories d'images constituent des documents précieux et irremplaçables, face à eux la suspicion doit être de mise et conduire à la critique et à l'analyse. Ce matériau visuel doit être considéré comme indicial, biaisé ou limité par ses propres conditions d'énonciation et de perspective, comme c'est le cas, en fin de compte, de n'importe quelle image. C'est donc sur cette toile de fond qu'il faudra envisager l'enquête de Rithy Panh, tout au long de sa trajectoire, sur le régime des Khmers rouges et son aboutissement à une image absente qui est à l'origine de la recherche de son film : un itinéraire où les autres images, celles qui existent, se croisent et se combinent avec celles qui ont été créées *ad hoc* pour stimuler l'itinéraire narratif. Ainsi, *L'Image manquante* cherche-t-elle des images dans lesquelles le sujet se reconnaisse, mais quelle est donc l'image manquante dans *L'Image manquante* ?

L'expression suggère une réponse automatique qui est en réalité une fausse piste : la recherche de cette image dans des archives afin de combler l'absence. Néanmoins, de notre point de vue, « image manquante » devrait être compris dans le sens de « chaînon manquant », c'est-à-dire le maillon qui manque dans une chaîne d'évolution et qui donne son sens à un processus généalogique, comme dans le cas de la théorie de Darwin sur l'évolution des espèces. En outre, sur le terrain du discours visuel, une image qui manque entraîne une faille dans l'enchaînement de ce discours. Ainsi, si cet enchaînement prend sens par sa succession et son déplacement, l'absence d'un maillon produira un court-circuit : quelque chose se brise dans la succession et empêche l'accomplissement du sens. Un tel manque, étant donné le thème du film, implique aussi une rupture dans l'histoire-iconographie du pays, une suspension dans la mémoire générationnelle et une impossibilité de s'accrocher à ces lieux de mémoire partagés que sont les photos et les films. En somme, une image ne manque pas parce que d'autres ne peuvent accourir à son secours et la remplacer ; elle manque parce qu'on ne la reconnaît pas.

Peut-être pourrions-nous approfondir les questions rhétoriques formulées par le cinéaste depuis l'intérieur du film : l'image absente est-elle celle du bourreau khmer rouge qui, d'après ce qu'affirme la *voice over*, a photographié ou filmé des exécutions ? Est-elle l'image de l'enfance perdue après l'évacuation de Phnom Penh, qui rendra impossible la reconstruction d'un foyer ? Ou, peut-être, celle de certaines scènes vécues sous une lumière infernale, surréaliste et sinistre, qui ont été dérobées au sujet et qu'il ne peut incorporer à sa mémoire, comme la mort de son père, de sa mère ou de ses frères et sœurs ? Ce qui fait sens, ce n'est pas tant l'identification concrète du manque que la perspective à partir de laquelle la conscience le ressent comme tel, lorsqu'elle essaie

de se penser dans l'histoire et de reconstruire sa biographie. L'image manquante constitue, de ce point de vue, une recherche, une recreation et une tentative de mise en ordre d'images de diverses origines et natures qui tourmentent le sujet qui les évoque, les invoque ou tente de les expulser de son être. Ainsi, ce film-décompte et articulation de souvenir, composé du haut des cinquante ans du cinéaste, devient un effort de reconnaissance de l'identité psychique et historique à travers une jungle d'images furtives, indélébiles, mais inconsistantes ; traumatiques, mais impossibles à représenter, sur lesquelles se construit un sujet fragilisé. Mais c'est également une bataille courageuse pour donner une forme matérielle à ces images qui ne sont pas au rendez-vous ou qui vivent peut-être à l'intérieur de la psyché, sans forme ni texture précises. La première façon de donner une forme à une image qui manque, c'est avec d'autres images. Entrons donc dans ces images.

