

# Quand faire c'est dire S21, la machine de mort Khmère rouge (Rithy Panh, 2004)

Mouloud Boukala

Volume 19, Number 1, Fall 2006

Enjeux politiques et mort

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016633ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016633ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (print)

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boukala, M. (2006). Quand faire c'est dire : s21, la machine de mort Khmère rouge (Rithy Panh, 2004). *Frontières*, 19(1), 31–36.  
<https://doi.org/10.7202/016633ar>

Article abstract

Using the documentary S21: The Khmer Rouge Death Machine by the Cambodian filmmaker Rithy Panh, as well as reflections developed by anthropologists and philosophers, this paper returns to the “scene of the crime” where thousands of people were interrogated, tortured and executed. The objective is to see how a machine (film) attempts to understand the mechanisms of another machine, one that transforms ordinary individuals into exsanguinated animals. From this perspective, film no longer limits itself to documenting the work of death, it wants to show death at work. By revealing unusual situations that show the coming of an event and thereby provoke the ineffable of death, film both reveals and hides meaning. The genocide experience leaves traces, but not always those we expect.

**Résumé**

À partir du documentaire *S21, la machine de mort khmère rouge* du cinéaste cambodgien Rithy Panh mais aussi de réflexions menées par des anthropologues et des philosophes, cet article se propose de revenir sur le lieu du crime où des milliers de personnes furent interrogées, torturées et exécutées. Il s'agit d'apprécier comment une machine (le cinéma) tente de comprendre les mécanismes d'une autre machine, celle qui transforme des êtres ordinaires en bêtes sanguinaires. Dans cette perspective, le cinéma ne se limite plus à rendre compte du travail de la mort, mais de la mort au travail. En suscitant des situations inédites qui donnent à voir l'avènement d'un événement et par là même défient l'indicible de la mort, le cinéma révèle et recèle du sens. L'expérience génocidaire laisse des traces, mais pas forcément celles auxquelles on pense.

Mots clés: *génocide – cinéma – mémoire – corps performatifs – S21 – Panh.*

**Abstract**

Using the documentary *S21: The Khmer Rouge Death Machine* by the Cambodian filmmaker Rithy Panh, as well as reflections developed by anthropologists and philosophers, this paper returns to the "scene of the crime" where thousands of people were interrogated, tortured and executed. The objective is to see how a machine (film) attempts to understand the mechanisms of another machine, one that transforms ordinary individuals into exsanguinated animals. From this perspective, film no longer limits itself to documenting the work of death, it wants to show death at work. By revealing unusual situations that show the coming of an event and thereby provoke the ineffable of death, film both reveals and hides meaning. The genocide experience leaves traces, but not always those we expect.

Keywords: *genocide – film, memory – body performance – S21 – Panh*

# QUAND FAIRE C'EST DIRE

## *S21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2004)

« ON GRATTE LE SOL NON POUR TROUVER DES INSCRIPTIONS  
– SI ON EN TROUVE, C'EST UN SURPLUS ESTIMABLE –,  
MAIS POUR TROUVER LES TRACES D'ACTES QUOTIDIENS EXCEPTIONNELS »

A. LEROI-GOURHAN, *LES RACINES DU MONDE*

Mouloud Boukala,  
anthropologue et enseignant

en études cinématographiques, Université Lumière Lyon II.

Il est des films où l'espace joue le rôle du temps. Il est des films où le corps joue celui de la mémoire. Il est des moments où le septième art ne rend plus compte uniquement du travail de la mort, mais de la mort au travail. *S21, la machine de mort khmère rouge* (2004) de Rithy Panh appartient à ce cinéma qui ouvre une brèche entre le faire et le dire, entre ceux qui savent et ne parlent pas et ceux qui posent des questions et n'obtiennent aucune réponse.

Dans *S21*, Rithy Panh, cinéaste cambodgien revient sur le régime institué par les Khmers rouges d'avril 1975<sup>1</sup> à janvier 1979<sup>2</sup> et sur les deux millions de Cambodgiens interrogés, torturés et exécutés. *S21* était le principal organe de sécurité du régime khmer rouge<sup>3</sup>. Créé en 1976, son centre était le lycée de Tuol Sleng à Phnom Penh où 17 000 personnes « ennemis du peuple » furent réduites « en poussière<sup>4</sup> ». Aujourd'hui, dans un pays où les criminels n'ont toujours pas été jugés, ce lycée trans-

formé en Musée du génocide devient le personnage principal de ce documentaire. De quoi s'agit-il exactement ? D'un retour sur le lieu du crime où une machine (le cinéma) tente de comprendre les mécanismes d'une autre machine, une machine à fabriquer des bêtes. Durant près de deux heures, le cinéaste rescapé délaisse les pourquoi au profit des comment. Comment peut-on annihiler la totalité d'une personne, pensée comprise ? Comment filmer la négation pure et simple de l'être ? Comment à partir d'une expérience des sens (le cinéma) faire advenir un sens à des expériences ? Comment filmer et défier l'indicible de la mort ? Comment donner à voir l'avènement d'un événement ?

### DES PREUVES À L'ÉPREUVE : DE L'ARCHÉOLOGIE D'UN SAVOIR À L'HISTOIRE D'UNE RÉVOLUTION SOCIALISTE

Plus de vingt années ont été nécessaires à Rithy Panh afin de réaliser ce documentaire. Des années indispensables au passage de l'archéologie d'un savoir (Foucault, 1969) à l'histoire d'une révolution socialiste.

