



Tu oses enlever ta chemise
pour te pandre avec ?



Lavez-vous !



Assis ! On ne bouge pas !

RITHY PANH

S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE

par Sylvain Coumoul

LYCÉENS AU CINÉMA

CAHIERS
CINÉMA



Cette rangée, debout !



Donne !
Je l'arrache et l'emporte.



ÉDITORIAL



La spécificité du génocide n'est pas la mort mais le déni d'humanité. Chacun y est renvoyé à la honte d'être. Un profond silence succède à cette entreprise d'effacement de l'identité et de la mémoire. Pour dire cela, comptabiliser les victimes ne suffit pas. Retourner après coup « *dans le nu de la vie* » (Jean Hatzfeld) implique l'invention d'une forme. En matière de cinéma documentaire, on parle aujourd'hui de « dispositif ». Il s'agit d'un sas où se libèrent des paroles et des gestes. Installer un tel espace prend du temps : Rithy Panh a réalisé dix films avant *S21, la machine de mort khmère rouge*. Survivant du génocide perpétré au Cambodge entre 1975 et 1979, il dit avoir dû attendre de posséder « *la bonne distance* ». C'est elle, également, qui fait de *S21* ce que son auteur n'a pas voulu qu'il soit : une œuvre d'art. Il faut l'étudier comme telle, en épuiser la rigueur et les contraintes, si l'on veut retrouver la ligne droite sous l'apparent détour, l'impact originel lorsque l'origine même est manquante, le centre de l'âme après son complet effondrement.

CAHIERS
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Ministère

Directeur de publication : Véronique Cayla. Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél 01 44 34 36 95, www.cnc.fr). Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale et conception graphique : Antoine Thirion. Auteur du dossier : Sylvain Coumoul. Rédacteur pédagogique : Laurent Canérot. Conception et réalisation : *Cahiers du cinéma* (12 passage de la Boule Blanche, 75012 Paris, tél 01 53 44 75 75, fax : 01 53 44 75 75, www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2005. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

2	ÉDITORIAL
3	SYNOPSIS
	MODE D'EMPLOI
4	LE RÉALISATEUR
	« <i>J'aime le cinéma depuis peu</i> »
5	GENÈSE
	Obéir à la vie
	DOCUMENT DE TRAVAIL
6	CHAPITRAGE
7	ANALYSE DU RÉCIT
	Un kaléidoscope narratif
8-9	POINT DE VUE, PARTI PRIS
	Les preuves <i>en passant</i>
	OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 1
10-11	ACTEUR / PERSONNAGE
	Retrouver l'individu
	OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 2
12-13	MISE EN SCÈNE
	La machine de la mémoire
	DÉFINITION
	OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 3
14-15	ANALYSE DE SÉQUENCE
	Dans l'étrange présent du geste
	ATELIER 1
16	1, 2, 3
	L'homme à la fenêtre
	ATELIER 2
17	FIGURE
	La conversation (filmer les non-dits)
	ATELIER 3
18	POINT TECHNIQUE
	Le sous-titrage
	ATELIER 4
19	PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE
20	LECTURE CRITIQUE
21	FILIATION / ASCENDANCE
	<i>Shoah</i> et <i>S21</i> : la nécessité de ne pas comparer
22	PASSAGES DU CINÉMA
	Le chant des couroucous vert tilleul
23	SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE,
	EN LIGNE
24	PHOTOS

MODE D'EMPLOI

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'« Ouvertures pédagogiques » directement déduites du texte principal, le second d'« Ateliers » dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

SYNOPSIS

S21 est le nom donné par les Khmers rouges à l'ancien lycée de Tuol Sleng, à Phnom Penh, devenu sous leur régime centre de détention, de torture et, selon la terrible terminologie de l'Angkar, de « destruction ». Le film se déroule dans les salles laissées vides de ce lieu par ailleurs reconverti en musée du génocide. Là, de 1975 jusqu'à l'arrivée des troupes vietnamiennes le 7 janvier 1979, périrent 17000 personnes. Rithy Panh y confronte deux des sept survivants aux anciens bourreaux, conviés à « rejouer » par le mime leur quotidien de mort. Ce passage par la mémoire des corps sert un objectif de libération : des gestes, puis de la parole, des gardiens eux-mêmes enfin, à qui le dispositif filmique offre le choix de reconnaître la responsabilité de leurs actes.

S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE

France / Cambodge, 2002

Documentaire

Réalisation : Rithy Panh

Image : Prum Mesar, Rithy Panh

Son : Sear Vissal

Montage : Marie-Christine Rougerie et Isabelle Roudy

Musiques : Marc Marder

Production : INA / Arte France

Distribution : Ad Vitam

Durée : 1h41

Sortie française : Février 2004



INTERPRÉTATION :

<i>Survivants du S21 :</i>	Vann Nath, Chum Mey
<i>Anciens membres du S21 :</i>	Him Houy (chef-adjoint sécurité), Prâk Khân (groupe interrogatoire), Sours Thi (responsable registres), Nhiem Ein (photographe) Khieu Ches dit Poeuv Tcheam Sêur Nhieb Ho Som Meth (gardiens) Top Pheap (dactylographe) Peng Kry (conducteur) Mâk Thim (médecin)

LE RÉALISATEUR

« J'aime le cinéma depuis peu »

On ne peut évoquer la biographie de Rithy Panh sans dire que l'homme entretient une conscience précise de ce qui relève de la sphère publique, cinématographique, et de la sphère privée. Par exemple, il n'a plus souhaité rencontrer les bourreaux de S21 après le tournage ; « *Et quand bien même une telle rencontre se produirait-elle, précise-t-il, que je ne la filmerais pas* ».