Matériau mémoire

Le film commence parmi des bobines oxydées de celluloid, abandonnées dans un dépôt d'archives. C'est une matière presque impénétrable, un pur vestige, puisque, même si ces nitrates sont à portée de main, le support chimique semble illisible, tout juste un ensemble de cercueils de personnes disparues ou détruites, telle une métaphore du pays et de la perte de ses souvenirs. Une partie de ces bobines, peut-être la plus importante, provient de l'« ancien régime » du prince Sihanouk ou remonte même à la période coloniale française ; une autre contient peut-être des métrages du Kampuchéa Démocratique des Khmers rouges (1975-1979), c'est-à-dire que leur parcours va de la préhistoire de la catastrophe jusqu'à son aboutissement. Sur ces artefacts, une main met la bobine en mouvement, et, comme par magie, surgit, éblouissante, l'image colorée d'une danseuse vêtue d'un costume traditionnel des danses Apsara. Sa beauté est mise en valeur par les mouvements subtils de ses mains. Ce n'est pas un hasard qu'il s'agisse d'un passage du film *Apsara*, réalisé précisément par le prince aux multiples talents, Norodom Sihanouk, et interprété par sa propre fille Bopha Devi. En récupérant cette scène, Rithy Panh a peut-être souhaité rendre hommage à l'atmosphère cosmopolite, délicate et cultivée du Phnom Penh dans lequel il a été élevé et dont l'expression artistique emblématique était le ballet, synthèse de subtilité et de tradition. Il est certain que cet extrait est un condensé de tous les mystères qui entourent une image : sa mort prématurée, sa fulgurante résurrection lorsqu'un regard humain la ressuscite, sa condition de reliquat, son rôle dans un imaginaire traditionnel dont les origines plongent leurs racines dans un peuple, en convoquant art et ethnographie, transcendance et beauté. L'usage du ralenti confère à ce plan une condition presque irréelle, comme s'il s'agissait de l'épiphanie d'un monde enseveli dans l'oubli¹¹. Cette association entre l'image évoquée et la relique ou le fétiche accompagnera plusieurs passages du film ; les

11 Rachel Hughes a signalé très tôt la condition d'artefact de nombreux instruments de mémoire y compris la photographie. (Hughes, 2003: 23-44).

yeux du cinéaste s'y arrêteront, hypnotisés par des fragments de celluloid que ses doigts palpent, avant que les ombres ne prennent vie grâce à sa volonté. Un cinéaste qui fouille dans les arrière-boutiques d'un pays, qui poursuit ses éclats iconiques, ne peut se sentir étranger au caractère physique de ce matériau, caractère physique qui n'est autre que l'autre facette de sa fragilité.

Un plan tourné par le cinéaste succède à ces images : les vagues de la mer se brisent sur la caméra, comme si le sujet qui observait depuis l'objectif était plongé dans cette eau bleu vert, sans perspective, incapable de remonter à la surface et sur le point de faire naufrage. Les connotations sont ambiguës *per se*, mais dans ses interviews le réalisateur se réfère à ces plans comme une expression de l'anxiété qui l'étreint, une explosion des sens qui est à la fois aveuglante et angoissante (Bradshaw ; Duffaud, 2015). Quelle qu'en soit l'interprétation, il ne fait aucun doute que ces plans nous placent aux antipodes des précédents : ce sont des images débordantes, invasives, non domestiquées par le cadre, et le débit de lumière n'est limité ni par le dispositif ni par le faisceau. Comme si le dispositif s'était dissout et que l'œil se heurtait à une masse informe d'eau et de lumière. C'est là que la voix du narrateur commence sa confession (par la voix de l'acteur et dramaturge Randal Douc), elle vient à notre secours et suggère le parcours du film à partir de ce « *nel mezzo del cammin di nostra vita* » évoqué par les premiers vers de la *Divine Comédie* de Dante, dans lequel se donnent rendez-vous le retour de l'enfance, l'expérience accumulée, articulée ou non, au cours de la vie et la succession des pertes qui construisent l'être humain ayant vécu des « temps agités »¹² (Zylberman, 2014 : 104). À quatre reprises, ces plans ponctueront le récit, toujours placés à des moments stratégiques. À tel point que ces vagues percutant l'objectif de la caméra, dans leur condition d'image du présent, concluront le film.

Étant donné que les catégories d'images évoquées sont ressenties comme insuffisantes pour celui qui se lance dans le récit, Rithy Panh a recours à d'autres images qu'il fabrique ou qu'il crée, en espérant qu'elles capturent quelque chose de cette expérience qui échappe à la représentation. La première scène pourrait être baptisée « la création de l'homme » et illustre le procédé le plus original du film : des figurines d'argile modelées manuellement par l'artiste Sarith Mang. « Avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose. Il suffit de vouloir » (Panh, Bataille, 2013 : 10). L'acte réalisé par ces mains qui sculptent l'argile est révélé par les détails d'une figurine avant que la vie ne lui soit insufflée. Ce rituel rappelle l'acte divin conçu sur l'Adam primitif, mais peut également être mis en relation avec l'âme qui vit dans ces figures selon le bouddhisme. Après la forme, la couleur : l'élégant, bien que sobre, costume assorti d'une chemise blanche et d'une cravate noire. C'est un acte simple, mais mystérieux, puisque, à partir du moment où cette figure est complète, la vie l'anime : c'est un homme. Et pas n'importe quel homme : c'est son père.