Ce film est avant tout celui d'un cheminement, d'un itinéraire, d'une méthode. C'est en mobilisant une pensée des traces, des restes, des détails, inséparable de ce qu'elle découvre que l'auteur s'interroge sur la manière dont le parti communiste du Kampuchea démocratique a organisé et mis en œuvre sa politique d'élimination systématique. Cependant, cette démarche proche de ce que Carlo Ginzburg a appelé « le paradigme indiciaire » n'a été possible qu'en découvrant et comprenant les rouages méthodiques employés dans une des geôles de l'Angkar (l'Organisation).

En effet, c'est dans un « bureau de sécurité », le bureau S21 que les tortionnaires, gardes-chiourme et autres bourreaux s'ingéniaient à reconstruire l'histoire des hommes et des femmes détenus en leur extorquant sous la torture des prétendus « aveux ».

Refusant le principe qu'il n'y a pas de criminels sans confession, Rithy Panh revient sur les pratiques des gardiens sans haine mais sans concession. Onze anciens responsables témoignent. Avant d'évoquer les méthodes employées par le personnel du S21, il convient de rappeler le mot d'ordre de l'époque :

Le bureau S21 était le cœur de la nation, son mur de soutènement. Nous étions la main droite du Parti. Devant un ennemi, on était déterminé, il ne fallait pas hésiter, qu'il soit frère, père ou mère. Le Parti nous a dit : "Quand le Parti arrête, il arrête un ennemi du Parti". Le parti n'arrêtait pas par erreur. C'étaient des ennemis. » Fort de cette ligne idéologique, Prāk Khân, ancien membre du groupe interrogatoire relate le protocole déployé en vue de libérer une parole. Voici donc la méthode adoptée en vue d'obtenir un « document » : « Leur faire décrire des scènes de leur vie de trahison. La lecture révélera l'histoire secrète, édifiante et parfaitement claire des causes de l'espionnage qui nous ronge à l'intérieur, étape par étape, selon leur plan. Il est bon qu'ils écrivent eux-mêmes, avec leurs propres mots.

De manière plus précise, les directives concernant les interrogatoires étaient les suivantes : « Il y a deux moyens. La pression politique doit s'exercer constamment. La torture est un procédé complémentaire. D'après nos expériences passées, les camarades l'ont pratiquée trop facilement, lui attribuant plus de poids qu'à la pression psychologique. C'est une faute qu'on doit garder présente à l'esprit. L'ennemi n'avoue pas pour nous aider. L'aveu sous pression politique se fait au niveau le plus bas. La torture est inévitable. En faut-il peu ou beaucoup, c'est la question. » Or, bien sou-

vent la réponse est le malheur de la question (Blanchot, 1969) : « Il faut faire souffrir le détenu pour qu'il réponde vite. Il vous est demandé de le briser, lui faire peur, le terroriser. [...] Il faut frapper pour qu'il ait peur, mais en aucun cas il ne doit mourir. S'il meurt, on perd le document. » La mort s'érige en seule limite pour les détenus livrés sans appel à leurs tortionnaires et, pourtant, nous allons découvrir qu'on ne meurt pas qu'une fois. La torture s'avère plus fine.

En effet, les camarades interrogateurs vont déployer ici une violence ouverte susceptible de libérer les pensées les plus secrètes. La violence se perfectionne en technique et repose sur une méthodique division du travail :

Il y avait trois groupes. « Gentil », « Chaud » et « Mordant ». Le groupe « Gentil » avait pour tâche d'exercer la pression politique. S'il obtenait le résultat, on rédigeait le document. Celui qui ne répondait pas passait au groupe « Chaud ». On le frappait et on le torturait. La peau du dos éclatait, la tête était en sang. S'il répondait, on rédigeait le document. Sinon, il passait au groupe « Mordant ». Un ou deux coups de bâton, le sang jaillissait des blessures pas encore refermées. Certains répondaient, on leur faisait rédiger le document. D'autre non, on continuait de « mordre » des jours, des mois, des années. Si ça ne marchait pas, on les laissait moisir. Une fois les réponses obtenues, on les tuait.

Ce témoignage complété par celui d'autres tortionnaires permet de saisir d'emblée la puissance d'une machine sociale d'obéissance jumelée à une mécanique de destruction systématique du corps, de l'identité, de la mémoire. Et Prāk Khân de préciser :

Quand on rédigeait le document, c'était une invention. On inventait une activité de sabotage, on inventait des preuves pour pouvoir exécuter un individu. Il n'y avait pas de tribunal pour le juger. Quand le document était terminé, on l'emmenait à la mort. Chaque homme a sa mémoire, chacun son histoire.

Il s'agissait de démonter toute leur mémoire et d'en faire une activité de trahison. Les amis et les familles devenaient des réseaux dans cette activité de trahison. Du coup, on avait des preuves ! On pouvait tuer l'individu ».

