



Fiche technique	1
Réalisateur Le cinéma pour mémoire	2
Genèse Vertige et catharsis	4
Contexte Iconographie et Idéologie	6
Découpage narratif	7
Genre Autobiographie/auto-analyse	8
Récit Spirale et ritournelle	10
Mise en scène L'art de composer	11
Séquence Objectif Lune	14
Motifs Politique et poétique des éléments	16
Diffusion Le documentaire à la télévision : une peau de chagrin ?	18
Document Des mots à l'image	19

● Rédactrice du dossier

Paola Raiman a été rédactrice aux *Cahiers du cinéma* de 2017 à 2020. Elle a participé en tant qu'auteur à l'ouvrage collectif *Jacques Tourneur* (Capricci, 2017). Elle a également animé un ciné-club dédié au cinéma français à l'université Sarah Lawrence à New York, et est actuellement programmatrice au cinéma la Clef ainsi que pour le Festival Amérique Latine de Biarritz.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Générique

L'IMAGE MANQUANTE

Cambodge, France | 2013 | 1h 30

Scénario et réalisation

Rithy Panh

Écriture du commentaire

Christophe Bataille

Voix du commentaire

Randal Douc

Sculptures

Sarith Mang

Image

Prum Mésa

Son

Sam Kakada, Touch

Sopheakdey

Montage

Rithy Panh,

Marie-Christine Rougerie

Effets spéciaux

Narin Saobora

Mixage

Éric Tisserand

Musique originale

Marc Marder

Production

Catherine Dussart Production
(CDP), Bophana Productions,
Arte France

Distribution

Les Acacias

Format

1.78:1, couleur et noir et blanc

Sortie

21 octobre 2015

● Synopsis

Un homme de cinquante ans est en proie aux souvenirs. Cet homme n'est autre que le cinéaste lui-même, qui ne peut plus échapper à la mémoire obsédante de son enfance et décide de s'y confronter. Le 17 avril 1975, la veille du onzième anniversaire de Rithy Panh, Phnom Penh tombe entre les mains des Khmers rouges. Lui et sa famille, ainsi que des millions d'habitants accusés d'appartenir au « nouveau peuple » (c'est-à-dire d'être des bourgeois, des artistes ou des intellectuels), sont déportés dans les camps de ré-éducation où ils subiront la famine, la torture et les ravages de l'idéologie. Rithy Panh nous plonge dans l'enfer quotidien des camps où s'enchaînent travaux forcés, séances d'endoctrinement à la gloire de l'Angkar (l'organisation qui régit la dictature) et projections nocturnes de films de propagande. La mort aussi devient quotidienne, et son souvenir hante le cinéaste qui se remémore celle de son père, refusant de se nourrir comme une bête, puis celles de ses sœurs et de sa mère, anéanties par la faim et les maladies. Parti à la recherche d'une « image manquante » (celle qui pourrait témoigner de ce crime de masse), Rithy Panh comprend qu'elle n'existe pas et qu'il faut l'inventer : « Bien sûr je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherchée, 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. Et cette image manquante, maintenant je vous la donne, pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher. »

Réalisateur

Le cinéma pour mémoire

● Cinéaste témoin

Né en 1964 à Phnom Penh au Cambodge, Rithy Panh est un cinéaste de documentaires et de fictions qui n'a eu de cesse de parcourir les traces de l'histoire tragique de son pays afin d'en faire ressurgir une mémoire oblitérée par le génocide.

Le 17 avril 1975, les soldats khmers rouges entrent dans Phnom Penh, la veille de son onzième anniversaire. « Le 17 avril n'est pas une date pour moi, c'est un gouffre », dira-t-il en 2004 dans un entretien pour le journal *Libération*¹. À partir de ce jour commence le cauchemar khmer rouge pour le jeune Rithy Panh et sa famille, ainsi que pour plus de deux millions de Cambodgiens, déportés dans les camps dits de « ré-éducation ». Il s'agit dans les faits de camps de travail où les conditions de vie sont si extrêmes qu'elles entraîneront l'élimination d'une grande partie des détenus. Le crime qu'ils doivent expier n'est autre que celui d'appartenir au « nouveau peuple », notion idéologique qui regroupe les intellectuels, les bourgeois, les citadins et plus largement tous ceux qui n'ont pas participé directement à la révolution khmère rouge. Le père de Rithy Panh — l'une des figures centrales de *L'Image manquante* — est un instituteur de Phnom Penh aimant à réciter des poèmes de Jacques Prévert (plus tard, l'un des premiers courts métrages étudiants de Rithy Panh sera une adaptation d'un poème de Prévert, « Le Désespoir assis sur un banc ») et croyant à l'émancipation du peuple par l'éducation, soit l'intellectuel par excellence que cherchera à éradiquer le régime khmer rouge.

En 1979, à la chute du régime de Pol Pot renversé par les Vietnamiens, Rithy Panh est évacué dans un camp de réfugiés de Mairut en Thaïlande. Il arrive en France en 1980 et reprend ses études. Il s'intéresse d'abord à la peinture puis découvre le cinéma à la Maison du cinéma de Grenoble où il monte des petits films tournés en Super 8 qu'il décrit comme « des essais comiques à la Chaplin ». En 1985, il intègre l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques). À sa sortie de l'école, Panh réalise ses premiers films documentaires et son travail est rapidement salué par la critique. Tourné dans un camp de réfugiés cambodgiens en Thaïlande, *Site 2 — Aux abords des frontières* remporte le grand prix du documentaire au Festival d'Amiens en 1989. Puis, en 1994, son premier long métrage de fiction *Les Gens de la rizière* est sélectionné en compétition officielle au Festival de Cannes. Mais c'est avec deux films ultérieurs, *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) puis *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003), que le cinéaste déploie véritablement son dispositif de restitution de la mémoire de ce « génocide resté sans images et presque sans traces », selon une expression du critique Serge Daney² [Contexte].

● La voie de Lanzmann

Les films de Rithy Panh sont régulièrement rapprochés de l'œuvre du documentariste français Claude Lanzmann. Ce dernier fut l'un des premiers à entreprendre un travail au long cours sur la mémoire du génocide des Juifs d'Europe par le régime nazi, dont le point culminant est sans doute son film monumental *Shoah* (1985), composé de 10 heures d'entretiens avec des témoins et survivants et de

Rithy Panh en 1998 © Collection Christopher © Compagnie Méditerranéenne de Cinéma / JBA Production / DR



prises de vues sur les lieux du génocide. Faire émerger les souvenirs enfouis en faisant revenir les acteurs — victimes et bourreaux — sur les lieux des crimes est une démarche dont s'est inspiré Rithy Panh à plusieurs reprises, notamment pour ses films *S21, la machine de mort khmère rouge* et *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011). Le rapprochement entre ces deux cinéastes de la mémoire est fécond à plus d'un titre. Mais il serait tout aussi intéressant de mesurer les écarts entre leurs approches respectives, car c'est le statut même de l'image face à l'Histoire qui est en jeu. Une analyse comparée n'étant pas de mise en quelques lignes, contentons-nous de donner la parole à Rithy Panh qui, dans son livre *L'Élimination*, explique qu'il « admire infiniment le travail de Claude Lanzmann, fondé sur la parole et l'organisation de la parole. C'est le génie de *Shoah* : donner à voir par les mots. Mais je crois que la parole peut être réveillée, amplifiée, étayée par des documents quand ceux-ci ont échappé à la destruction »³. En effet, Claude Lanzmann a longtemps refusé et même fermement condamné l'usage de documents d'archives dans les films : « J'ai toujours dit que les images d'archives sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. Il vaut bien mieux faire ce que j'ai fait, un immense travail d'élaboration, de création de la mémoire de l'événement. »⁴ C'est seulement en 2013 (l'année même de la sortie de *L'Image manquante*) qu'il en utilisera pour la première fois dans son film *Le Dernier des injustes*.

Avec son usage combiné des archives et des figurines, *L'Image manquante* est certainement le documentaire de Rithy Panh qui s'émancipe le plus ouvertement du dispositif mis en œuvre par Claude Lanzmann et permet, grâce à sa singularité formelle, de repenser à nouveaux frais la question de la représentation du crime génocidaire.

« Je suis un arpenteur de mémoires »

Rithy Panh

1 Antoine de Baecque, « Mon travail n'est pas celui d'un procureur », *Libération*, 10 février 2004.

2 Serge Daney, « Le travelling de Kapo », *Trafic* n° 4, automne 1992.

3 Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'Élimination*, Grasset, 2012.

4 Claude Lanzmann, « Le monument contre l'archive ? », *Les Cahiers de médiologie* n° 11, mai 2001.

● **Rithy Panh et l'histoire du Cambodge en quelques dates**

- 9 novembre 1953 : le roi Norodom Sihanouk obtient l'indépendance du Cambodge, protectorat français depuis juillet 1863.
- septembre 1960 : Pol Pot crée le Parti communiste khmer.
- 18 avril 1964 : naissance de Rithy Panh.
- 18 mars 1970 : un coup d'État, organisé par le général Lon Nol et soutenu par les États-Unis, destitue Sihanouk, qui s'exile à Pékin. La monarchie est abolie. La République khmère sera proclamée en octobre.
- 17 avril 1975 : les Khmers rouges entrent dans Phnom Penh et prennent le pouvoir. Ils instaurent la République démocratique du Kampuchéa. Rithy Panh et sa famille sont déportés dans un camp.
- 7 janvier 1979 : les Vietnamiens envahissent le Cambodge et prennent le contrôle du pays. Les Khmers rouges prennent le maquis.
- 18 avril 1979 : Rithy Panh se réfugie dans le camp de Mairut en Thaïlande.
- 1980 : Rithy Panh émigre en France.
- 1982 : Sihanouk forme un gouvernement de coalition en exil. Au Cambodge, les combats font rage entre Khmers rouges, nationalistes et royalistes.
- 1989 : Rithy Panh réalise *Site 2*, qu'il considère comme son véritable premier film.
- 23 octobre 1991 : signature à Paris d'un traité de paix. Le pays est placé sous la tutelle de l'ONU jusqu'à l'organisation d'élections libres.
- 1993 : une nouvelle Constitution rétablit Sihanouk sur le trône.
- juillet 1994 : les Khmers rouges sont mis hors-la-loi.
- 1996 : sortie de *Bophana, une tragédie cambodgienne*.
- 15 avril 1998 : décès de Pol Pot, peu après la chute du dernier bastion des Khmers rouges.
- décembre 1998 : reddition des derniers chefs khmers rouges.
- 2003 : sortie de *S21, la machine de mort khmère rouge*.
- 2006 : Rithy Panh crée le Centre Bophana, dédié à la restauration du patrimoine audiovisuel cambodgien et à la préservation des archives.
- 17 février 2009 : ouverture du procès des Khmers rouges.
- 2011 : sortie de *Duch, le maître des forges de l'enfer*.
- 2013 : sortie de *L'Image manquante*.
- novembre 2018 : condamnation de deux anciens dirigeants khmers rouges pour génocide par le tribunal parrainé par l'ONU.