12 Lior Zylberman attribue à cette voix sa condition intime, qu'il assimile à une prière ou à une confession : « The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013 » (Zylberman, 2014 : 104).

À travers cet acte de création, Rithy Panh crée une séquence à rebours de la tragédie : ce père, dont la vie a été enlevée par les Khmers rouges, revient à elle par l'œuvre de son fils, qui aimerait l'embrasser dès qu'il le voit ressusciter de l'abîme. C'est une figure touchée par la grâce. À partir de son incorporation à un petit décor, font irruption, comme par enchantement, les scènes du Phnom Penh de son enfance pendant les années soixante. Le décor de ces scènes a été conçu pour l'occasion, construit à échelle réduite de 2 x 2 mètres, et le tournage a été réalisé de nuit à partir d'un diorama, afin de préserver l'homogénéité de la lumière artificielle qui baignait les scènes d'une ambiance intime, comme le spectateur le voit clairement dans le générique de fin. C'est une sorte d'atmosphère envoûtante qui, pour le cinéaste, incarne le souvenir vécu, aussi bien olfactif que visuel, du Phnom Penh de ses premières années. On pourrait dire de cette reconstruction du souvenir qu'elle conserve quelque chose qui n'existe plus : la ville d'autrefois désormais disparue, la maison familiale abandonnée, plus tard transformée en karaoké, puis en maison close, et totalement défigurée. Ces décors sont à la fois chaleureux et porteurs d'un effet de distanciation brechtienne qui naît du caractère statique des figures d'argile dont l'expression est, en raison de leur nature, imperturbable face aux différentes situations représentées. Cette absence d'expressivité, facteur de distanciation, permet paradoxalement au spectateur d'y projeter la dose nécessaire d'intensité émotionnelle que la voix lui suggère¹³ (Dargis, 2014). Un petit théâtre infantile pour une période gommée de l'histoire. Ces menus espaces accompagneront tout le film, mais leurs images seront rapidement remplacées par un collage, une menace qui plane sur l'intimité des scènes chaleureuses.

L'atmosphère se fissure, ébranlée par les images d'archive précédées d'un bruit de bombardement. Elles imposent une empreinte prémonitoire de la douleur : ce ne sont que quelques plans, des images socialisées de l'histoire qui, en perforant la beauté, la lecture et le jeu dans la maison paternelle, la culture et la vie familiale, sont censées incarner la souffrance représentée par l'éclatement de la guerre civile : « Puis, la guerre est venue », se souvient le narrateur [...]. « Il y a tant d'images qui passent, repassent dans le monde, qu'on croit posséder parce qu'on les a vues... » (p. 11-12). Ces images, qui commencent avec le coup d'État militaire de Lon Nol et couvrent la période comprise entre le début de la guerre en 1970 et la prise de la capitale par les troupes révolutionnaires le 17 avril 1979, avaient déjà été utilisées par Rithy Panh dans plusieurs de ses films précédents, comme si le cinéaste, tout en ayant accès à des centaines de plans, essayait d'en canoniser certains par un effet de répétition et de reconnaissance et de leur faire incarner un moment de l'histoire. Ces images, néanmoins, apparaissent altérées, étranges, à travers un ralenti qui les rend menaçantes, presque latentes.

En tout état de cause, les images d'archive qui seront utilisées dans le film appartiennent à des genres bien différenciés : certaines proviennent d'informations télévisées et capturent des instants de souffrance ; d'autres, la majorité,

13 Manohla Dargis (2014) fut la première à parler de distanciation brechtienne en comparant ce dispositif avec celui des poupées Barbie qui mettent en scène la mort du chanteur protagoniste de *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1988).