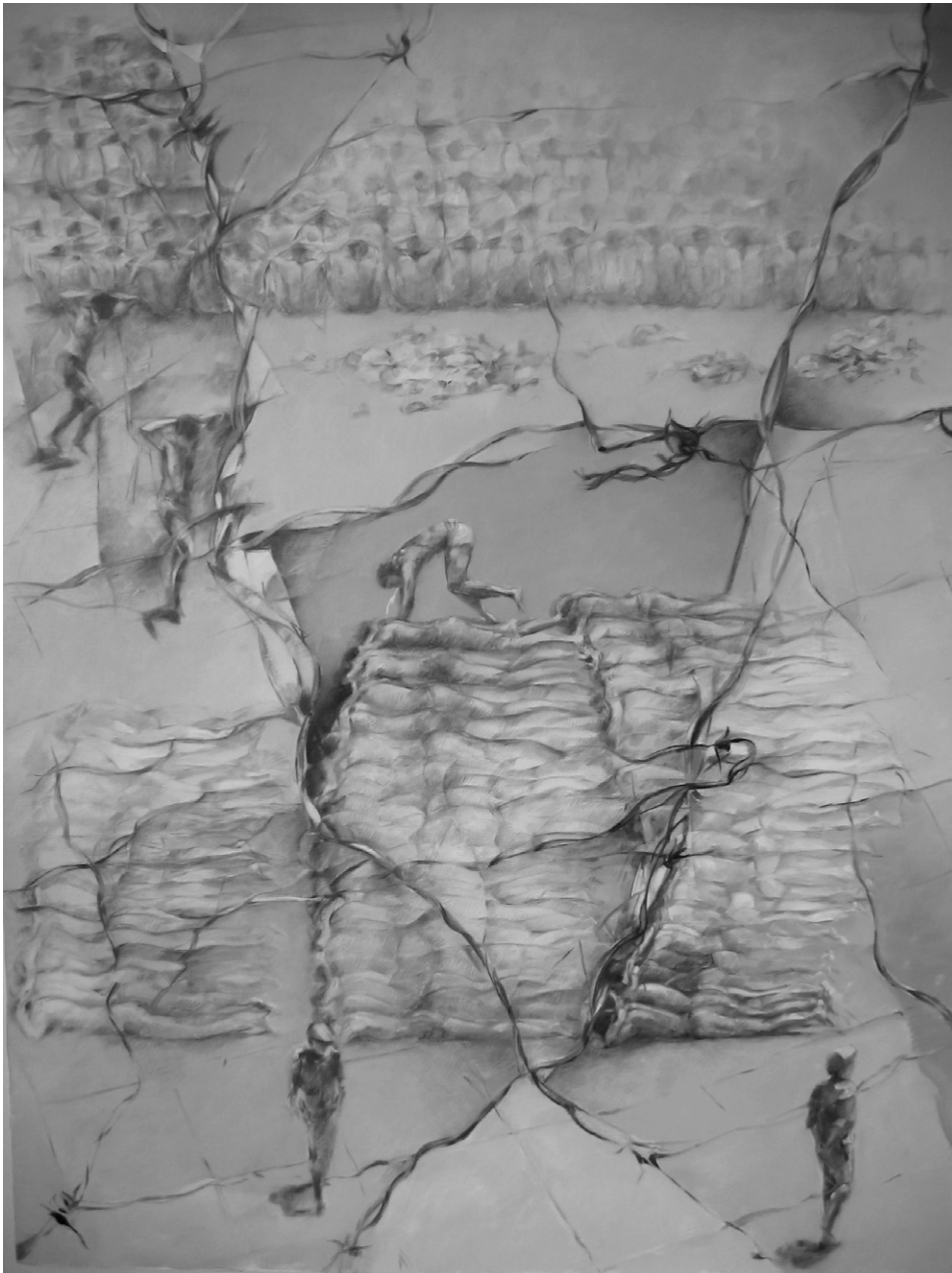
Ce sont toutes ces preuves, ces centaines de pages, ces milliers de « confessions » sur lesquelles s'arrête le regard du documentariste. Le cinéma de Rithy Panh est à la fois un cinéma de l'exposition, de l'explo-



M. Lepezer, Détail de Prison brésilienne-Garandiru (2002).

ration et de l'explication. Il nous introduit sur les lieux du crime, fouille du regard les moindres détails, déchiffre les « documents » et par là même fait du spectateur un investigateur. Cette méthode archéologique soucieuse du détail infime est une coproduction.

L'œil est au bout de l'image. Une remarque de Jean Renoir sur l'activité spectatorielle revêt ici toute son importance : le spectateur est bien celui qui « finit le film ». Par cet investissement, le spectateur saisit à travers les paroles des différents protagonistes l'un des traits caractéristiques de cette entreprise de destruction. Côté bourreau, cette expérience ne peut être assumée à la première personne du singulier, il s'agit toujours d'un « nous », d'un groupe (« Gentil », « Chaud » et « Mordant ») ou alors du Parti, tandis que côté victime le singulier prime. Si les bourreaux sont toujours au pluriel, la victime quant à elle semble toujours singulière. Singulière dans sa souffrance, singulière dans sa résistance mais telle n'est pas la vision des Khmers rouges. Selon eux, les « complots », cette activité de trahison, relèvent toujours du collectif. Raison pour laquelle en quatre ans, les populations sont déplacées, les habitants chassés des villes. Il faut faire « table rase » du système antérieur et de sa décadence. C'est la fin de la propriété privée, des biens personnels et de la monnaie. Le bouddhisme est interdit,



les monastères incendiés et les statues de Bouddha systématiquement détruites. Un quart de la population cambodgienne disparaît, soit deux millions d'habitants. Des 17 000 personnes incarcérées et torturées à Tuol Sleng, seules sept ont survécu. Voici le portrait singulier de deux de ces rescapés : Vann Nath et Chum Mey.