Bophana, une tragédie cambodgienne (1996) © DVD Éditions Montparnasse



S21, la machine de mort khmère rouge (2003) © DVD Éditions Montparnasse



Duch, le maître des forges de l'enfer (2011) © DVD Éditions Montparnasse





Genèse

Vertige et catharsis

● Exorciser Duch

Les films de Rithy Panh se répondent et découlent les uns des autres. L'une des origines de *L'Image manquante* est à chercher dans l'expérience éprouvante du cinéaste sur le tournage de son précédent film, *Duch, le maître des forges de l'enfer*, réalisé deux ans auparavant. Pour ce documentaire, Rithy Panh s'était exposé à passer plus de 300 heures aux côtés de Kang Kek Ieu, plus connu sous le nom de Duch, directeur et juge d'instruction du centre de rétention S21. Le film avait été conçu pour donner à entendre la réponse de Duch au précédent film de Panh consacré à cette sanglante prison. Sa démarche consistait à enregistrer la parole et les gestes du tortionnaire sans l'absoudre ni le condamner, selon la méthode d'entretien du cinéaste fondée sur l'écoute, qu'il a pu lui-même à l'occasion formuler en ces termes : « Je ne fabrique pas l'événement. Je crée des situations pour que les anciens Khmers rouges pensent à leurs actes. Et pour que les survivants puissent dire ce qu'ils ont subi. [...] La base de mon travail documentaire est l'écoute. »¹

Mais le cinéaste n'est pas sorti indemne de ce contact prolongé avec ce bourreau cultivé et rompu à l'exercice redoutable de l'interrogatoire. C'est son compagnon de plume, l'écrivain Christophe Bataille, avec qui il coécrivait *L'Élimination* pendant le montage de *Duch*, qui raconte combien le cinéaste a été affecté par la crise intérieure où le plongeaient ces entretiens : « 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 », confie-t-il en 2013 à *Télérama*².

Pour surmonter cette crise intérieure, le cinéaste s'est donc d'abord tourné vers la pratique de l'écriture, en racontant le parcours de son enfance dans *L'Élimination*. *L'Image manquante*, par son absence d'entretiens (ni de victimes, ni de bourreaux) et sa recherche intime (qui puise dans le texte autobiographique de *L'Élimination*), est la réponse salvatrice de Rithy Panh à cette épreuve.

● Voir avec les mains

Mais quelle forme donner aux contours — aussi précis soient-ils — de la mémoire ? Plutôt que de reconstituer tout un monde disparu avec des acteurs et des décors, ce à quoi le cinéaste n'est pas opposé mais dont il dit ne pas se sentir capable, Rithy Panh a l'idée de le sculpter avec de la glaise et des maquettes. C'est la rencontre avec le jeune sculpteur Sarith Mang qui déterminera ce choix. Faire appel à des artistes n'est pas une nouveauté dans les films de Panh, lui qui se destinait d'abord à une carrière de peintre. Déjà *S21* convoquait les peintures et la présence de Vann Nath, un peintre rescapé du centre de détention, dont les fresques témoignaient avec précision des tortures et des exécutions commises par les Khmers rouges. Mais l'originalité de *L'Image manquante* réside en ceci qu'il confie à Sarith Mang un pan entier de la création du film. Dans un entretien pour le journal *La Croix*, Rithy Panh revient sur sa collaboration avec le sculpteur : « Il est jeune et ne connaissait pas l'histoire des Khmers rouges. Travailler avec lui m'obligeait à replonger dans ce passé pour le lui raconter. J'ai trouvé en lui la poésie des grands artistes qui frôle l'innocence de l'enfance. »³ C'est donc à cet artiste né après la chute du régime khmer rouge qu'est confiée la mission de donner forme aux souvenirs du cinéaste, dans un mouvement de transmission si cher à Rithy Panh qui dépose littéralement une mémoire vivante entre les mains d'un jeune Cambodgien. Ces mains, nous les voyons à plusieurs reprises manipuler les figurines d'argile à l'écran, comme si le film prenait forme sous nos yeux. C'est de cette rencontre qu'émerge une proposition cinématographique radicalement différente des autres films de Rithy Panh, qui parvient à déployer tout un univers avec une économie de moyens impressionnante.

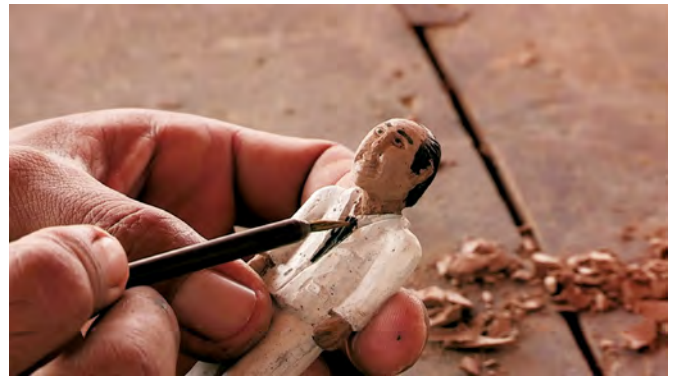
1 Christophe Bataille et Rithy Panh, *op. cit.*

2 François Ekchajzer, « Rithy Panh vit dans la mort, c'est un rescapé », *Télérama*, 9 octobre 2013.

3 Jean-Claude Raspiengeas, « Rithy Panh : "Comment parler de cette mort en nous ?" », *La Croix*, 8 octobre 2013.

● La figure du père

Il est toujours intéressant d'interroger la notion de personnage dans le genre documentaire. Les figurines sculptées introduisent une dimension plus abstraite et imaginaire, mais elles se réfèrent à des personnes qui ont réellement existé. Il y a dans *L'Image manquante* une figure qui se détache nettement de l'ensemble des figurines : c'est le père. Le premier homme sculpté par les mains de Sarith Mang n'est autre que le père de Rithy Panh. Par un miracle cinématographique, tel un démiurge, c'est ici le fils qui (re)donne partiellement vie au père. D'emblée, ce dernier se distingue par son costume blanc et sa cravate noire, signe d'élégance qui annonce son tempérament face à la barbarie du régime khmer. On comprend très tôt qu'il incarne non pas l'autorité crainte mais la douceur et la confiance, inspirant immédiatement de la tendresse au narrateur-cinéaste : « Je voudrais le tenir dans mes bras », nous dit aussitôt la voix off. Avec l'abstraction qui caractérise les figurines d'argile, peu précises et difficilement discernables les unes des autres, il suffit d'un élément distinctif pour isoler un personnage et provoquer l'empathie. Le père est une figure modèle et sa mort donne lieu à un moment essentiel du film, un double acte de résistance : le refus du père de s'alimenter, puis l'enterrement des mots qu'accomplit la mère dans la nuit qui suit la disparition de son époux.



« Quand j'ai vu surgir ce personnage de la glaise, j'ai su que "l'image manquante" était là. J'ai continué à lui demander d'autres personnages et l'univers terrible de ces années-là m'est apparu. J'étais troublé de voir la vie remonter ainsi de la terre où reposent les morts »

Rithy Panh



● Le cinéma retrouvé

À travers *L'Image manquante*, Rithy Panh réalise également un hommage au cinéma de son enfance. Le film commence d'ailleurs parmi des bobines oxydées de celluloid abandonnées dans un dépôt d'archives. La main qu'on imagine être celle du cinéaste met une bobine en mouvement, et, comme par magie, surgit alors l'image colorée d'une danseuse traditionnelle. Il s'agit d'un extrait du film *Apsara* (1966), réalisé par le prince Sihanouk (au pouvoir avant d'être renversé par Pol Pot) et interprété par sa propre fille Bopha Devi. La place essentielle, en tant que paradis perdu, qu'occupe le cinéma cambodgien d'avant la dictature dans *L'Image manquante* invite à s'intéresser à son histoire tragique intimement liée au destin national. On pourra dans cette perspective voir le fascinant documentaire *Le Sommeil d'or* réalisé par Davy Chou en 2012, soit un an seulement avant *L'Image manquante*. Comme Rithy Panh, Davy Chou est un cinéaste franco-cambodgien qui interroge la mémoire de son pays natal, mais il appartient à la génération née après la chute de Pol Pot

et du régime khmer rouge, et n'est donc pas un témoin direct des crimes de la dictature. Son approche consiste plutôt à recueillir les témoignages pour réactualiser cette mémoire dans le Cambodge d'aujourd'hui. Dans *Le Sommeil d'or*, il part à la recherche des vestiges de l'industrie cinématographique détruite par le régime khmer rouge, en rencontrant d'anciens cinéastes, producteurs, acteurs et actrices. Les moments les plus saisissants du film sont ceux où le jeune cinéaste invite les protagonistes à rejouer leur passé sur les plateaux de cinéma. Comme l'écrit Sophia Collet au sujet du film : « Il s'agit d'étudier la persistance, la résistance d'une trace irréductible du cinéma cambodgien. Porté par l'idée de croyance en une cinégénie cambodgienne qui pourrait ainsi retrouver toute sa puissance d'évocation, le film suggère tout ce que ce cinéma a pu être afin d'en réactiver la mémoire et de panser l'immense béance des films perdus. »¹

1 Sophia Collet, « Le faisceau de la mémoire », *Critikat*, 18 septembre 2012.

Contexte

Iconographie et Idéologie

● Sur un génocide sans image

Les crimes de la dictature khmère rouge entre 1975 et 1979 causèrent la mort de millions de Cambodgiens (on estime généralement entre 1 et 3 millions le nombre de morts sur une population qui comptait 7 millions d'habitants, sans qu'il y ait de consensus sur le chiffre exact). Les principales causes de cette extrême mortalité reviennent à la famine et aux assassinats locaux perpétrés dans des prisons-mouroirs disséminées dans tout le pays. Malgré l'ampleur phénoménale des massacres, ce n'est qu'en 2018, lors de nouvelles condamnations des dirigeants khmers rouges, que le terme de génocide sera officiellement reconnu par le droit international pour qualifier ces exactions massives.

Comment expliquer que le génocide perpétré par les Khmers rouges ait laissé si peu de traces visuelles et quasiment aucune image filmée ? L'historien Jean-Louis Margolin donne plusieurs explications à cette carence d'images dont il convient avant tout de comprendre qu'elle fut volontairement organisée par un régime complètement hermétique qui rejetait violemment la modernité et, partant, ses formes de médiatisation audiovisuelle : « La révolution khmère rouge fut singulièrement pauvre en images, même de propagande (cette source difficilement contournable, et néanmoins souvent révélatrice, sur l'URSS lénino-stalinienne ou la Chine de Mao Zédong). La presse officielle était pauvre (un seul journal apparemment), mal diffusée dans le pays même, et fut moins bien encore conservée. Pas de télévision, et on ne connaît pas de film réalisé par le régime : les quelques images animées proviennent d'équipes télé sympathisantes, chinoises ou yougoslave, tous les autres journalistes étant interdits de séjour jusqu'en décembre 1978 — à l'exception de quelques séquences « volées » lors de l'évacuation par la route vers la Thaïlande des étrangers réfugiés dans l'ambassade de France, début mai 1975. »¹

● L'Angkar, mystique du pouvoir

Ce nom étrange, qui signifie « organisation » en khmer, revient à de multiples reprises dans le film, sans que son statut exact soit clairement défini. Ce n'est ni directement le parti, ni Pol Pot, ni l'armée khmère rouge, mais une émanation de toutes ces entités du pouvoir à la fois. On pourrait le comparer à une sorte de Big Brother panoptique et paranoïaque qui régit la vie des Cambodgiens dans le moindre de ses aspects. Le nom même de l'Angkar n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de l'organisation dans *1984* de George Orwell (1949), l'Angsoc : Pol Pot se serait-il inspiré de ce célèbre roman dystopique pour concevoir les rouages de sa dictature ?

L'Angkar, c'est l'avatar de l'idéologie. On sera peut-être étonné de constater que l'Angkar est encore plus présent que Pol Pot dans *L'Image manquante* : il en figure une forme d'abstraction tentaculaire. Un personnage à la fois omniprésent et invisible. Dans *L'Élimination*, Rithy Panh emploie volontiers un lexique religieux pour qualifier l'Angkar : « Tout a été soumis à l'Angkar, organisation mystérieuse et omnipotente : la vie sociale, la loi, la vie intellectuelle, la sphère



familiale, la vie amoureuse et amicale. Je ne connais pas d'exemple, dans l'histoire, d'une telle emprise, presque abstraite à force d'être absolue. » Ailleurs, il parle encore du « mystère des archives de l'Angkar » qui reste à découvrir pour les historiens cambodgiens. Ce n'est pas extrapoler que de comparer l'Angkar à un dieu malveillant, que Rithy Panh confie avoir « supplié [...] de nous pardonner » dans un épisode du livre où il raconte avoir frôlé la mort dans un ancien temple reconverti en hôpital de misère.