sont des images saturées de la révolution khmère rouge, mises en scène par les dirigeants avec l'aide de leurs conseillers chinois, des images qui exhibent leurs masses disciplinées, leurs poings levés compulsifs, leurs éternels applaudissements, leurs écoles de formation communistes, leurs cultures de rizières ou leurs fermes modèles. Ces films de propagande seront souvent modifiés par un filtre, aussi simple qu'efficace : la surimpression d'une ou plusieurs figurines sur leur déroulement. Ainsi, la subjectivité de l'homme s'efforçant de se souvenir à travers le prisme de l'enfance s'approprie l'image qui a servi pour identifier la période ou l'événement. Bien loin d'aller dans une même direction, ces images-collages sont disparates : la première projette la sévérité d'un Khmer rouge qui fait le guet sur des images d'archive de l'arrivée de guérilleros révolutionnaires à la capitale ; la seconde inscrit en surimpression sur le plan d'un film de propagande la figurine de l'opérateur cinématographique qui aurait pu tourner cette spectaculaire chorégraphie construite au prix de la faim et du travail d'esclaves ; la dernière incarne l'effroi que ce même décor provoque chez la figurine à la chemise fleurie qui représente Rithy Panh lui-même.



Il n'est pas inutile de rappeler que la recherche de dispositifs épurés ou d'une grande abstraction visuelle pour représenter le traumatisme a des antécédents dans les représentations visuelles et cinématographiques de films qui ont eu recours à l'animation¹⁴. Néanmoins, Rithy Panh rejette frontalement l'usage de l'animation : ses figurines se définissent par leur place dans la scène, non par leur mouvement, et cette absence de mobilité correspond précisément au caractère immuable de leur expression (Carpentier, 2013). C'est pourquoi il convient d'examiner plus en détail l'élaboration de certains épisodes clef du film en prêtant attention au rôle joué par la composition, le montage et la voix. Nous nous

14 Citons comme exemple *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) qui a eu recours à l'animation pour représenter ce que Raya Morag (2013) a appelé « trauma des bourreau » sous la forme des mémoires traumatiques d'un soldat israélien qui était de service pendant les massacres de Palestiniens qui ont eu lieu dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila durant la Guerre du Liban, en 1982. En réalité, le recours à la distance antinaturaliste de la bande dessinée remonte à l'œuvre d'Art Spiegelman et à son célèbre *Maus*, dont la première publication date de 1980 (Huyssen, 2000).

proposons d'analyser trois scènes : celle de la mort du père du protagoniste, qui provoque chez son fils un sentiment obscur de confusion et de reproche ; celle du décès d'une fillette sous le regard paralysé du protagoniste ; et, enfin, les images compulsives d'un enterrement dans une fosse commune. Bien que ces scènes se situent toutes à la limite de la représentation, les moyens employés pour leur mise en image convoquent des stratégies créatives différentes.

Scènes de mort : deux générations

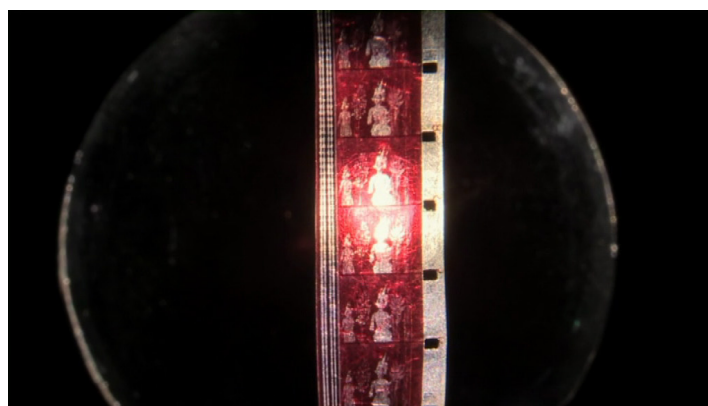
49

Cet homme à la naissance-crédation duquel nous assistons au seuil du film allait d'abord décliner moralement et perdre sa volonté de vivre, puis se laisser mourir peu après. Un homme cultivé, ayant étudié pour être maître d'école, puis employé au Ministère de l'Éducation Nationale, vêtu d'un costume respectable, devait être pour les Khmers rouges un produit du « nouveau peuple », cette classe moyenne, cultivée et urbaine, née du capitalisme et condamnée par ses vices bourgeois à la rééducation ou, plus probablement, à l'extermination¹⁵. Il n'était donc pas étonnant que la déportation à la campagne, les exténuantes journées de travail, la faim et l'humiliation de celui qui savait qu'il était un vestige du passé, aient joué sur son moral, tandis que sa décadence physique s'accroissait : une sorte d'abandon qui le transformerait en une ombre songeuse et indolente, incapable de surmonter son destin tout tracé. Seul un geste de dignité, fatalement ultime, lui permettra de se dépasser : la décision de ne pas s'alimenter avec de la nourriture pour animaux ; l'affirmation, en somme, qu'il continuait à être un homme au prix de sa disparition. Ainsi, l'homme se laisse-t-il mourir devant les yeux d'un enfant de 13 ans qui en est stupéfait et lui reproche même d'abandonner sa famille à ces hommes en noir. Dans son texte, *L'Élimination*, Rithy Panh se souvient même de son appréhension à croiser son père, expression d'un reproche diffus (Panh, Bataille, 2012 : 129-130).