### DES PEINTURES DE VIE AUX RÉCITS DE LIEU

Deux guides nous permettent de pénétrer et d'arpenter ces lieux de mémoire, il s'agit de Chum Mey, un ancien mécanicien de travaux publics qui doit sa survie à sa capacité à réparer les machines à écrire. Machines indispensables à la construction des « autobiographies ». Vann Nath, quant à lui, après avoir consulté son dossier découvre la mention « Garder pour

utiliser » et rappelle : « Si j'ai survécu, c'est parce que ma peinture leur a plu. » En effet, durant toute sa détention, il mit son art au profit des membres officiels du régime de Pol Pot. Il fut, malgré lui, un des portraitistes officiels du régime. Dès le début du film, il nous est présenté à l'œuvre. Ses nouvelles toiles bénéficient d'un traitement particulier au sein de la démarche cinématographique. Elles sont à la fois très présentes et jouent un rôle essentiel dans la construction du film. Elles semblent le charpenter de l'intérieur. Ces formes expressives et discursives font office de commentaire interne à l'image. Sorte de voix off interne à l'image, les toiles parlent à l'intérieur de l'image tout en interrogeant son dehors. Véritables armatures internes, elles permettent de présenter et de relater les étapes incontournables et destructu-

rantes de la vie à S21, à savoir l'arrivée à la prison, la mise en cellule, le traitement inique des prisonniers.

Ces tableaux réalistes donnent lieu à la découverte de fragments du quotidien vécu et révèlent le contexte au sein duquel se sont inscrites des pratiques et des techniques. Des « techniques de mort » où l'on entrevoit ce que l'homme ose infliger à l'homme. Cette mise à plat des événements permet à Nath de considérer ses expériences passées au travers d'un filtre. Car qu'est-ce que peindre ? Sinon donner à voir, faire apparaître, amener à la surface.

Cette esthétique picturale, partage du sensible et discours sur le sensible, permet à l'ancien détenu de projeter un regard rétrospectif sur sa vie passée à la prison, en la considérant en totalité, et comme une totalité spatiotemporelle. Dès lors, ces « peintures de vie » se fondant sur la remémoration des principaux événements tels qu'ils ont été vécus, mémorisés et totalisés, participent d'un archivage au présent. S'efforçant de discerner avec précision les enchaînements d'événements et d'actions, les toiles contribuent à la compréhension de la causalité séquentielle. Ces peintures de vie sont à la fois situationnelles et dialogiques. Pourquoi dialogiques ? Dès le début du documentaire, Nath nous est présenté en train de peindre son arrivée à S21.

Or, tout en maniant le pinceau, il commente ainsi sa toile : « Ils nous ont mis dans des camions, fers aux pieds, liés les uns aux autres. Je me disais : "C'est fini, je n'ai plus de vie devant moi." Les camions ont roulé pendant toute la nuit. Puis j'ai vu une lumière électrique qui pénétrait dans le camion. J'ai pensé que c'était Phnom Penh. Le moteur s'est arrêté, j'ai entendu les jeunes gardes crier de joie. Des lous devant leur nourriture. Ils ont lâché la bâche, éclairé nos visages, d'autres nous ont mis des menottes et jetés hors du camion. [...] Alors ils ont pris des étoffes pour nous bander les yeux tour à tour, à tous les prisonniers. »

Conformément aux dires du peintre, le spectateur comprend aussitôt qu'il s'agit d'un tableau vu « de l'intérieur ». Nath rend compte de ce qu'il a vécu mais n'a pas vu. C'est cette privation initiale, cette perception de l'inaperçu que tente de résorber Nath en donnant à examiner ses toiles aux gardiens de S21. Est-ce conforme à la réalité ? Était-ce bien comme ceci ? Voilà les questions qui animent le peintre professionnel. Mais au-delà du souci de représentation, Nath semble s'interroger sur l'altérité même. L'homme frappé, torturé, mutilé par d'autres hommes, est radicalement altéré, puis détruit. Dans de tels moments, il n'existe plus d'identité personnelle ni de mémoire collective. L'oppression perd et

LA MISE EN SCÈNE DE RITHY PANH SE VEUT AVANT TOUT SOCIALE  
ET RELATIONNELLE. CETTE DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE CONDUIT  
LE RÉALISATEUR À METTRE EN PRÉSENCE LES BOURREAUX  
ET LES SURVIVANTS SANS AUCUN APPAREIL DE JUSTICE.  
IL S'AGIT PLUS D'UN FAIT PARTAGÉ QUE D'UNE CONFRONTATION.

altère le moi, faisant de soi un étranger. La peinture s'avère alors un précieux mode de connaissance. Elle autorise la rencontre de deux mises en scène, celle effectuée par les bourreaux et celle reproduite par le peintre. Ainsi, à partir d'un aveuglement premier, un travail de dessillement s'opère. L'exploration picturale met victime et bourreau à l'épreuve et parvient par là même à dégager des hypothèses que d'autres supports (objets, lieux, photographies, écrits...) viendront vérifier, affiner, compléter.