● Un drapeau inquiétant

Dans le cadre d'un atelier pédagogique, on pourra se livrer à une analyse d'image avec les élèves en s'intéressant au drapeau du Kampuchéa démocratique, nom utilisé par les Khmers rouges pour rebaptiser le Cambodge. Ce drapeau mérite d'être étudié dans la mesure où il n'appartient ni à la typologie classique des archives filmiques et photographiques, ni à l'univers modelé des figurines, et qu'il apparaît à deux reprises dans le film, une première fois au début [00:10:26] où il est commenté par la voix off, puis une seconde fois à la fin [01:06:28] — l'occasion de relever la structure en échos propre au film qui fonctionne par retours et reprises d'un même motif [Récit]. Comment les élèves décriraient-ils ce drapeau avec leurs propres mots ? Et comment faut-il interpréter la contradiction apparente entre les couleurs utilisées et ce qui y est représenté ? Que leur évoquent les cheminées en arrière-plan ? Ne peut-on y discerner un parallèle avec la photographie de l'entrée du camp d'Auschwitz ? Cette analyse devrait amener à penser le rapprochement entre le génocide cambodgien et celui effectué par les nazis à l'encontre des Juifs. En quoi la deuxième apparition du drapeau concrétise-t-elle ce rapprochement ?

¹ Jean-Louis Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *Le Temps des médias* n° 5, automne 2005.

Découpage narratif

1 IMMERSION

00:00:00 – 00:05:40

Le film s'ouvre sur de vieilles bandes de pellicule en mauvais état. On aperçoit le visage du cinéaste qui regarde au travers de l'une d'elles. Une danseuse traditionnelle aux mouvements envoûtants nous regarde. Un fondu au noir annonce le titre du film. La caméra est immergée dans le ressac des vagues. Des mains sculptent un homme dans de la glaise, le père du cinéaste. La caméra se déplace parmi des figurines immobiles représentant la famille de Rithy Panh avant la guerre. Des scènes joyeuses se succèdent, on entend de la musique et des bruits festifs.

2 LES KHMERS ROUGES AU POUVOIR

00:05:40 – 00:09:23

Les Khmers rouges prennent Phnom Penh le 17 avril 1975, la veille de l'anniversaire de Rithy Panh. La ville est vidée de ses habitants. Dans un mélange d'images d'archives et d'incrustations des figurines, on suit la déportation de la population vers les camps.

3 LA VIE DANS LES CAMPS

00:09:23 – 00:16:23

Arrivée de la famille Panh dans les camps de rééducation. La voix *off* raconte comment ils sont séparés, comptés et privés de leur identité. Images d'archives des travailleurs dans les rizières. La voix *off* expose le projet idéologique des Khmers rouges. Séances d'endoctrinement de l'Angkar. Les détenus des camps sont rationnés à l'extrême. Les surveillants, eux, sont bien nourris. La faim est une arme, comme le dit la voix *off*.

4 MORT ET PROPAGANDE

00:16:23 – 00:23:06

Présentation de Pol Pot et de ses camarades : Nuon Chea, Ieng Sary, Khieu Samphân, Son Sen. Le centre de détention S21 à Phnom Penh est l'occasion d'une réflexion autour des images prises par les bourreaux lors des exécutions. À ces images, Rithy Panh préfère celle d'un visage qui défie les tortionnaires : il s'agit de Bophana, une jeune femme assassinée pour avoir écrit des lettres d'amour.

5 OBJECTIF LUNE

00:23:06 – 00:26:59

Dans la nuit des camps, le jeune Rithy raconte à ses camarades l'histoire de la fusée Apollo 11 et du premier

astronaute à marcher sur la Lune. Il est ensuite accusé de répandre la propagande américaine.

6 LA MORT DU PÈRE

00:26:59 – 00:32:26

La famine est la principale cause de décès dans les camps. Le père de Rithy Panh refuse de s'alimenter et meurt. Son corps est emporté dans une feuille de tôle. La mère raconte comment il aurait dû être enterré « selon la tradition et la douce paix ». Convaincu que la connaissance émancipe les hommes, le père du cinéaste représente tout ce que détestent les Khmers rouges.

7 ENFANCE ET CINÉMA

00:32:26 – 00:36:40

Une archive de propagande montre des enfants travailler pour devenir électriciens. À ces images, Panh oppose les souvenirs de son enfance sur les plateaux de cinéma. La voix *off* se fait plus rare et la musique est douce. Un moment de grâce et probablement la naissance d'une vocation.

8 HABITER L'IDÉOLOGIE

00:36:40 – 00:43:15

Retour à la terreur khmère rouge. Dans ce monde, « il n'y a plus qu'un seul acteur, Pol Pot ». L'idéologie khmère rouge est fondée sur une distinction entre l'« ancien peuple », les paysans descendant des tribus primitives, et le « nouveau peuple », les bourgeois, intellectuels et artistes qu'il faut rééduquer ou détruire. Les séances d'endoctrinement ont lieu tous les soirs. Épisode terrible d'un enfant qui dénonce sa mère pour avoir cueilli des mangues.

9 DÉSOLATION ET SOLITUDE

00:43:15 – 00:51:46

Pour survivre dans les camps, il faut garder « un cœur humain » et se souvenir de l'ancien temps. Mais la réalité est insoutenable, comme l'atteste le souvenir traumatique de la mort d'une petite fille. Puis c'est la sœur et la mère de Rithy Panh qui succombent. « J'ai compris que je serais seul », conclut la voix *off*. Souvenir de la maison d'enfance accompagné d'une musique mélancolique.

10 LA RÉVOLUTION DES ENFANTS

00:51:46 – 01:00:50

Pour avoir critiqué l'Angkar, le jeune Rithy et ses amis sont envoyés dans un camp aux conditions encore plus dures. Ils doivent accomplir des tâches impossibles et n'ont presque plus rien à manger. La ritournelle de l'enfance heureuse dans la maison de Phnom Penh continue de l'habiter. Aujourd'hui, cette maison est

devenue une discothèque-karaoké. Retour au camp : suite à une crue de la rivière, les enfants trouvent des œufs et du riz pour se nourrir.

11 IMAGES ET POUVOIR

01:00:50 – 01:06:37

Segment entièrement composé d'images d'archives. Les images de propagande où l'on voit des tonnes de sacs de riz sont des images qui n'ont pas manqué — contrairement à celles, prises par un opérateur khmer rouge, de l'esclavage des enfants. Cet opérateur qui a voulu témoigner a été torturé et assassiné par le régime. Images d'une rencontre entre Pol Pot et de hauts dirigeants chinois.

12 LA MORT AU TRAVAIL

01:06:37 – 01:13:15

Souvenirs traumatisants des pagodes (lieux de culte cambodgiens) transformées en mouoirs. Le jeune Rithy doit enterrer les détenus morts pendant la nuit. Les Khmers rouges rejettent la médecine moderne et fabriquent leurs propres médicaments à partir d'herbes et d'eau de coco. Le souvenir de ces morts plonge Rithy Panh dans la culpabilité de n'avoir pas su aider davantage.

13 UN FILM KHMER ROUGE

01:13:15 – 01:15:30

L'Angkar organise exceptionnellement des séances de cinéma en plein air et y projette des films de propagande révolutionnaire. Ce sont de « mauvais films » et les enfants épuisés dorment en cachette pendant les projections.

14 LA GRANDE FORÊT

01:15:30 – 01:21:54

Rithy Panh est déplacé dans un camp de travail dans la forêt tropicale. Les conditions y sont terribles. Pour tenir, il se rappelle des images du marché de Phnom Penh avant la guerre.

15 L'ENTERREMENT SANS FIN

01:21:54 – 01:29:42

Le traumatisme et la culpabilité hantent Rithy Panh, et les séances de psychanalyse ne semblent pas l'aider. Sur une image d'enterrement, il décrit la sordide tâche qu'il devait accomplir avec les morts. La voix *off* s'adresse au spectateur et nous confie l'image manquante pour « qu'elle ne cesse pas de nous chercher ».

16 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:29:42 – 01:31:42

Le film se termine sur un *making-of* joyeux qui nous montre l'équipe du film au travail : Sarith Mang en train de sculpter les figurines, Rithy Panh et son chef opérateur en train de filmer les miniatures.



Genre

Autobiographie/auto-analyse

● Puissance de la parole

« Au milieu de la vie, l'enfance revient. » Tels sont les premiers mots de *L'Image manquante*, qui feront retour vers la fin comme un rappel (autre signe que le film est construit comme une boucle). En inaugurant de la sorte son film, Rithy Panh fait implicitement référence aux premiers vers du « Chant premier » de l'*Enfer* de Dante dans *La Divine Comédie* (« Au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai dans une forêt obscure »), lorsque le poète prend soudain conscience de sa grande confusion intérieure ainsi que du désarroi commun de l'humanité. Par l'entremise de cette référence assez discrète, le cinéaste nous prépare à pénétrer dans le labyrinthe mental que sera le film, au confluent de l'Histoire et de l'histoire intime. Comme le poète italien, Rithy Panh a traversé l'enfer et en est revenu pour nous raconter. Il est important de noter ici combien *L'Image manquante* est un film parlé et écrit, voire un film récité, qui est le prolongement d'un travail d'écriture entamé avec *L'Élimination* [Genèse]. C'est donc essentiellement par le texte que passent les informations autobiographiques. « Je ne suis pas retourné chez moi depuis le 17 avril 1975. Je me souviens de chaque détail pourtant » [00:57:57]. Le souvenir revient comme une litanie tout au long du film. « Je me souviens de la grande inondation en 1978 » [01:00:02]. Pour autant, on observe que le discours oscille constamment entre le personnel et l'impersonnel, entre l'intime et le collectif, entre le « je » (« L'ennemi c'est moi, j'ai 13 ans ») et le « nous » (« L'Image manquante, c'est nous »).

● Transfert et transmission

Plus qu'un autoportrait ou une autobiographie, on est en droit de se demander si Rithy Panh ne pratique pas plutôt une forme d'auto-analyse à travers son film, dans le sens que lui donne la psychanalyse, soit une investigation de soi par soi qui procède par le langage, l'interprétation des rêves et les associations d'idées. Le psychanalyste Boris Cyrulnik a vu dans le film un processus psychanalytique à l'œuvre :

« Ce qui caractérise le syndrome psycho-traumatique, c'est une image qui se répète jusqu'à l'obsession, au point que le traumatisé se trouve prisonnier du passé ; à ce point fasciné par l'agression qu'il a subie, que l'image qu'il en a est cli-vée, avec un centre hyper-précis et du flou tout autour. Elle peut lui être insupportable au point qu'il la refoule — parfois jusqu'au trou de mémoire. L'image manquante, c'est exactement ça. Après une tragédie comme celle qu'a vécue Rithy Panh, certaines images font forcément défaut. »¹

La mesure dans laquelle il est possible d'invoquer la psychanalyse se rattache à la fonction thérapeutique du film, car le projet du cinéaste n'est pas uniquement le partage d'expérience ou de connaissance, c'est aussi la quête d'un apaisement.