L'enterrer dignement était inconcevable dans ce contexte. Les ennemis de l'Angkar mouraient (de faim, d'exténuation ou exécutés) sans droits, leurs corps n'appartenaient pas aux familles, mais à l'Organisation et, par conséquent, ils ne leur étaient pas rendus. D'ailleurs, aucune cérémonie n'était autorisée. C'est pourquoi l'épouse du défunt et mère du jeune garçon avait fait le récit à son fils abasourdi de la façon dont un professeur aurait dû être honoré par ses collègues dans la société où ils avaient été éduqués. Il s'agit d'un récit virtuel, puisque ce qui est raconté n'a pas eu lieu. Malgré tout, les mots sont entrés dans les souvenirs du jeune orphelin avec la vivacité d'un événement réel. La parole de la mère exerce donc un pouvoir curatif car elle transcende la réalité sordide et la rachète en un acte performatif qui perdurera dans l'imagination jusqu'à aujourd'hui. Cet « enterrement de mots », comme le nomme Rithy Panh, se prolonge toute la nuit et, transformé en images intérieures, sort de sa cachette pour nous être rapporté (Panh, Bataille, 2012 : 131). Rithy Panh reconstruit les scènes d'agonie et de mort

15 Voir, parmi l'importante bibliographie, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge* (Kierman, 1996) ; *Pourquoi les Khmers Rouges ?* (Locard, 2013).

dans de statiques tableaux de figurines. Par la suite, les fossoyeurs emportent le corps du défunt et un fondu enchaîné dévoilant un plan du même décor signale la disparition, le champ vide et la mort. Enfin, une image spectrale, floue, projetée des figures allongées dans une procession mortuaire sur le fond pour les représenter, par le biais d'une modification du point, nettes et vêtues de blanc, à l'exact opposé de la tenue imposée par les Khmers rouges, ce noir impersonnel de ce qui était appelé des « pyjamas ». Dans ce plan, le défunt est absent, mais les cérémonieux fossoyeurs paraissent avoir retrouvé leur condition humaine grâce à leur participation au rituel. Personne n'a pu voir cette image ni la précédente, puisqu'elles n'ont tout simplement pas existé. Elles ont été conçues en mots par le pieux récit de la mère, puis transformées en icônes par la mémoire du fils, puis encore en figurines modelées par Sarith Mang, et finalement filmés par Rithy Pan pour son œuvre. Ainsi, bien que l'invocation du récit n'efface ni la mort impitoyable, ni l'enterrement impersonnel, nous la recevons comme une image créée, une image intérieure, une image imaginée.





Les précédentes images de deuil laissent place à une imagerie sensiblement différente dans la séquence qui évoque l'agonie de la fillette, sa cousine. La séquence s'ouvre avec ces mots :

« 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.

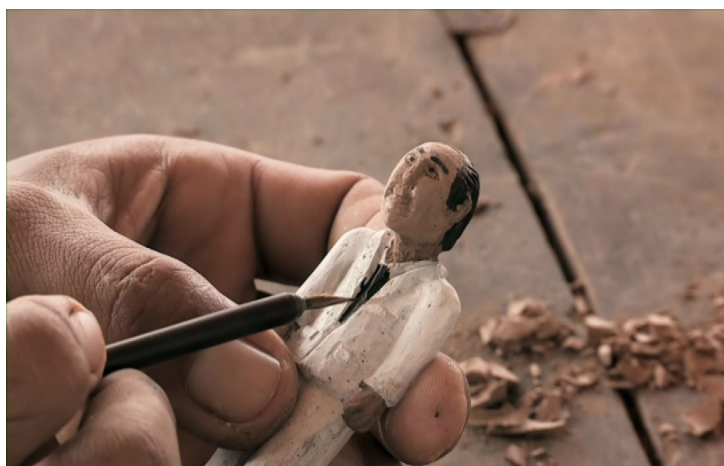
La petite fille tremble de faim alors elle vole du maïs. Le chef de groupe la surprend et la raccompagne chez nous – c'est un crime. La grand-mère lui interdit de manger ce maïs : Nous ne volons pas. Nous sommes fiers. La petite fille pleure et moi je ne comprends plus.