Et pourtant une question subsiste : quelle est la prise de l'œuvre de Nath sur le génocide ? Considérée isolément, c'est-à-dire en dehors de la dynamique filmique, sa peinture ne suscite ni attente, ni surprise, ni aucune alerte. Elle expose ce à quoi elle s'oppose. Elle démontre en montrant. Elle offre au spectateur le visage rassurant de sa finitude. La mort est ressassée et en même temps conjurée par un peintre devenu spectateur de lui-même. Là réside la limite de cette œuvre. Elle banalise l'horreur alors que le film de Panh fait l'inverse, il rend ignoble le banal. Les cadres de Nath constituent des caches qui ne peuvent que masquer une partie de la réalité génocidaire. La violence du crime de masse appelle un événement pictural qui relève et révèle le défi de l'irreprésentable, plus exactement de l'indicible au sens de Jankélévitch, dans le temps même où il le surmonte. Tel n'est pas le cas ici, où l'indicible n'est jamais présent dans la représentation qui le borde.

Si c'est l'art de peindre qui permet à Nath sa survie, c'est sa volonté de fouiller les catacombes photographiques où les corps sont empilés les uns sur les autres, où le multiple est une question de surface, qui donne lieu à la compréhension du fonctionnement de la machine khmère rouge. L'absence se fait présence. La profondeur inhumaine d'un quotidien affleure à la surface. La distance ne sépare plus. Et dans cette démarche documentaire, nous allons voir comment loin de saisir à distance, nous sommes saisis par la distance, investis par elle.

**« QUAND FAIRE, C'EST DIRE » :  
LA PERFORMATIVITÉ DES CORPS**

De même que le cri est un appel lancé à travers l'espace comme une bouteille à la mer, de même le geste de toucher, accompli dans le vide, s'adresse à ce qui n'est pas là mais que la main appelle. Si des paroles peuvent être touchantes, c'est bien parce que les gestes de la main peuvent être éloquentes ». J. Brun, *La main et l'esprit*.

La mise en scène de Rithy Panh se veut avant tout sociale et relationnelle. Cette démarche méthodologique conduit le réa-

lisateur à mettre en présence les bourreaux et les survivants sans aucun appareil de justice. Il s'agit plus d'un fait partagé que d'une confrontation. La mise en scène du cinéaste cambodgien relève moins d'un face à face que d'un côte à côte. Une présence commune dans un espace voué jadis à la destruction et aujourd'hui à la muséographie. Cependant, cette mise en relation présente certaines limites. Le spectateur, possédant très peu d'informations sur les trajectoires de vie des bourreaux, se trouve démuné et peu à même d'apprécier certains enjeux de cette rencontre. Une rencontre où toute tentative de dialogue achoppe rapidement. Les bourreaux justifient leurs actes par la pression qu'exerçait sur eux le Parti. Ils rappellent leur obéissance absolue à l'Angkar<sup>5</sup> et évoquent à maintes reprises leur jeune âge au moment des faits : « Nous avions 13-14 ans, 21 ou 22 ans pour certains. » Face à cette dénégation, Nath pourrait faire sien cette phrase de Kafka : « Parviens seulement à te faire comprendre du cloporte. Si une fois, tu arrives à l'interroger sur le but de son travail, tu auras exterminé du même coup le peuple des cloportes. »

Mais les questions du rescapé demeurent sans réponse et se heurtent inévitablement au silence. Le silence indicible de la mort. Ce silence qui n'inspire que « terreur et angoisse » (Jankélévitch). Dès lors jaillit inévitablement un questionnement d'ordre à la fois éthique et politique lié à la représentation. Le cinéma doit-il et peut-il rompre un tel silence ? Comment inscrire et rendre sensible la mise à mort de l'autre ? Dans quelle mesure cet art du temps et de l'espace peut-il faire d'un passé lointain un proche présent ?

Face à ces interrogations et aux mots qui manquent, la réponse du documentariste est précise :