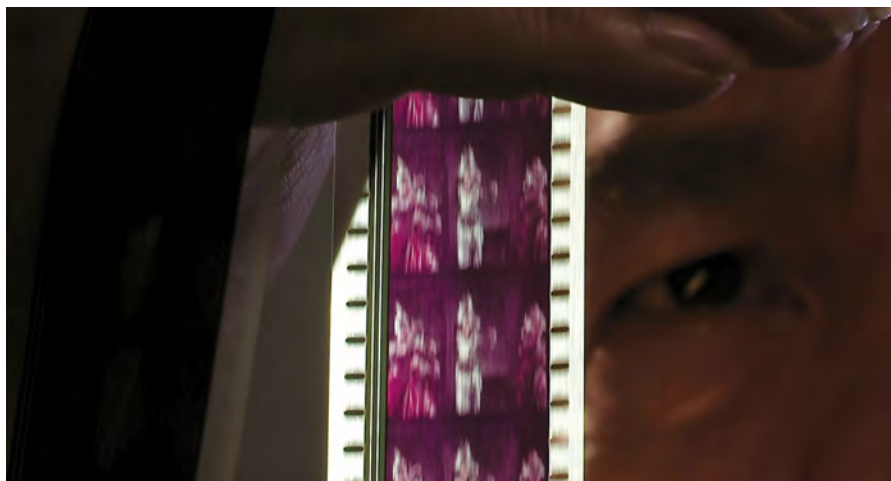
À ce titre, l'une des étapes cruciales d'une cure analytique est le « transfert », qui désigne le processus par lequel l'inconscient s'actualise sur un objet ou un sujet extérieur au patient. On peut voir dans les poupées d'argile un réceptacle du transfert, spécifiquement dans la figurine qui représente le cinéaste enfant et qui lui permet de revivre indirectement certaines scènes traumatiques de son existence.

**« Avant *L'Image manquante*,
je ne me sentais pas mûr pour
dire ces choses et je ne voulais
pas d'un témoignage larmoyant.
Ce n'est pas évident de parler
de sa propre histoire ou de
celle de ses proches, même si
l'on a très envie de leur rendre
hommage »**

Rithy Panh

¹ François Ekchajzer, « *L'Image manquante*, de Rithy Panh, vu par Boris Cyrulnik, *Télérama*, 21 octobre 2014.

Remarquons d'abord que Rithy Panh apparaît furtivement à deux reprises. Ces deux apparitions ont en commun de le définir en tant que cinéaste. La première installe sa position de retrait discret, dès les premières minutes du film : il nous apparaît flou et en arrière-plan, en train de manipuler un ruban de pellicule. Il est celui qui regarde des images plus qu'il n'est regardé. La seconde, à l'inverse, nous montre Panh comme objet du regard. Le cinéaste apparaît par le biais d'une archive incrustée dans un décor en miniature, qui le montre au cours d'un entretien télévisé. Devant la télévision se tient une scène fantasmée qui nous expose les figurines du père et de la mère en train de regarder leur fils : « Notre fils sait bien faire du bla-bla maintenant », s'exclame le père. La culpabilité du cinéaste se manifeste dans cette séquence, où son statut de réalisateur lui apparaît comme un rôle social davantage que comme une action politique. Toutefois la seconde exclamation du père tempère cette culpabilité : « C'est notre histoire qu'il filme, c'est nous » [01:20:19]. Mais le tour de force de Rithy Panh consiste à avoir disséminé sa présence dans d'autres corps : même dans un projet autobiographique, il parvient à réaliser la vocation de transmission qu'il s'est assignée. Son expérience personnelle et sa recherche introspective sont confiées à une nouvelle génération d'artistes cambodgiens. En effet, ce ne sont ni ses mains ni sa voix qui nous sont données à voir ou à entendre. Panh se révèle par les mains du sculpteur Sarith Mang et la voix de l'acteur et dramaturge Randal Douc. L'autobiographie pour Panh n'est nullement une glorification du moi, c'est un acte de passation.



● Cinéma du «je»

L'Image manquante invite à creuser les modalités d'expression du «moi» ou plutôt du «je» dans un cinéma qui n'est pas directement fictionnel. Comment les cinéastes s'y prennent-ils pour se livrer, pour donner à voir une forme d'intimité ou d'introspection, sans pour autant tomber dans une dérive égocentrique ? On verra que les formes libres à la croisée entre documentaire, essai filmé et journal intime sont les plus propices à cette écriture visuelle du «je».

Dans le documentaire, le «je» est souvent fui comme la peste. En effet, l'un des clichés associés volontiers au genre consiste à arguer de son «objectivité» face au réel : tout se passe comme si le regard et a fortiori le corps qui se tient derrière la caméra devaient chercher à se faire oublier. Cette confusion tient en partie à ce qu'on assimile le documentaire à l'un de ses courants qui est le cinéma direct ou cinéma-vérité, dont le dogme est la captation sans médiation d'une réalité sociale ou politique. Selon cette acception, le documentaire serait le genre de l'altérité par excellence. Or la rencontre vers l'altérité n'exclut pas nécessairement la subjectivité, ni même l'introspection.

L'un des exemples célèbres en est *Les Glaneurs et la Glaneuse* d'Agnès Varda (2000). Dans ce film, Varda esquisse son autoportrait à travers une mosaïque de rencontres avec des glaneurs, ces personnes qui ramassent ce qu'elles trouvent par terre pour se nourrir ou pour créer. De même que Rithy Panh a eu besoin d'un dispositif original pour réussir à témoigner de son expérience personnelle, Varda met à profit la légèreté de son dispositif filmique : un petit caméscope numérique qu'il lui suffit de retourner vers elle pour se filmer, dans les moindres détails (une main, les racines de ses cheveux, les taches de vieillesse sur sa peau). Car si l'autoportrait est une technique de l'intime, il participe dans le même mouvement d'une mise à distance de soi — l'occasion de se montrer soi comme un autre.

Dans un style complètement différent mais tout aussi singulier, on peut penser au *Paradis* d'Alain Cavalier (2014), qui nous intéresse ici dans la mesure où l'expérience intime du cinéaste y est transposée dans des objets-totems qu'il charge d'une émotion désarmante et inattendue, un peu à la manière des figurines de *L'Image manquante*. Dans ces trois films, on constatera qu'une pauvreté revendiquée de moyens techniques participe à la liberté de l'expression intime du «je».

Récit

Spirale et ritournelle

● Enquête autour d'un manque

Le film progresse selon une logique de questionnement similaire à celle d'un détective qui enquête sur une pièce manquante dans la résolution d'un crime. Mais à mesure que l'enquête avance, les pistes se multiplient et bifurquent. À commencer par le singulier du titre, *L'Image manquante*, qui pourrait laisser croire que c'est bien une seule image dérobée ou absente qu'il s'agirait à présent d'identifier ou de retrouver comme une pièce cruciale dans un puzzle d'archives. Or ce serait faire fausse piste que de s'engager dans cette quête du graal iconographique. La démarche de Panh est bien plutôt du côté d'une recherche expansive qui déploie à l'infini les éléments de réponse, comme le suggèrent les nombreuses questions formulées par la voix off au cours du film : l'image manquante est-elle celle du bourreau khmer rouge qui a photographié ou filmé des exécutions ? Est-elle l'image de l'enfance perdue après l'évacuation de Phnom Penh ? Est-elle encore l'image d'un enfant mourant de faim dans la nuit concentrationnaire ? Paradoxalement, les images qui manquent semblent comme proliférer ou s'engendrer au contact d'autres images, celles qui n'ont pas manqué. Ainsi, pour chaque image de propagande, il y a en creux ou en négatif une image manquante. De même, chaque souvenir implique une image manquante, une photographie détruite ou bien qui n'a jamais été prise. Au centre du film, à la moitié exacte de sa durée, il y a ce vœu de Rithy Panh enfant qui voit passer un avion dans le ciel du camp et qui aimerait qu'on lui parachute « un appareil photo pour que le monde sache enfin » [00:44:36]. Et la phrase suivante de résonner comme une réponse à la question implicite du titre :

« L'image manquante, c'est nous » [00:44:37]. Comprenons ici que l'image n'est pas un document, c'est tout un peuple qui manque, un « nous » effacé de la surface visible du monde. Le film constitue une tentative de rechercher l'effet cathartique d'une image à travers la jungle d'autres images dont les apparences sont trompeuses. Il s'efforce non seulement à répertorier et nommer ce manque, mais encore davantage à lui donner forme. Un effort inachevé qui se termine sur une aporie (« Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante ») et un renversement (« Alors je fabrique cette image. Je la regarde. Je la chéris. Je la tiens dans la main, comme un visage aimé. Et cette image manquante, maintenant je vous la donne, pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher » [01:28:44]).

● La boucle des souvenirs

On ne peut pas dire que le film se déroule linéairement, il semble plutôt dessiner des boucles ou des spirales autour des souvenirs d'enfance du cinéaste. Ce sont bien ces souvenirs qui dictent le rythme du film à l'image du ressac des vagues qui ouvre et referme le film. Il ne s'agit donc pas tant pour le cinéaste de convoquer les souvenirs que de leur obéir : « Le souvenir est là maintenant, il me cogne aux tempes, je voudrais le chasser » [00:02:54]. On pourrait dire, pour reprendre les mots du philosophe Walter Benjamin au sujet de l'œuvre d'art, que la mémoire fait *effraction* dans le film. Il y a assurément quelque chose de l'ordre d'une logique psychanalytique qui s'y joue (ce n'est pas un hasard si le film se termine avec une séquence de psychanalyse sous le patronage d'un portrait de Freud). C'est pourquoi *L'Image manquante* peut donner l'impression déroutante de progresser de manière décousue ou labyrinthique, par associations d'idées soudaines, ellipses ou retours en arrière. C'est entre autres ce qui distingue le film de Panh d'un simple

reportage historique qui serait organisé autour du marquage des dates : en effet, une fois énoncée la date fatidique du 17 avril 1975, il sera difficile de trouver des repères chronologiques pour s'orienter. Rithy Panh donne ainsi à éprouver comment le temps sous la dictature Khmer rouge s'immobilise, se calcifie en un bloc de durée semblable au béton où les détenus doivent creuser des bassins. Seuls les souvenirs participent à lui donner du relief, et particulièrement ceux du temps de l'enfance avant la dictature, dont la douceur revient presque comme un refrain lancinant. C'est ainsi que l'enfance est qualifiée dans le texte lu par la voix off : « L'enfance, c'est une ritournelle » [00:56:23]. Arrêtons-nous un instant sur ce terme, loin d'être anodin, de ritournelle. Telle qu'elle a été conceptualisée par Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *Mille Plateaux*, une ritournelle est justement un terme à la fois musical et psychanalytique qui renvoie à la répétition rassurante d'un thème mélodique qui permet à celui qui l'entonne de tracer « un territoire, une maison sonore, pour conjurer le chaos ». Or, n'est-ce pas précisément l'entreprise de Rithy Panh que de « conjurer le chaos » de la mémoire par l'agencement des souvenirs ?



Mise en scène

L'art de composer

La singularité et la force de *L'Image manquante* résident en grande partie dans la multiplicité des régimes d'images que le cinéaste fait jouer entre eux avec une grande liberté. Il est donc intéressant de démêler ces différents régimes et de voir comment Rithy Panh les assemble et les mêle. Nous avons choisi le terme de composer, car il nous semble rendre également compte de cet art de composer une image comme un peintre travaille l'espace au sein d'un tableau et de composer une suite d'images entre elles, comme on parlerait cette fois de composition musicale.