Dans la nuit, l'enfant croque du sel. Ses dents grincent. La faim, c'est la nuit. Elle a dormi à côté de moi, le ventre gonflé, les yeux fixes, elle soupirait. Elle appelait sa mère, elle appelait son père. Puis, elle s'est tue : et nous l'avons enterrée. Les deux autres enfants sont morts très vite aussi.

Je ne veux plus voir cette image de faim, de souffrance. Alors je vous la montre ».

Les images qui accompagnent ce passage ressemblent, au début, à la scène analysée précédemment : à l'intérieur d'une baraque, la figurine d'une petite fille est allongée sur une paille et, en pleine nuit, elle semble expirer, selon ce que nous raconte la voix. Rien dans ce tableau immobile n'illustre ce qu'annonce le narrateur : ni le ventre gonflé par la faim, ni les dents qui grincent, ni ses suppliques à ses parents ; les soupirs non plus. La voix porte le récit ; l'image se limite à lui fournir un support sur lequel projeter les sentiments de douleur, la nuit interminable et les lamentations sans réponse. Il n'y a pas d'image capable de projeter les sentiments de douleur, la nuit interminable et les lamentations sans réponse. Il n'y a pas d'image capable de condenser ce cauchemar de la douleur. Ainsi, le narrateur, en se refusant à la voir, dit qu'il nous l'offre, peut-être pour que nous, spectateurs, assumions la responsabilité de la conserver. En revanche, l'image qu'il nous offre est inattendue : sur le corps, déjà sans vie, de la figurine recroquevillée dans sa dernière nuit, une main glisse un voile blanc, un suaire, comme si ses yeux étaient fermés avec miséricorde. Le geste est naïf et pudique, mais le plus surprenant arrive par la suite : sur ce corps couvert, enveloppé, émerge une vieille photo de famille ; trois enfants posent dans ce qui semble être un décor enfantin ; c'est une photo de bonheur. Il convient donc de se demander à présent quelle serait dans ce contexte l'image perdue à laquelle fait allusion le narrateur : celle qu'il refuse de montrer et qu'il finit cependant par offrir ? Ce qui est curieux, c'est qu'entre celle que sa douleur l'empêche de voir intérieurement et celle qu'il nous offre, intervient un geste humain ; sa dignité est condensée dans le voile et le filtre qui ouvrent la scène à une enfance retrouvée. Il s'agit, en somme, d'une image de rédemption : elle vient de l'ère du bonheur pour dissimuler un destin funeste ; pour ce faire, elle doit inverser la causalité historique.

Le départ de cette enfant, en compagnie de ses deux frères, de l'enfer de Khmers rouges est à l'origine de l'une des plus puissantes métaphores de la liberté : les trois figurines des enfants volent, légères, sur un firmament clair et ouvert, libérées pour toujours du poids mortel de la terre. Plus qu'une image de rédemption, il s'agit d'une rédemption par l'image.





Plénitude, synchrétisme, compulsion

Comme on pourra le déduire de ce qui précède, dans *L'Image manquante*, les images sont conçues comme des problèmes, jamais comme des évidences. Par conséquent, n'importe laquelle, indépendamment de sa source, éveille du scepticisme et de la méfiance, se révélant fatalement inconsistante pour offrir un support durable à la mémoire. Après la mort de sa mère, le narrateur comprend sa solitude définitive et le film montre des scènes de son enfance perdue comme une série inaccessible de représentations de son foyer : cuisine, salon, jardin et rencontres familiales. Néanmoins, ces décors teintés de nostalgie apparaissent comme si elles étaient des images mentales. D'un tel contexte surgit l'une des images les plus troublantes du film, qui combine immobilité et mouvement avec

une grande dose d'imagination. Le jeune Panh, qui a travaillé au bord d'une fosse commune, enterrant, jour après jour, les personnes qui périssaient d'exténuation, de maladie et de faim, réfléchit au moment du climax de son film :

« Il y a des choses que l'homme ne devrait pas voir ou connaître. Et s'il les voyait, ce serait mieux pour lui qu'il meure. Mais si l'un de nous voit ces choses ou les connaît, alors il doit vivre pour raconter. Chaque matin, je travaillais au-dessus de la fosse. Ma pelle cognait les os et les têtes. De la terre, il n'y a jamais assez. C'est moi qu'on va tuer. Ou bien c'est fait déjà.