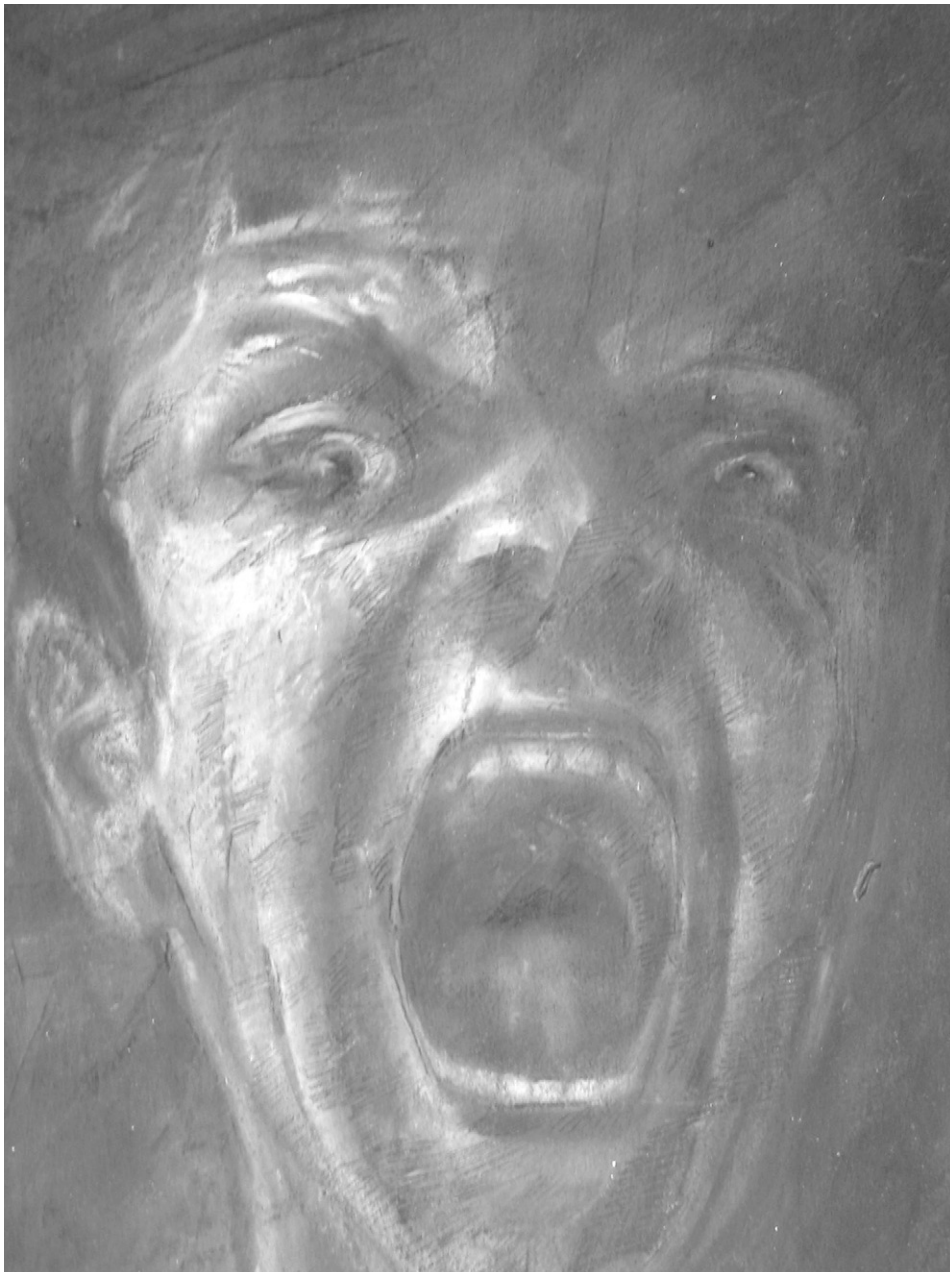
La plus grande difficulté pour les témoins était de mettre des mots sur l'indicible. Je ne sais pas s'il y a un langage pour décrire un tel degré de violence et de cruauté. J'avais remarqué qu'un ex-jeune garde ne parvenait à témoigner qu'au travers des slogans, ceux qu'il avait appris au centre de formation avant d'entrer à S21. Il avait

du mal à décrire son travail sans crier. Ses paroles, débitées sur un ton dur et saccadé, étaient accompagnées et complétées par des gestes, comme si une autre mécanique de la mémoire s'était mise en route : l'automatisme du geste, la routine du crime ». Plus tard, je lui ai proposé d'inscrire ces « gestes de routine » dans le lieu même de son ancien travail. L'homme sembla soudain se projeter plus de vingt ans en arrière, « revivant » les scènes avec une précision hallucinante, et selon une chronologie minutieuse (Panh, 2004, p. 17).

Ainsi, dans le film nous découvrons huit scènes plus surprenantes les unes que les autres où les anciens tortionnaires déambulent dans les salles désertes du centre d'extermination. La mémoire des lieux déclenche la mémoire des corps. Les mouvements quotidiens des artisans de la mort sont vécus de nouveau. Les rondes succèdent aux contrôles, aux fouilles, aux humiliations et autres exécutions. Les cellules sont subitement pleines. Les interrogatoires reprennent. Les gardiens veillent sans relâche. Houy (chef-adjoint de la prison) ouvre une cellule et injurie un détenu invisible : « Pourquoi tu cries ? Tu parles avec l'autre cellule ? Ne me fais pas remonter deux ou trois fois ! Ça me fatigue. Tu n'écoutes pas les gardes. On t'a écrit ça, tu ne lis pas. "Ne sois pas trop libre". Si tu es libre, pourquoi n'es-tu pas mort enfant ? Ne crie plus ! Sinon je reviens et je te frappe ». La machine de mort khmère rouge qu'on croyait définitivement enrayée fonctionne à plein régime.

Les gardiens sont soudainement livrés à « quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même. C'est là que se produit le renversement : le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut maintenant pour elle-même et désigne le temps comme sa cause directe. "Le temps sort de ses gonds" : il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde » (Deleuze, 1985, p. 58).

Le seul moyen de dire sans dire, c'est de faire. Le faire devient alors dire, les corps des actes performatifs. La chair est bavarde, parlante, performante. La mémoire trans-



pire et ruisselle des gestes effectués par les tortionnaires. Cruauté et violence se déploient désormais sous nos yeux. Grâce à une mémoire qui s'ignore, les corps deviennent les prismes éphémères d'un régime. Certains aspects de l'âme humaine, souvent masqués et dissimulés, se déplient. « Il y a, écrit Montaigne, des parties secrètes aux objets qu'on manie, et indevinables, notamment en la nature des hommes, des conditions muettes, sans montre, inconnues parfois du possesseur même, qui se produisent et éveillent par des occasions survenantes » (Montaigne, 2002, p. 588). Le cinéma, par les dispositifs qu'il est susceptible de mettre en place, est à même d'offrir ces catalyses d'une richesse infinie. Par ce dispositif filmique, il déroule le temps et détient ce déroulement comme la conti-

nuité d'une présence où s'actualisent présent, passé et devenir. Ces images ne laissent pas indemnes le spectateur-investigateur. Il s'agit de véritables « images-trauma », qui bloquent le langage et suspendent la signification (Barthes).