● Animation immobile

Rithy Panh invente une forme nouvelle à mi-chemin entre l'animé et l'inanimé. En effet, contrairement à un film d'animation classique, Panh fait ici le choix de ne pas animer ses figurines pour convoquer la «part de mort»¹ qu'elles contiennent: «Il ne faut pas transformer ce que j'ai vécu, ce que les Cambodgiens ont vécu en spectacle. Prenez l'idée des figurines. Ça fait peur, des personnages figés, qui ne parlent pas, pendant une heure et demie. Aujourd'hui, avec la mode de la 3D, il aurait pu y avoir la tentation de faire un dessin animé. Mais la force de ces figurines, c'est justement leur immobilité. Sur un sujet pareil, il faut garder une certaine pureté dans l'approche artistique» nous dit-il². En ce qu'elles matérialisent le souvenir de personnes disparues ou rescapées, il ne s'agit pas de prétendre leur rendre la vie par l'illusion du mouvement tel qu'il aurait pu être obtenu par la technique du *stop motion*, par exemple. On dirait ainsi qu'elles sont comme pétrifiées: non seulement elles ne bougent pas, mais c'est jusqu'aux traits de leurs visages qui sont figés dans une expression unique. Ce n'est donc pas le déplacement des figurines, mais leur place dans l'image qui est signifiante. Rithy Panh compose soigneusement chaque scène avec ses figurines comme autant de petits tableaux. On remarque que les personnages sont souvent comme suspendus dans une action au milieu d'un décor très sobre. Dans leur dénuement et la précision de leurs compositions, ces scènes évoquent les fresques peintes par l'artiste cambodgien rescapé Vann Nath que l'on retrouve dans le film *S21, la machine de mort khmère rouge* [Genèse].

Pour autant, les miniatures ne paraissent jamais complètement figées et transmettent une étrange impression de mouvement. Quels sont les procédés de mise en scène qui participent à cette impression de mouvement? Tout d'abord, il convient d'être particulièrement attentif aux mouvements de caméra qui se déplacent au sein des maquettes. Car si les figurines sont immobiles, la caméra — elle — ne l'est pas. Elle exécute principalement des mouvements discrets tels que des panoramiques latéraux ou circulaires et des zooms



dans l'image. Cette subtile mobilité de la caméra dans les tableaux figés confère au spectateur un sentiment immersif.

Mais Rithy Panh joue également avec les échelles et les perspectives. Les personnages apparaissent souvent comme «épinglés» au premier plan avec un horizon flou derrière eux. Cette absence de point de fuite dans le cadre concourt à la sensation d'emprisonnement propre au camp de concentration figuré comme une prison à ciel ouvert. En outre, Panh place sa caméra «à hauteur de miniatures comme dans un jeu d'enfants», explique le critique

1 «Nous revivons mais avec une part de mort. Comment parler de cette mort en nous? C'est pour cette raison que j'ai choisi de ne pas animer ces figurines.» Jean-Claude Rapiengeas, *art. cit.*

2 Florence Colombani et Christophe Ono-dit-Biot, «Rithy Panh: "Je refuse de considérer que les hommes sont mauvais"», *Le Point*, 24 octobre 2015.

Cyril Béghin³, ce qui nous introduit de plain-pied dans ces saynètes mentales. L'expression de « jeu d'enfants » est parfaitement appropriée tant il y a quelque chose de volontairement régressif dans l'univers créé avec ces figurines de glaise. Comme s'il fallait emprunter les codes visuels de l'enfance pour parvenir à retransmettre ce passé le plus fidèlement possible.

Le montage joue également son rôle dans la dynamique des tableaux : on verra ainsi que les coupes sont nombreuses et rythmées. Toute la séquence du souvenir des festivités dans la maison d'enfance de Phnom Penh [séq. 1] au début du film est exemplaire de cet art de rendre vivante une maquette inanimée grâce aux outils cinématographiques. La scène s'ouvre avec une rotation de la caméra sur son axe gauche qui découvre à nos yeux une vue d'ensemble légèrement en surplomb du pavillon familial ; à quoi succède ensuite une série de plans fixes plus rapprochés autour d'un personnage ou d'un groupe, comparables à des petites vignettes, au rythme du commentaire de la voix off : au mot de « goyave » ou de « jacquier » apparaît instantanément la figurine d'une femme portant ces fruits dans les mains. Quant à la bande-son, composée d'une musique traditionnelle aux accents pop, elle isole çà et là un éclat de rire ou le bruit des couverts, pour donner à l'ensemble une plus grande impression de réalisme. Il y a une superposition des sons (certains se détachent plus que d'autres) : la musique, le bruit des couverts, mais aussi un bruit de fond de conversations presque omniprésent, des enfants qui jouent, des sons qu'on a du mal à identifier et qui (pour cette même raison) accentuent l'impression de réalisme, etc. En fermant les yeux, on peut tout à fait imaginer une scène réaliste, voire documentaire. Jusqu'au moment où une autre musique s'insinue légèrement et que des bruits inquiétants, comme des bombardements, se font entendre de plus en plus fort, en contradiction avec la tonalité joyeuse de la scène qui continue à se dérouler comme si de rien n'était. On quitte alors le réalisme pour un territoire mental : c'est déjà la guerre qui vient s'immiscer dans un tableau de paix.

3 Cyril Béghin, « Au peuple de terre », *Cahiers du cinéma* n° 694, novembre 2013.



● Collage et montage

Le film est extrêmement riche du point de vue de la matière documentaire qu'il réunit. Il convoque une grande variété d'archives issues de sources visuelles variées, parmi lesquelles on compte des photographies, des films de propagande tournés par les caméramans du parti (documents pour certains déjà présents dans les précédents films de Rithy Panh), mais aussi quelques rares films amateurs qui montrent la vie à Phnom Penh avant l'arrivée des Khmers rouges [séq. 14]. Certains raccords entre deux segments d'archives donnent parfois le vertige, comme cette séquence qui nous dévoile un faubourg de Phnom Penh gorgé de vie et d'animation, suivi d'une autre archive datant de la dictature montrant cette fois la même rue désertée et laissée à l'abandon. À d'autres moments, Panh réutilise également des extraits de ses propres films de fiction ou de documentaire. On distingue ainsi des passages de *La Terre des âmes errantes* ainsi que des *Gens de la rizière* : ce sont des extraits fugaces — un plan de coupe dans une rizière, une pagode traversant un fleuve —, mais ils accentuent la part autobiographique du documentaire. On notera, grâce au générique, que la plupart des archives proviennent des fonds du Centre Bophana à Phnom Penh créé par Rithy Panh en 2004 et qui a pour mission de collecter toutes les archives sonores et visuelles sur l'histoire du Cambodge afin de recomposer un héritage audiovisuel en perte de vue depuis la dictature.

● Expérimentations sonores

Les élèves, et les spectateurs en général, n'ont pas l'habitude d'écouter un film avec la même acuité qu'ils ont à le regarder. C'est pourquoi il pourra être pertinent de consacrer un atelier au traitement sonore du film qui est loin ici d'être purement décoratif. En effet, il n'y a pas que le texte qui s'écoute et qui communique du sens. En dressant l'oreille, on remarquera que le travail effectué autour du son dans *L'Image manquante* procède de la même complexité que le travail de l'image. Pour conduire cet atelier, on pourra d'abord chercher à identifier les diverses variétés de pistes sonores, à commencer par la musique qui joue un rôle essentiel dans le film. Ce qu'on appelle musique originale se réfère à la musique qui a été composée spécialement pour le film. C'est le musicien Marc Marder qui en est à l'origine, un compositeur qui travaille avec Rithy Panh depuis son film de fin d'études *Site 2* (1989). Pour ceux qui n'auraient pas l'oreille musicale, le générique nous indique qu'il s'agit d'un solo de contrebasse et de percussions. La technique utilisée par Marc Marder s'intitule « re-recording » et consiste à enregistrer une piste musicale puis à revenir sur la même musique en enregistrant une autre piste par-dessus. Cette technique peut être réalisée à l'infini ! Cet effet d'accumulation permet de densifier les moments musicaux du film et leur confère

même une étrangeté assez rare dans la musique de films documentaires. C'est ce qu'explique le compositeur : « J'aime beaucoup créer des textures ainsi avec beaucoup de pistes de contrebasses ou d'autres instruments. Je le fais souvent pour les films de Rithy. Ça me permet de créer une musique qui vient d'on ne sait où. Des ambiances étranges et lointaines qu'on crée et mixe sans contrainte du temps en studio. » Voilà qui nous invite à être sensibles à la manière dont surgit la musique dans l'ensemble du film. On remarquera ainsi qu'elle est presque omniprésente, mais que son intensité varie selon les moments, fluctuant du simple accompagnement flottant au statut de personnage à part entière. Cette musique spectrale est mélangée à d'autres musiques (dites additionnelles), principalement des chansons populaires cambodgiennes ou des chants de propagande khmers rouges, ainsi qu'à des sons d'ambiance issus des archives ou fabriqués en studio. La séquence sur les images de propagande et le caméraman [séq. 11] pourra être étudiée pour sensibiliser les élèves au mixage sonore, dans la mesure où elle fait jouer ensemble toutes les matières sonores ; on sera particulièrement attentif aux liens qu'entretient la musique avec l'image et les mots du texte.

1 Anne Morien, « Marc Marder : rencontre avec un compositeur »
 2 film-documentaire-ecrits.fr



Dans un film sans véritable tournage, une grande partie de la mise en scène s'invente au montage. Rithy Panh a l'idée de jouer avec des effets spéciaux aussi simples qu'efficaces comme la surimpression ou l'incrustation des figurines dans les images d'archives. C'est une technique presque enfantine qui évoque la pratique du collage d'images, mais derrière cette apparence inoffensive se cache une puissante charge critique. Il s'agit ainsi d'introduire la subjectivité du cinéaste dans les images produites par d'autres. Cette altération volontaire de l'image d'archive, a fortiori quand elle est une image de propagande, est à comprendre comme un acte de réappropriation. Ainsi, incruster la figurine du caméraman assassiné sur un plan qu'il a tourné et qui lui a coûté la vie est une manière de rétablir la mémoire de cet homme [séqu. 11]. Ce que nous dit ce travail de l'image, c'est qu'il ne suffit pas de voir une image pour la comprendre. C'est déjà ce que nous disait la voix off au début du film : « Il y a tant d'images qui passent, repassent dans le monde, qu'on croit posséder parce qu'on les a vues... » Il faut s'arrêter sur une image, la regarder et se poser les bonnes questions. Ce que nous enseigne Rithy Panh c'est que chaque image doit être pensée comme un problème et non comme une évidence. Qui est à l'origine de cette image ? Pourquoi suis-je en mesure de la voir elle et pas une autre ? Que montre-t-elle et que cache-t-elle ?

Les figurines incrustées viennent combler l'absence et le vide criant des images. Ainsi de la déportation des habitants de Phnom Penh dont on apprend qu'elle n'a pas été filmée ni photographiée : alors, pour remédier à ce manque, Rithy Panh incruste les figurines de sa famille et des habitants dans les images des rues vides de la capitale [séqu. 2].



Valse avec Bachir (2008)
© DVD/Blu-ray Éditions Montparnasse

● Trauma-animation

L'étude du dispositif d'animation dans *L'Image manquante* pourra être l'occasion de montrer aux élèves des extraits d'autres films ayant recours à un procédé anti-naturaliste pour représenter des scènes traumatisantes. *Valse avec Bachir* d'Ari Folman, sorti en 2008, en est un exemple particulièrement pertinent qu'il conviendrait de mettre en parallèle avec le film de Rithy Panh, notamment en ce qu'ils partagent tous deux un fondement autobiographique. Or Folman, à la différence de Panh qui est un rescapé, utilise quant à lui l'animation pour représenter ce que l'historienne du cinéma israélienne Raya Morag a appelé le « traumatisme des bourreaux », sous la forme des mémoires traumatiques d'un soldat israélien de service pendant les massacres des Palestiniens dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila, durant la guerre du Liban, en 1982. On pourra également mettre en perspective dans les deux films l'usage des images d'archives qui interviennent seulement à la toute fin du film de Folman. Et il pourra être intéressant de faire réagir les élèves à cette déclaration du réalisateur israélien au sujet du rapport entre l'animation et la guerre : « Pour moi c'était la seule façon de raconter cette histoire qui serait forcément surréaliste, puisque toutes les guerres sont surréalistes et absurdes. C'est une histoire de mémoire et de souvenirs enfouis, d'hallucinations, de rêves... Pour moi, il n'y avait pas mieux que le cinéma d'animation. »

La bande dessinée, en général particulièrement appréciée des élèves, pourra aussi être une bonne entrée pour questionner le rapport entre animation et traumatisme. On pourrait ainsi remonter à l'œuvre d'Art Spiegelman et à son célèbre *Maus*, dont la première publication date de 1980. La bande dessinée entremêle l'histoire des relations de l'auteur avec son père, rescapé d'Auschwitz, au passé de ce dernier pendant la guerre. Les Juifs y sont représentés comme des souris, les nazis comme des chats et les Polonais comme des porcs.