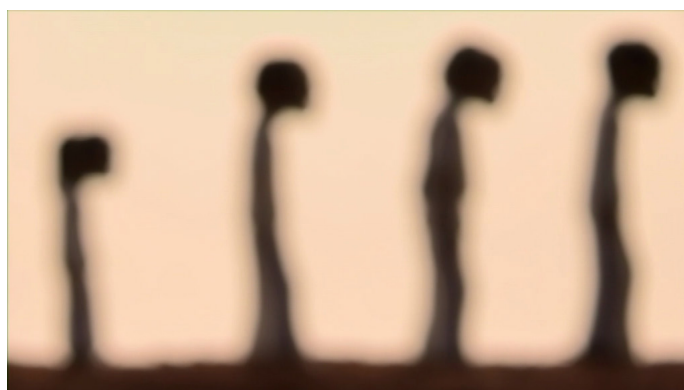
Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherché... en vain. Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors, je fabrique cette image. Je la regarde, je la chéris. Je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante, maintenant je vous la donne pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher ».

Le passage est complexe, car, si dans la première partie, le narrateur décrit la sordide tâche qu'il effectuait et qui lui imposait une familiarité avec la mort, dans la deuxième, il reprend le leitmotiv de l'image manquante et il s'adresse au spectateur sur un ton intime pour faire de lui le destinataire ultime de l'image métaphorique qu'il a inventée. Néanmoins, le texte est contredit par le flux des images. Au fond de la fosse ouverte, gît une figurine avec sa rigidité caractéristique. Sur elle, tombent des pelletées de terre qui la couvrent peu à peu, jusqu'à ce qu'elle soit enterrée complètement. Cela dit, à peine le petit corps a-t-il disparu sous la terre qu'un effet d'optique le déterre, comme si l'œuvre accomplie était réversible, comme si l'acte d'enterrer devenait cyclique, éternel, impossible à achever et se trouvait à l'origine d'une angoisse sans nom. Cette métaphore extrêmement puissante tente de capturer quelque chose qui échappe à la représentation et au récit ; quelque chose qui, en étant action, pivote sur elle-même pour rendre un repos impossible. Il s'agit, bien sûr, d'une image intérieure née de la perception et de réélaborations, mais le cycle démoniaque autour duquel tourne cet acte ne correspond ni à la perception ni au souvenir, mais à ce que Sigmund Freud a appelé, dans l'une de ses plongées dans les abîmes de la psyché humaine, *compulsion de répétition*, décrite dans ses textes des années 1920 liés à la pulsion de mort¹⁶ (Freud, 1981).

En premier lieu, la série iconique est ancrée dans une expérience vécue du camp de travail, c'est-à-dire dans une synthèse de quelque chose qui s'est répété de façon routinière dans un contexte d'irréalité et d'abandon de la volonté, ou, ce qui est la même chose, de façon automatique. En deuxième lieu, le cinéaste la considère lui-même une image-écueil qui, au lieu d'entrer dans une chaîne métonymique, butte sans cesse ; elle ne s'arrête pas à proprement parler, mais

16 Dans la théorie freudienne, les compulsions de répétition sont analysées à partir des névroses de guerre. Néanmoins, c'est à partir de *Au-delà du principe de plaisir* (1920) que Freud reformulera cette pulsion de mort qui le conduira à ce qui est connu comme la « seconde topique freudienne » inaugurée par *Le Moi et le Ça* (1923) (Freud, 1981, 2507-2542 ; 2701-2728).

elle tourne en boucle sur elle-même. En ce sens, ce qui est le plus remarquable chez elle, c'est son mouvement pendulaire, plus encore que son contenu. Enfin, la distanciation que provoquent les figurines, liée à une association infantile avec les jouets, a un effet doublement déstabilisant, car elle désactive tout naturalisme et rend plus étrange le déclenchement mécanique de l'empathie.