En effet, si nous reprenons la méthodologie adoptée au début de cette recherche, le paradigme indiciaire, nous réalisons que les principaux indices étaient là et que nous ne les voyions pas. Un étrange constat s'impose alors : l'invisible est le visible auquel nous avons toujours eu accès. Ces corps constamment présents à l'écran creusent le champ cinématographique d'un *hors-champ interne*, totalement différent d'une partie du champ que le spectateur ne pourrait pas voir parce que trop lointaine ou momentanément cachée. Ces corps

semblent nous dire : « nous avons toujours été là et pouvons jaillir d'un moment à l'autre », accentuant le fait que ce hors-champ nous hante, faute de ne plus savoir le déceler. Grâce à ces longs plans séquences, Rithy Panh rend compte de l'intérieur par l'extérieur, du dedans par le dehors, de « cet horrible en dedans-dehors » selon l'expression de Michaux.

Ce trait caractéristique du cinéma, faire advenir l'invisible du visible, autorise un déplacement et une mutation du regard du spectateur. Il découvre alors qu'une mise en scène documentaire peut être travaillée par de la négativité, de l'impensé et de l'imprévisible. L'avènement de cet autre met le temps et le sens en suspens.

Ces corps ordinaires s'avèrent d'authentiques palimpsestes où s'enchevêtrent l'invisible, le temps et la violence du réel. Et la force de cette mise en situation repose sur l'avènement et l'effraction du réel au sein de plans qui durent. Ces plans séquences font mal. Les gestes semblent s'étirer indéfiniment dans la mesure où ils s'inscrivent dans un temps synchrone. Le spectateur plongé au cœur des pratiques de ces artisans de la mort a le sentiment d'être le contemporain exact du déroulement de chaque action. Ces corps complices, ces médiateurs, ces intercesseurs présents à l'image modifient nécessairement la place du spectateur. La mise en présence d'un tiers, cette relation filmée complexifie la place du spectateur. La rendant soudainement inconfortable, instable et problématique. Dès lors, il s'agit de comprendre la négociation et la tension présentes entre une dramaturgie mise en scène par les tortionnaires et une caméra qui bute constamment au seuil des cellules, n'y pénétrant jamais. Revenant sur cette posture cinématographique où prime la mesure sur l'excès, la distance sur l'horreur, le réalisateur souligne : « Je ne voulais pas marcher sur les prisonniers. J'ai toujours vu les gens dedans<sup>6</sup>. »

Cette distance travaillée par de l'absence où nous ne voyons pas les êtres présents se révèle propice au contact. Entre les hommes, il existe un espace, ce moi en l'autre et cet autre en nous, qui les tient ensemble mais non confondus, séparés mais non exclus. En ce sens, loin de saisir à distance, nous sommes saisis par la distance, investis par elle. Dès lors, nous comprenons que la démarche documentaire se révèle créatrice, transformatrice, transfiguratrice. Le cinéma génère ici une pratique des mémoires individuelles au sein d'un tout social et spatial qu'elles parcourent et organisent. Roger Bastide rappelle à ce propos que la mémoire collective d'un groupe est « système d'interrelations de mémoires individuelles » (Bastide, 1970, p. 94), le groupe conservant « la structure des connexions

entre ces diverses mémoires individuelles », c'est-à-dire la « mémoire d'une structure de mémorisation » (*ibid.*, p. 96). Cette structure de mémorisation fait de ces images des lieux de crise au sens fort, c'est-à-dire des lieux critiques. En abordant les relations entre corps et discours, ces images soulèvent inévitablement la question suivante : qu'est-ce qu'un corps politique ?

## DIMENSION POLITIQUE DU CINÉMA

« Toute magistrature, comme tout art, jette sa fin hors d'elle : nul art n'est enfermé en soi-même. » Cicéron, *Les Fins*, V, 6.

À l'heure actuelle, hormis la condamnation à mort par contumace de Pol Pot, le Cambodge n'a pas connu d'exposition juridique publique des exactions du régime khmer. Aucun des nombreux cadres khmers rouges n'a été jugé et pour la majorité, ceux-ci ont été réintégrés dans la société au nom de la réconciliation nationale. Ainsi, c'est dans ce contexte où se côtoient victimes et bourreaux et où cette destruction massive reste occultée au plan national qu'a été projeté le documentaire de Rithy Panh. Et comme le souligne le cinéaste :

Lors des projections au Cambodge, le film a provoqué une vive réaction, parce qu'il a brisé un tabou terriblement lourd : celui du silence. Le premier obstacle à surmonter était celui du secret, de l'oubli imposé, de la parole interdite. Avec le film, les spectateurs ont pour la première fois entendu des bourreaux reconnaître leurs actes. [...] Les enfants ont questionné leurs parents. Les parents ont osé relever la tête. Les victimes ont soudain eu moins peur. Les bourreaux, face aux preuves, ont cessé de nier l'évidence (2004, p. 17).