1



2



3



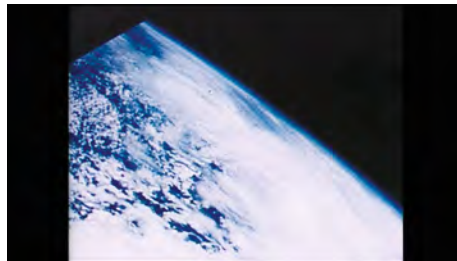
4



5



6



7



8



Séquence

Objectif Lune [00:23:06 – 00:26:59]

D'une durée assez brève (à peine plus de trois minutes), cette séquence encapsule une grande intensité poétique et son mouvement dessine l'une des rares échappées hors de l'univers concentrationnaire du film avant que d'y retomber brutalement. Nous verrons que la séquence est construite en deux temps qui fonctionnent en miroir, selon un réseau d'échos inversés.

● Fusée d'images

Le paysage nocturne qui ouvre la séquence [1] se distingue par l'impression d'apaisement qui s'en dégage, sensation produite en grande partie par l'ambiance sonore bruisant d'oiseaux nocturnes et d'insectes. Plus encore, l'éclairage lunaire lui confère une certaine atmosphère fantastique propice aux histoires «de fantômes, de sorcières, de voyageurs égarés et d'enfants malicieux» dont parle la voix off.

C'est la figurine du jeune Rithy Panh qui en est au centre et que l'on reconnaît à sa tenue colorée. Il est assis dans la posture du conteur, les bras levés vers le ciel [2]. Sous le regard de la Lune, la nuit devient temporairement un espace de liberté où la parole et les corps peuvent se délier, échapper à la concision autoritaire des slogans. C'est l'un des enjeux majeurs du film : opposer la parole comme forme de

résistance à la barbarie, comme nous le comprendrons également plus tard dans le film, lors de l'épisode où la mère du cinéaste raconte le rite funéraire qui aurait dû accompagner la mort de son époux [séq. 6]. Ici, c'est le récit de l'enfant qui nous propulse dans son imaginaire : on notera le mouvement ascendant de la caméra qui amorce celui de la fusée Apollo. Il s'agit de l'évocation d'un souvenir reformulé à la fois par l'imaginaire de l'enfant — cinéaste en devenir — et l'écriture poétique de la voix off.

Le plan sur la Lune [3] nous fait plonger dans la mémoire du conteur, selon la mouvance introspectif propre au film, où les différents pans de la mémoire du cinéaste s'enchevêtrent. La musique se fait alors plus douce et atmosphérique. Le récit fantastique et mythique du voyage sur la Lune des Américains se confond avec le récit intime et familial de l'enfance d'avant l'occupation khmère rouge, comme nous le donne à voir ce portrait de la famille [4] réunie devant une télévision. Les minutes qui suivent sont exemplaires de la manière dont s'opèrent le glissement et les intrusions des différents régimes d'images dans le film par l'entremise du montage : ainsi l'archive d'images d'actualité du lancement de la fusée est-elle mise en abyme dans la télévision [5], au sein d'une scène immobile reconstituée à partir de figurines de glaise. Un simple recadrage dans l'image d'archive, qui occupe à présent l'ensemble du cadre, suffit à produire un sentiment d'immersion. Nous sommes en apesanteur avec le narrateur, la Terre est vue de loin [6]. Puis on bascule à l'intérieur de la navette spatiale [7], où l'on entend le langage de chiffres et de codes évoqués précédemment par la voix

9



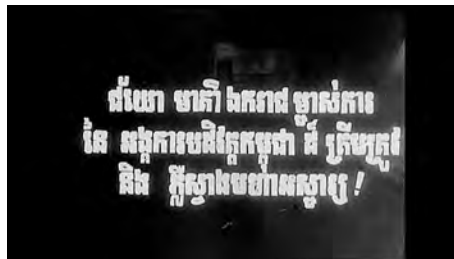
13



10



14



11



15



12



16



off. La Lune, lointaine au début de la séquence, est à présent montrée dans un gros plan haptique, comme à portée de main, ou de pied [8]. L'empreinte dans le sol lunaire représente alors le moment culminant de la séquence [9], tout à la fois image poétique et preuve historique. Avant un brutal retour sur Terre.

● Violent retour sur Terre

Le moment de grâce est interrompu par la question fatigante du camarade («Mais qui sont ces gens?»), accompagnée d'un mouvement descendant de la caméra qui répond, en un écho inversé, au mouvement ascendant du début [10]. Le retour au camp et à sa réalité idéologique est ainsi significativement entamé par cette sensation de chute. On retrouve dans la foulée la figurine de Rithy Pahn, cette fois en bas de la composition [11], tandis qu'elle était en hauteur au début de la séquence — changement qui signale la déchéance de son statut de conteur. Au geste initial du conteur [2] répond maintenant le doigt accusateur du camarade [12]. Rithy Pahn va jusqu'à signer la mort symbolique de son personnage d'enfant-conteur par le glissement pronominal opéré par le passage de la première personne à la troisième personne du singulier («Le conteur avoue, le conteur est tué»). La voix off souligne brutalement qu'il n'y a pas de place ici-bas pour le récit intime : l'idéologie exige la dépersonnalisation.

Aussitôt, le récit de l'enfant est assimilé à de la «propagande capitaliste». Une image d'archive nous montre un

enfant pauvre vêtu d'un t-shirt Apollo 11 [13] : c'est le point de chute final de la trajectoire de la fusée, depuis le poste de télévision familial et les images d'archives de la NASA jusqu'à ce t-shirt délavé. Notons ainsi la capacité de Rithy Pahn à jouer avec les images pour en déplacer le sens. Les images documentaires manquent pour donner raison à la propagande khmère rouge, c'est pourquoi ce sont les mots qui prennent le relais et viennent combler ce manque : un panneau avec un slogan en khmère nous est alors imposé («Vive la voix indépendante et pleine de maîtrise de l'Angkar révolutionnaire du Kampuchéa démocratique ! Vive sa clairvoyance extraordinaire !») [14]. Le discours en off contredit la propagande : «Sur notre Lune, il n'y a rien.» Une formule désespérée et sans appel, encore appuyée par une vue panoramique en surplomb qui nous montre, telle une image de satellite, un paysage aride et désertique [15]. La séquence s'achève sur un dernier écho entre la première et la seconde partie : un trou boueux dans le sol qui répond à l'empreinte nette et précise de l'astronaute sur la Lune [16].

Cette séquence, bien que construite distinctement en deux parties, ne vise pas à opposer frontalement la réalité capitaliste américaine à la réalité communiste khmère rouge. Ce sont plutôt deux régimes d'images et de parole qui sont mis en contradiction : l'un poétique et innervé par l'imaginaire d'un enfant ; l'autre creux et vide, asservi aux mensonges du pouvoir.



Motifs

Politique et poétique des éléments

● Terre et rite funéraire

L'Image manquante est un film tellurique. La terre comme matière y est omniprésente mais s'y décompose en plusieurs sédiments. Il y a tout d'abord la terre d'argile, laquelle, mêlée à un peu d'eau, donne la glaise que modèlent les mains du sculpteur Sartih Mang dès les premières minutes du film, et qui nous évoque ces vers du poète français Jean Tardieu : « Les doigts doublés d'un souvenir d'argile, en mouvement sous le désir des mains. »¹ Cette terre est manipulable et molle, elle se taille avec un petit couteau, et durcit en séchant. C'est l'élément créateur du film par excellence. Mais c'est une terre qui, même pétrie, conserve sa grossièreté première, comme l'explique Cyril Béghin dans les *Cahiers du cinéma* : « Les poupées d'argile répondent à un rituel de mémoire presque chamanique, en même temps qu'elles laissent voir, dans leurs traits mal dégrossis, dans la saleté qui les tache, la souffrance muette des morts. »²

Parallèlement au processus de déblaiement de la mémoire (enfouie par le traumatisme et la destruction des documents) s'opère un processus d'ensevelissement dans cette « terre gorgée de sang ». Il convient de penser le film comme une longue cérémonie d'enterrement que le cinéaste confère à ses proches morts dans les camps, et plus largement à tout un peuple disparu sans sépulture. Ce rite funéraire cinématographique est donc un acte de réparation, car l'enterrement des défunts était interdit par l'Angkar, comme l'écrit Panh dans *L'Élimination* : « Les Khmers rouges nous refusaient la sépulture, le rite, et donc le deuil. C'était la négation de tout ce qui fait l'homme. » Contre la logique d'effacement qui régit le génocide et l'idéologie du vide et de la pureté qui est celle des Khmers rouges, Rithy Panh oppose la résistance de la terre. Pour conjurer l'effacement des traces, il poursuit « l'enterrement sans fin » des âmes errantes. C'est tout le sens de l'ultime et bouleversante séquence qui conclut le film. Bien qu'il s'agisse d'un constat d'échec (« Je n'ai pas trouvé l'image manquante »,

nous dit la voix off), ce pessimisme n'est que partiel, car la recherche de cette image a fabriqué un processus de deuil jusque-là impossible dans la vie du cinéaste. On pense alors à cette phrase du philosophe Jacques Derrida à propos de *Shoah* : « Le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. »³



● L'eau et les larmes

L'eau est un autre élément majeur de *L'Image manquante*. C'est elle qui l'ouvre et le referme. C'est bien par une eau de mer tumultueuse symbolisant la mémoire tourmentée du cinéaste que nous pénétrons dans le film. À la fois noyade et baptême, la caméra est plongée dans l'eau, ce qui fait éprouver au spectateur une sensation de noyade et d'immersion mais évoque aussi une sorte de rite d'ablution, de purification. L'eau-mémoire est d'abord signalée comme un trop-plein, une substance qui fait irruption et dont on ne peut se débarrasser, qu'il faut affronter. Ce sont les souvenirs qui cognent aux tempes de Rithy Panh, comme le reflux des vagues sur la caméra. À cette eau mouvementée s'oppose l'eau stagnante des rizières et de la pluie qui infiltre la peau et épuise les corps : « Marcher dans l'eau est un

1 Jean Tardieu, « Pygmalion au travail », *Accents*, Gallimard, 1939.

2 Cyril Béghin, *art. cit.*

3 Antoine de Baecque et Thierry Jousse, « Jacques Derrida : le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du cinéma* n° 556, avril 2001.

supplice», nous dit la voix *off*. Mais ailleurs dans le film, l'élément aquatique se signale aussi par son absence. C'est l'eau qui ne remplira jamais les bassins creusés inlassablement par les détenus dans les camps. Plus signifiant encore, ce sont les larmes qui ne coulent pas. Ainsi lorsque le père du jeune Rithy meurt, l'enfant est surpris que sa mère ne pleure pas, mais la voix *off* nous enseigne qu'il n'y a « pas de larmes pour les Khmers rouges ». Cette phrase résonne comme une sentence que l'on peut interpréter différemment, selon qu'on y entend une restriction imposée par l'idéologie qui n'admet aucune manifestation d'émotion personnelle, ou bien un refus de la mère qui se défend de donner sa tristesse en spectacle aux bourreaux. Or toutes ces larmes retenues feront résurgence plus tard dans le film par le biais de l'eau du lac artificiel créé par un organisme international à l'endroit où se tenaient des fosses mortuaires. « L'eau du lac est si salée, si étrangement verte que personne n'ose l'utiliser ou la boire. » [01:26:03]. La saveur du sel dans l'eau évoque le goût des larmes : c'est une réminiscence de la tragédie.