Ce n'est pas un hasard si l'image de l'enterrement sans fin comme image traumatique condense l'idée même d'image manquante : non pas une image qui manque, mais une image en boucle, qui ne permet pas d'avancer, de se projeter sur une ligne de mémoire, parce que, chez elle, le faux-pas renvoie la biographie à la énième répétition. Malgré tout, ce n'est pas cette image-là que le cinéaste nous offre au terme de son itinéraire, pour que nous veillions sur elle. Cette

offrande est incarnée par la quatrième et dernière apparition de l'éblouissement marin, avec ses vagues, d'un vert bleuté, et son explosion de lumière. Ou peut-être n'est-il pas si évident que l'apparition finale corresponde à l'accomplissement du sens et que l'image perdue ne soit ni l'une ni l'autre, mais le maillon qui devrait les réunir et peut-être les recoudre. Si c'était le cas, cette image-manque se glisserait par un entrelacs de défaillances dans la chaîne de compréhension des événements et dans celui de leur reconstruction narrativo-biographique qui préserve aussi bien de l'insondable que de la mélancolie paralysante. Dans ce sens, l'image perdue est élaborée comme une sorte de tissu dans lequel les différentes failles engendrent un dispositif humain, narratif et conceptuel, désespérément désireux de trouver une issue à une mémoire angoissante. Aucune de ces deux tentatives n'est superflue. Si l'image de l'enterrement invoque le trauma, celle de la mer est angoissante malgré sa représentation lumineuse ; c'est pourquoi elle est inconcevable dans une composition fermée. Images errantes : c'est la condamnation, non pas de l'image absente, mais de sa recherche et, par conséquent, de sa création fatale.





Œuvres citées

- AAVV, *Vann Nath Tribute* (2013), Phnom Penh, Bophana Center, 2013.
- BRADSHAW, Nick (consulté le 20 avril 2018) : « Memories of murder: Rithy Panh on the Missing Picture of childhood », <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>.
- BURUCÚA, José Emilio, KWIATKOWSKI Nicolás, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires, Katz, 2014.
- CARPENTIER Mélanie (consulté le 20 avril 2018) : « Entretien avec Rithy Panh », *Grand Écart* (25 mai 2013), <http://www.franceculture.fr/cinema/festival-de-cannes-2013-rencontre-avec-rithy-panh>
- CASWELL, Michelle, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*, Madison, University of Wisconsin Press, 2014.
- CHANDLER, David, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Beverly, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999.
- DARGIS, Manohla, « Returning, in His Own Way, to the Killing Fields. "The Missing Picture" Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia », *New York Times*, 18 mars 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- DUFFAUD, Lisa (consulté le 30 avril 2018) : « Rithy Panh : L'image manquante, 2013 – CR de film de lecture », *Indomémoires*, 4/3/2015, <https://indomemoires.hypotheses.org/17375>, dernière consultation 30 avril 2018.
- EKCHAJZER, François, « Rithy Panh vit dans la mort, c'est un rescapé, Christophe Bataille écrivain », *Télérama*, 9 octobre 2013. <http://www.telerama.fr/television/rithy-pan-vit-dans-la-mort-c-est-un-rescape-christophe-bataille-ecrivain,103199.php>
- FREUD, Sigmund, *Obras completas, vol-III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.
- HAMERS, Michelle Q. (consulté le 1^{er} mai 2018) : *Do nothing, sit still, and wait for my orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea 1975-1979*, Thèse inédite, mars 2011, <http://www.michellehamers.com/downloads/ThesisMQH.pdf>
- HUGHES, Rachel, « The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide », *Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003, p. 23-44.
- HUYSEN, Andreas, « Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno », *New German Critique*, n° 81, *Dialectic of Enlightenment*, automne 2000, p. 65-82.
- KIERMAN, Ben, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge*, New Haven, Yale University Press, 1996.

- LOCARD, Henri, *Pourquoi les Khmers Rouges ?*, Paris, Vendémiaire, 2013.
- MORAG, Raya, *Waltz with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*, Londres, I.B. Tauris, 2013.
- PANH, Rithy, BATAILLE, Christophe, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2012.
- PANH, Rithy, BATAILLE, Christophe, *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003) », *Témoigner entre histoire et mémoire* n° 121, octobre 2015, p. 152-169.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Non-Author Footage, Fertile Re-Appropriations. On Atrocity Images from Cambodia's Genocide », Diego Cavallotti, Federico Giordano et Leonardo Quaresima (éd.), *A History of Cinema without Names*, Udine, Mimesis, 2015, p. 137-145.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*, Buenos Aires, Prometeo, 2017.
- VANN, Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21*, Bangkok, White Lotus, 1998.
- ZYLBERMAN, Lior, « The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013 », *Genocide Studies and Prevention* 8-3, automne 2014, p. 104.