En ce sens, la démarche documentaire de Rithy Panh peut être qualifiée de politique selon les termes de Jacques Rancière : « La politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents. Il faut établir que la scène existe à l'usage d'un interlocuteur qui ne la voit pas et qui n'a pas de raison de la voir *puisque* elle n'existe pas » (1995, p. 49). La projection du film au Cambodge a contribué à ce que Khieu Samphan<sup>7</sup> reconnaisse S21 comme une institution d'État. Cette diffusion à vocation politique et pédagogique entre en résonance avec les propos de Nath au sujet de la réconciliation : « Ils font ce qu'ils veulent. Mais jusqu'à présent, quelqu'un a-t-il dit que cet acte était une faute ? Que les deux millions de morts du peuple khmer était une faute,

## LE SPECTATEUR PLONGÉ AU CŒUR DES PRATIQUES DE CES ARTISANS DE LA MORT A LE SENTIMENT D'ÊTRE LE CONTEMPORAIN EXACT DU DÉROULEMENT DE CHAQUE ACTION.

quelqu'un a-t-il demandé pardon ? As-tu entendu ça dans la bouche des dirigeants ou des exécutants ? Comment savoir que c'était un crime ? Ils ne disent même pas qu'il y a eu faute ! Personne n'a jamais parlé de faute. Ils n'ont rien à se faire pardonner s'il n'y a jamais eu de faute. »

En réunissant les morts d'hier et les vivants d'aujourd'hui, en reliant un présent aux prises avec un passé qui déjà appelle un avenir, Rithy Panh refuse l'accident, l'imprévu de l'Histoire et favorise l'émergence d'une prise de conscience collective. L'oubli, ce hors-champ de l'Histoire, ne sera pas celui du cinéma. Étant persuadé qu'aucune expérience humaine n'est dénuée de sens ni indigne d'analyse, le cinéaste parvient à arracher une symétrie déniée. Son film est l'occasion d'opposer des revendications de premier ordre aux forces qui commettent l'injustice ou qui en bénéficient. Le mur du silence, de l'humiliation et de la dépréciation se fissure. La brèche est ouverte au dialogue et à la reconnaissance. En refusant la perversion de l'Histoire, S21 génère une politique du regard.

Rithy Panh parvient donc à créer cette « scène commune » indispensable à toute réciprocité, précisément indispensable « parce que le soi se forme dans l'intersubjectivité, parce que nous venons à être par le biais d'une dépendance à l'égard de l'autre » (Fraser, 2005, p. 171). Et ce, grâce au cinéma, grâce à une « subjectivation politique », cette « capacité de produire des scènes polémiques, ces scènes paradoxales qui font voir la contradiction de deux logiques, en posant des existences qui sont en même temps des inexisterances ou des existences qui sont en même temps des inexisterances » (Rancière, 1995, p. 66). Cette capacité de produire des scènes polémiques est une des forces du cinéma, mais ne va pas sans risque. Sous la pression de l'invisible, sous l'étreinte sinistre du réel, le spectateur s'abîme. Il s'agit du prix à payer afin que cesse le malaise dans la civilisation. Avec cette prise de conscience, le visible et l'indicible pourront être repensés non plus dans les termes d'une alternative, mais comme les deux moments d'un seul phénomène.

## Bibliographie

- AUSTIN, J.L. (1970). *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BASTIDE, R. (1970). « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, n° 21, Paris, Presses universitaires de France, p. 65-108.
- BLANCHOT, M. (1969). *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- BRUN, J. (1986). *La main et l'esprit*, Genève, Sator.
- DELEUZE, G. (1985). *L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DE MONTAIGNE, M. (2002). *Les Essais*, Paris, Arléa.
- FRASER, N. (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale ?*, Paris, La Découverte.
- FOUCAULT, M. (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1977). *La mort*, Paris, Flammarion.
- LEROI-GOURHAN, A. (1982). *Les racines du monde*, Paris, Belfond.
- PANH, R. (2004). « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n° 587, p. 14-17.
- RANCIÈRE, J. (1995). *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Paris, Galilée.

## Notes

1. Le 17 avril 1975 correspond à l'entrée des Khmers rouges à Phnom Penh. Les villes sont vidées de leurs habitants, les écoles fermées, la monnaie abolie, les religions interdites. Le pays est rebaptisé Kampuchea démocratique.
2. Le 7 janvier 1979 les Khmers rouges sont chassés de Phnom Penh par l'armée vietnamienne. S'installe alors un régime communiste pro-Vietnam tandis que les Khmers rouges, nationalistes et royalistes, lancent une guérilla.
3. Khmers rouges est le nom donné par le prince Sihanouk dans les années 1960-1970 aux maquis communistes entrés en lutte armée contre son régime. Ce nom désignera le parti communiste du Kampuchea démocratique et le régime chinois de Pol Pot.
4. Le vocable employé est *kamtech* qui signifie « détruire, anéantir, réduire en poussière ».
5. Comme le rappelle un ancien gardien : « Dans le Kampuchea démocratique, la ligne de l'Angkar était de diriger avec justice. Quand on a fait la révolution, on veut la justice pour le peuple. Et si on arrête quelqu'un il faut un motif. L'Angkar a des yeux partout, elle ne fait pas d'erreur, elle a raison d'arrêter. »
6. Rithy Panh in « Conversation entre Bertrand Tavernier et Rithy Panh », DVD, Montparnasse, 2004.
7. Khieu Samphan est le représentant des Khmers rouges à la tête de l'État ou du « front » que les Khmers rouges cherchèrent à mettre en place après les accords de paix signés à Paris en 1991.