● L'air et les songes

Enfin, le dernier élément présent dans le film est l'air. A priori, sa fonction est plus légère que celle de la terre et de l'eau qui sont des éléments lourdement chargés de mémoire. L'air, c'est l'apesanteur où se réfugie la rêverie du jeune Rithy Panh. C'est avant tout un espace ouvert, mais où, paradoxalement, la fuite s'avère impossible. On pense par exemple à la scène où l'enfant observe depuis le camp les avions et souhaite qu'ils lui parachutent un appareil photo [séq. 9]. Un plan nous montre le ciel qui emplit tout le cadre, traversé seulement par la trace blanche d'un avion. Le ciel figure un horizon d'espérance fugace ; or cette espérance est sans cesse contrariée. Au-delà encore du ciel, pensons à l'immensité de l'espace où est propulsée la fusée des cosmonautes américains [Séquence], dans le récit de l'enfant à ses camarades du camp. L'air est un élément de liberté qui échappe à la dureté du sol et à l'infiltration de l'eau, mais dont la libération qu'il donne à éprouver ne peut être qu'éphémère : la chute est inévitable. L'air participe également à ce travail du deuil magnifié dont nous parlions à propos de l'enterrement. La mort délivre les corps de leur pesanteur, et les figurines sont partiellement libérées de leur immobilité terrestre. Cela donne lieu à une émouvante séquence d'incrustation des figurines des trois enfants décédés en lévitation [séq. 9], qui n'est pas sans rappeler la série de peintures de Chagall représentant des amants volant au-dessus d'un paysage lunaire. Dans le film, cette séquence offre une contrepartie poétique à la tristesse du deuil. Ainsi, l'atrocité de la mort des enfants, qui n'est pas de l'ordre du représentable (« Je ne souhaite à personne de voir un enfant mourir », nous dit la voix *off*), est transfigurée dans une vision qui nous montre ces petites figurines d'argile planer dans les nuages.

● Le cri

Dans son livre *L'Élimination*, Rithy Panh écrit : « Aujourd'hui, je sais : la politique est un cri. »

On se demandera avec les élèves comment cette assertion trouve à être incarnée à l'écran. Deux pistes pourront être utilisées qui sensibiliseront les élèves à la dimension synchrétique du cinéma, qui emprunte librement à tous les autres arts.

La première piste est sonore, mais il ne s'agit pas d'un cri humain enregistré que Rithy Panh incrusterait dans la bande-son. C'est la musique qui nous donne cette impression, par sa potentialité anthropomorphique, et particulièrement dans la manière dont le musicien Marc Marder emploie les cordes de sa contrebasse. Ainsi les modulations stridentes de l'instrument attaquent parfois l'oreille comme le ferait un cri humain : c'est le cas notamment dans une séquence d'un meeting de Pol Pot [séq. 4] où le cri des cordes vient contredire l'illusoire gaité des chants de propagande. L'autre piste est du côté de la peinture. À plusieurs reprises, la figurine de Rithy Panh est représentée la bouche grande ouverte et les mains autour de la tête, comme pour boucher ses oreilles. Cette posture éveille-t-elle une référence picturale chez les élèves ? On pense évidemment au célèbre et puissant *Cri* (1893) du peintre expressionniste norvégien Edvard Munch, qui partage avec le cri de Rithy Panh la paradoxale caractéristique d'être un « cri muet ».



Le Cri d'Edvard Munch (1893) © DP

Diffusion

Le documentaire à la télévision : une peau de chagrin ?

L'Image manquante est un film produit pour la télévision et diffusé sur Arte en octobre 2013. Cela n'a rien d'exceptionnel pour Rithy Panh, qui est un cinéaste habitué à la diffusion de ses films à la télévision et qui travaille en étroite collaboration avec la productrice Catherine Dussart du groupe TF1. Qu'une œuvre aussi exigeante dans sa forme et ses sujets puisse non seulement trouver sa place dans la grille des programmes mais être soutenue et financée par des chaînes de télévision a de quoi surprendre, à l'heure où les séries et les émissions de télé-réalité grignotent à grande vitesse les temps de diffusion.

Or rappelons-nous que le documentaire de création, expression qui le distingue du reportage, a longtemps connu un étonnant mariage prospère avec le petit écran.

Chacun semblait y trouver son compte. En effet, les possibles visées didactiques et pédagogiques de la télévision savaient séduire de grands cinéastes tandis que les diffuseurs recherchaient une image de prestige à offrir à leurs téléspectateurs. Ainsi du réalisateur néoréaliste Roberto Rossellini qui dédia toute une partie de son œuvre tardive à réaliser des documentaires pour la télévision, notamment une série biographique sur les philosophes (*Socrate, Pascal, Descartes*) ou encore un très beau documentaire de voyage, *India*, tous produits par la Rai, la chaîne de télévision d'État. Le cinéaste italien avait bien compris que la télévision lui offrait la garantie d'un vaste public, qu'il lui fallait sinon conquérir bien difficilement par la salle. En France, dans les années 1970 et jusque dans les années 1990, les chaînes d'État ont pu financer et diffuser les films d'un cinéaste et photographe radical comme Raymond Depardon sans être jamais refroidies par la rigueur de sa mise en scène, presque exclusivement constituée de longs plans-séquences sans voix off.

Mais à présent, peut-on toujours dire que la télévision continue d'offrir l'assurance d'un espace d'expérimentation aux documentaristes ?

Au cours d'un entretien pour le journal *Le Monde* datant de 2004, Jean-Marc La Rocca, membre de l'association des cinéastes documentaristes (ADDOC), énonçait déjà les obstacles rencontrés fréquemment par les cinéastes auprès des diffuseurs télévisuels : « Les raisons du refus sont nombreuses : parfois le sujet, ou l'angle selon lequel le réalisateur souhaite traiter le sujet ne convient pas ; la forme, le style, la manière de mener la narration, la longueur des plans, le silence... Tout cela peut gêner les diffuseurs car ils estiment qu'un plan silencieux de 30 secondes par exemple peut inciter le spectateur à aller voir sur une autre chaîne. »¹

Dernièrement cette tension entre cinéastes documentaristes et chaînes de télévision s'est encore accentuée. Le 9 mars 2021, une tribune est publiée dans le journal *Libération*². Cette tribune ayant été signée entre autres par Rithy Panh, nous la reproduisons ici partiellement pour qu'elle soit éventuellement lue et questionnée en cours avec les élèves.

« Le regard singulier que les documentaristes portent sur le monde a peu à peu disparu des écrans de télévision au profit de programmes à caractère journalistique. Si bien que ce que l'on appelle aujourd'hui "documentaire" à la télévision s'est progressivement écarté de toute filiation avec le cinéma. Nous, réalisatrices et réalisateurs de films documentaires, constatons que les chaînes de télévision publiques n'accordent quasiment plus aucune place au point de vue de l'auteur. Celles-ci ne cherchent plus à révéler ni œuvres ni subjectivités, leur privilégiant une normalisation des formes et des récits. Nous déplorons d'être acculés à réaliser des contenus formatés au commentaire explicatif. Nous désapprouvons d'être dans l'obligation de scénariser à l'avance nos projets alors que, plus encore que dans les autres genres cinématographiques, un documentaire s'écrit au présent. Nous refusons de réduire notre perception sensible du monde à des "sujets". Nous allons à la rencontre du réel pour que ce réel nous change, pour que se transforme l'idée que l'on pouvait s'en faire avant de le filmer.

En dehors de quelques cinéastes reconnus et de rares niches télévisuelles de résistance, notre désir de création n'est plus respecté. Nous n'avons plus la latitude d'expérimenter ni de travailler sur un temps long comme l'exigent les repérages, le tournage et le montage de nos films, alors qu'un film s'écrit à chacune de ces étapes. Nous n'avons plus la possibilité de réaliser des œuvres libres et singulières. Nous n'arrivons plus à exercer correctement notre métier. [...]

Quant au cinéma de patrimoine, quelle est la dernière fois que les téléspectateur-ice-s ont pu voir un film de Johan van der Keuken, de Frederick Wiseman ou de Dziga Vertov ?

En 1987, un label "documentaire de création" avait été mis en place pour caractériser le travail des auteur-ice-s. La Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL, ancêtre du CSA) le définit alors comme un film "qui se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur".

À l'heure où le débat public est polarisé, où la joute verbale et le buzz l'emportent sur l'analyse, nous pensons que le cinéma documentaire a toute sa place à la télévision. Le public partage ce souhait, comme l'atteste l'engouement pour le documentaire sur les plateformes qui lui sont dédiées, ainsi que les nombreux spectateurs adeptes des festivals. Cinéma du réel, qui s'ouvre à Paris le 12 mars, en est un exemple significatif. En effet, quel genre artistique plus pertinent pour saisir le réel dans sa complexité ? Et quel vecteur plus adéquat que la télévision pour ouvrir ces espaces de réflexion critique et d'émotion esthétique au plus grand nombre ? Dans la période inédite que nous traversons, ce besoin nous paraît plus criant que jamais. »



1 « Le documentaire en crise ? », lemonde.fr, 16 avril 2004.

2 « Réconcilions la télévision et le documentaire », *Libération*, 9 mars 2021.



Document

Des mots à l'image

Cet extrait de *L'Élimination*, le livre autobiographique écrit en duo avec Christophe Bataille en 2011 [Genèse], est la version littéraire de l'épisode du conte du voyage sur la Lune mis en scène dans *L'Image manquante* et analysé dans ce dossier [Séquence]. Il sera intéressant de le lire en classe et de se livrer à une étude de la transposition des mots à l'écran.

On pourra demander aux élèves quel médium leur semble retranscrire le plus précisément le vécu du cinéaste. D'après eux, le film et le livre ont-ils exactement la même fonction ? Quelles images les mots font-ils naître dans leur imagination ? Comment auraient-ils choisi de mettre en scène cet extrait ?

« Grâce à mes talents de conteur, j'ai quitté la digue, les rizières, et j'ai été affecté aux cuisines de la coopérative : j'étais sauvé de l'épuisement. À mon tour, je préparais la soupe. Je faisais bouillir le riz. Je recevais la pêche, de beaux poissons réservés aux "maîtresses". Aux cuisines, on finit toujours par améliorer son ordinaire. On peut racler les marmites, où se trouvent les graisses, le cuit, le dur — tout ce qui aide à tenir. Et le cuisinier sert les chefs : il sait qui mange quoi. Une information stratégique. J'étais cuisinier pour les enfants : je servais donc en priorité les enfants des Khmers rouges, de même que le cuisinier des adultes servait en priorité les Khmers rouges. La plupart du temps, ceux-ci prenaient leurs repas à l'écart. Communisme ou pas, il y a une limite à l'égalité.

Le soir, j'ai continué à raconter des histoires de fantômes. Grâce à mon rôle de conteur et de cuisinier, j'ai pu rendre visite à mes parents. Le chef m'en donnait l'autorisation, de temps en temps.

Je partais seul à l'aube, sur une piste déserte, longeant des rizières jaunies. Il n'y avait pas d'arbres. Je ne croisais que deux points d'eau. Je courais presque, tant le chemin de sable brûlait mes pieds. C'était comme une poudre en feu. J'arrivais après cinq ou six heures de marche.

Mes parents avaient été déplacés. Ils étaient désormais à Trum, à quelques dizaines de kilomètres du village

précédent : une plaine aride, de nouveau. Ma mère y avait construit une cabane. Elle avait trouvé des branches, qu'elle avait taillées habilement. Assemblé les planches une à une. Tassé les feuilles de palmier pour en faire un toit solide. Organisé une petite pièce à part, qui servait de cuisine.

Je passais la nuit auprès d'eux. Nos rencontres étaient brèves, mais j'étais si heureux de les retrouver.

J'ai découvert que ma mère avait réussi à conserver sa petite hache : un outil essentiel. Elle avait convaincu le responsable du village qu'elle en avait absolument besoin. Elle partait régulièrement chercher de l'eau : quatre heures de marche à l'aller, quatre heures de marche au retour, avec un jerrycan en plastique. Mon père était épuisé. Il ne marchait presque plus. Il flottait dans son maillot de corps noir, qui était un héritage de l'ancien temps. Comme tous les hommes élégants d'une certaine génération, il portait un maillot blanc sous sa chemise. C'est ce dessous, trempé dans la teinture, qui est devenu son dernier costume. Il me souriait tristement à l'aube, ma mère à ses côtés.

Je cours jusqu'à la piste, à la sortie du village : la brume s'estompée déjà. Une dernière fois, je me retourne : je les regarde, je ne fais pas un geste.

Au printemps, pour changer des fantômes et des apparitions, j'ai raconté à notre groupe l'expédition fabuleuse vers la Lune — tout le projet Apollo, en fait, jusqu'aux célèbres paroles d'Armstrong, dont je ne connaissais pas le prénom. "Un petit pas pour l'homme, un grand pas pour l'humanité." Beaucoup ne m'ont pas cru et m'ont dit : "Ce n'est pas vrai, tu inventes. C'est impossible !". D'autant que les Khmers ont de nombreuses fêtes liées à la Lune, des traditions, des oracles, des légendes. Quand j'étais enfant, et que j'interrogeais mes parents sur les cratères de la Lune, ils me répondaient : Rithy, ce ne sont pas des cratères. Ce sont les traits d'un vieil homme et ceux d'une vieille femme, qui habitent là-haut, sous un arbre... Je fixais l'astre froid en rêvant. Cette image ne m'a jamais quitté.

Ce soir-là, j'ai répliqué ce que je n'inventais rien et que j'avais vu à la télévision le cosmonaute descendre de son véhicule lunaire, le fameux LEM. L'image tremblait. Tout était lent. J'ai évoqué les premiers pas dans la poussière noire. J'ai raconté leurs expériences : Armstrong ramassant

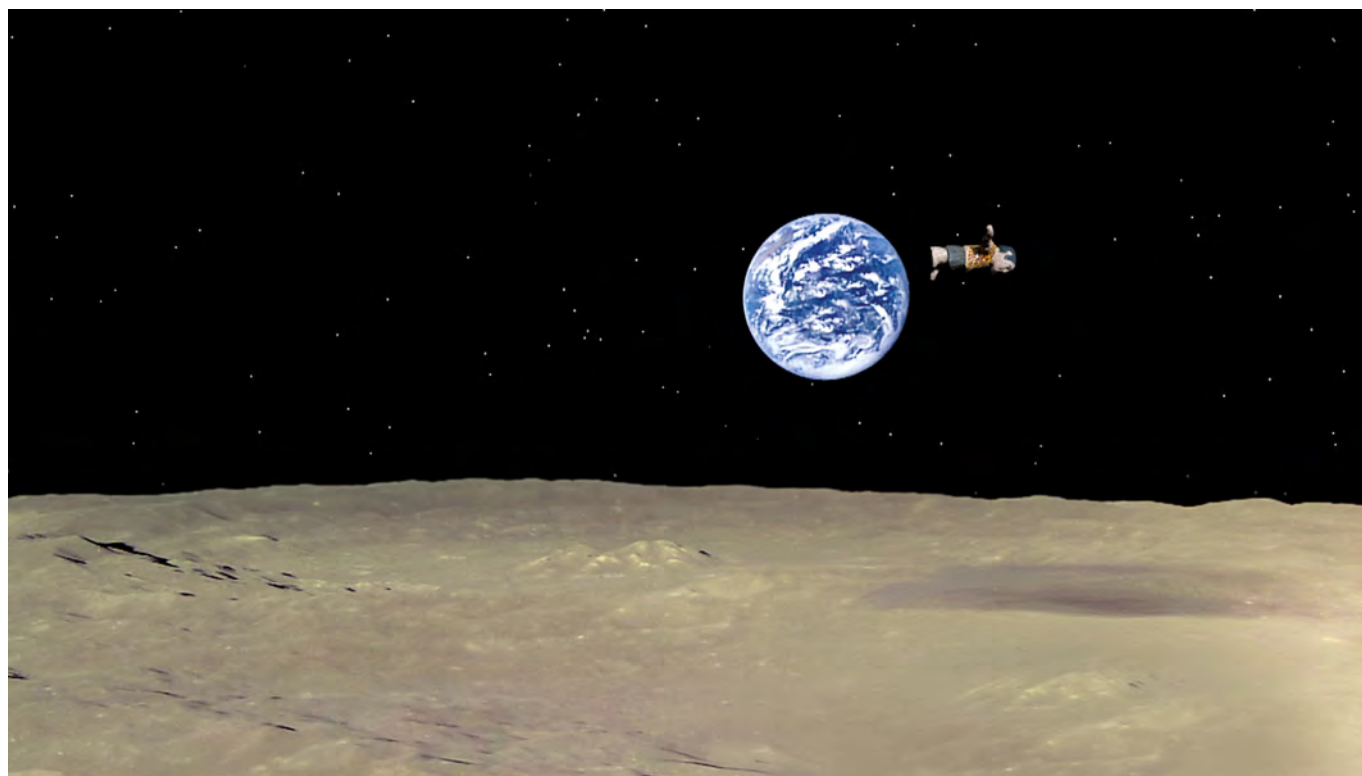
des échantillons avec une pelle. Et j'ai conclu par le retour des trois hommes sur la terre. Une voix a demandé : "Mais qui sont ces gens ?" J'ai répondu : "Des Américains." Quelle erreur ! Il y a eu un grand silence gêné, et nous avons dormi.

Le lendemain soir, la "maîtresse" des groupes de jeunes m'a convoqué d'un ton sans appel : "Camarade Thy ! Approche !" Je me suis avancé au milieu du cercle, elle m'a fixé d'un regard terrible : "Camarade !" Tu dois faire ton autocritique. Tu as raconté hier que des hommes étaient allés sur la Lune, et tu as fait l'éloge des impérialistes américains. Ce sont des inventions. Des mensonges. Ton comportement est inacceptable. En colportant ces légendes, tu trahis la révolution. Tu trahis tes camarades. Nous t'écoutons."

Elle avait sans doute entendu mon histoire, depuis sa cabane, qui était assez proche ; ou bien on la lui avait rapportée. Je ne pensais pas à mal, évidemment. Émerveillé par le projet Apollo, j'avais perdu ma méfiance. La haine de l'Amérique et du capitalisme étaient loin de moi. J'ai dû affronter les critiques des sept ou huit garçons qui m'avaient écouté la veille. Eux aussi étaient coupables : ils m'avaient écouté sans réagir, et ils m'avaient sans doute cru. Ils ont expliqué qu'ils avaient tort, qu'ils étaient tombés dans un piège, qu'ils avaient été inconséquents, qu'ils n'auraient pas dû prêter attention à mes histoires, qu'ils seraient vigilants désormais, que l'Angkar, bien sûr, guidait leur vie...

Quand ça a été mon tour, j'ai répété avec gravité ce qui avait été dit, sans trop comprendre : l'Amérique, l'impérialisme, la propagande, les mensonges, la Lune. On me fixait froidement. Surtout ne pas pleurer, ne pas trembler. Garder son calme. Ne pas aggraver son cas. Mon autocritique a été totale, car dans le monde khmer rouge, le temps n'existe pas. Je suis donc revenu en arrière, j'ai critiqué aussi mes histoires de fantômes, qui n'étaient pas assez révolutionnaires. Après une heure, j'étais épuisé. Humilié. Triste et vaincu. Le conteur était mort. Et je n'étais plus cuisinier.

Le lendemain, j'ai marché avec mes camarades jusqu'à la rizière, où mordait déjà le soleil blanc de la révolution. »



FILMOGRAPHIE

Le film

L'Image manquante, DVD, Arte Éditions.

Autres films de Rithy Panh cités dans le dossier

Coffret « Le cinéma de Rithy Panh », DVD, Éditions Montparnasse. Il contient les titres suivants : *Site 2* (1989), *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), *La Terre des âmes errantes* (2000) et *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003).

Les Gens de la rizière (1994), DVD, Blaq Out.

Duch, le maître des forges de l'enfer (2011), DVD, Éditions Montparnasse.

Pour aller plus loin

Shoah (1985) de Claude Lanzmann, DVD, Why Not Productions.

Les Glaneurs et la Glaneuse (2000) d'Agnès Varda, DVD, Arte Éditions.

Valse avec Bachir (2008) d'Ari Folman, DVD et Blu-ray, Éditions Montparnasse.

Le Sommeil d'or (2012) de Davy Chou, DVD, Bodega Films.

Le Paradis (2014) d'Alain Cavalier, DVD, Pathé.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Raya Morag, *Perpetrator Cinema: Confronting Genocide in Cambodian Documentary*, Colombia University Press, 2020.

- Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'Élimination*, Grasset, 2012. Également disponible chez Le Livre de Poche, 2013.

Articles et entretiens avec Rithy Panh

- Nicolas Bauche et Dominique Martinez, « Entretien avec Rithy Panh : "Mon entreprise dépasse celle du cinéma" », *Positif* n° 632, octobre 2013.
- Cyril Béghin, « Au peuple de terre », *Cahiers du cinéma* n° 694, novembre 2013.

- Jean-Louis Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *Le Temps des médias* n° 5, automne 2005

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

- Jean-Claude Raspiengeas, « Rithy Panh : "Comment parler de cette mort en nous ?" », *La Croix*, 8 octobre 2013.

SITES INTERNET

Un texte de Vicente Sánchez-Biosca autour de *L'Image manquante* :
↳ savoirsenprisme.wordpress.com/numeros/09-dictature-et-image-absente-dans-le-cinema-de-non-fiction/le-chainon-manquant-dun-genocide-autour-de-limage-manquante-rithy-panh-2013

Le site officiel du Centre Bophana cofondé par Rithy Panh et destiné à la protection et la mise en valeur du patrimoine audiovisuel cambodgien :
↳ bophana.org/fr/about

Dossier pédagogique rédigé par Sylvain Coumoul sur *S21, la machine de mort khmère rouge* pour *Lycéens et apprentis au cinéma* :

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/s21-la-machine-de-mort-khmere-rouge-de-rithy-panh_223309

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/image-manquante-l

VIDÉOS
EN
LIGNE

- Entretien avec Rithy Panh sur la genèse du film
- Entretien avec Rithy Panh sur l'utilisation d'images d'archives

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Avec *L'Image manquante*, Rithy Panh revient pour la première fois dans son œuvre documentaire sur son enfance brisée par la dictature khmère rouge entre 1975 et 1979 au Cambodge. Il s'agit d'une poursuite à l'écran de la recherche autobiographique entreprise deux ans plus tôt avec son livre *L'Élimination*, coécrit avec l'écrivain Christophe Bataille. Le 17 avril 1975, l'armée des Khmers rouges menée par Pol Pot entre dans Phnom Penh et la capitale est aussitôt vidée de ses habitants, qui sont déportés massivement dans des camps de rééducation. La famille de Rithy Panh n'échappera pas à cette déportation, et les conditions de vie inhumaines des camps entraîneront la disparition de ses parents et d'une partie de ses frères et sœurs. Pour raconter cette période traumatique, et pallier le manque de documentation qui la caractérise, le cinéaste innove en mélangeant images d'archives — pour la plupart issues de films de propagande — et prises de vues contemporaines des lieux du crime à des reconstitutions miniatures faites à partir de statuettes de glaise et de maquettes en bois. Ce processus original lui permet d'accéder avec une rare intensité à un stade intime et collectif de la mémoire cambodgienne.