D'un réalisateur ne cessant de répéter sa perception du génocide comme somme d'histoires individuelles, le parcours personnel entre 1975 et 1979 reste mal connu. Hypothèse : il s'agirait moins de pudeur que d'une attention portée aux conditions de la parole, à commencer par l'écoute. Ainsi, des nombreuses interviews accordées par Rithy Panh à la presse française (né à Phnom Penh en 1964, il réside en France depuis 1980), une seule, à notre connaissance, publiée dans *Libération* le 10/02/04, permet de retracer ce qui s'est passé pour lui sous la terre. Peut-être l'homme aura-t-il attendu pour se raconter que quelqu'un le lui demande.

La souffrance et l'exil

Les Khmers rouges prennent Phnom Penh le 17 avril 1975, la veille de son anniversaire. « *Le 17 avril n'est pas une date pour moi, c'est un gouffre. On n'a jamais pu s'en relever. Je ne suis pas retourné dans ma maison. De temps en temps, je passe aujourd'hui à côté, mais je n'ai pas le courage d'y entrer* ». A l'évacuation de la ville par les « libérateurs », Rithy Panh est accompagné de neuf membres de sa famille : quatre ans plus tard, il ne reste que sa sœur et lui. Déplacée à la frontière vietnamienne, dans les rizières, puis en wagon à bestiaux vers la frontière thaïlandaise, la famille doit travailler aux champs, « *dans un endroit où il n'y avait strictement rien : ni eau, ni bois, ni nourriture* ». Rithy Panh se retrouve dans une brigade d'enfants puis un camp d'adultes, à creuser des trous, affaibli par la dysenterie. Entre-temps, en l'espace de six mois, presque tous sont morts, dont son père ancien sénateur, « *de faim, de tristesse* ».

A la fin du régime en 1979, il pleure pendant des jours et des jours, après quatre années d'endurance. Son but : « *Aller tout droit, partir, ailleurs* ». Evacué

par la Croix-Rouge, il retrouve un peu de famille à Grenoble en 1980. Apprenti-menuisier, il dessine et se fait remarquer par des professeurs. Commence alors une trajectoire brillante, ponctuée par l'intégration à l'Idhec (l'ancêtre de la Femis) au milieu de la décennie. Il s'y connaît peu voire pas du tout : *Andrei Roublev* de Tarkovski est un choc. « *Tout ce que j'ai voulu faire vient de là, cette façon de filmer la volonté et l'effort de l'homme* ».

Filmer au Cambodge

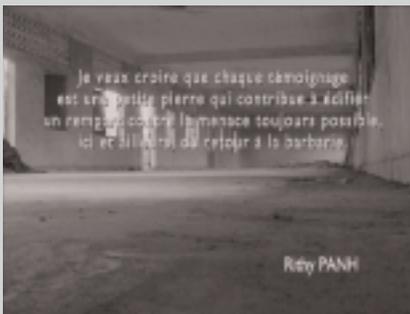
Après un court-métrage de fiction en 1988, *Le passé imparfait*, il retourne dans son pays pour la première fois l'année suivante, et inaugure avec le documentaire *Site II* (1989) ce qui demeure encore aujourd'hui sa méthode : filmer au plus près, qu'on puisse toucher et être touché. En l'occurrence Yim Om, une vieille femme dans un camp de réfugiés. Toute sa filmographie portera sur le Cambodge, à l'exception (notable, car souvent réservée à des cinéastes plus expérimentés) de sa participation en 1990 à *Cinéma, de notre temps*, série télévisée fondée par Janine Bazin et André S. Labarthe, et dont il réalise le volet consacré au cinéaste malien Souleymane Cissé. Après *Cambodge entre guerre et paix*, il obtient en 1994 au Festival de Cannes la mention du Jury Ecuménique pour son premier long-métrage : *Les gens de la rizière*.

Malgré ce parcours riche en films (dont *Bophana, une tragédie cambodgienne*, sorti en 1996, qui marque sa rencontre avec Vann Nath, le peintre de S21) et en récompenses, malgré le fait que Rithy Panh soit depuis plus de dix ans le seul cinéaste d'origine cambodgienne à disposer d'une notoriété internationale, il n'a jamais eu d'intérêt pour le cinéma en lui-même. Il y est venu parce que son écriture et sa peinture ne permettaient pas, à ses yeux, de retranscrire suffisamment son unique préoccupation : la confrontation de son pays à sa propre histoire. Et puis, après la réalisation de *S21*, peut-être en raison de son degré d'achèvement (mais sans s'être pour autant reposé : Panh présentait à Cannes 2005 son dernier film, *Les artistes du théâtre brûlé*), quelque chose a changé : « *Je me suis mis à aimer le cinéma, pour la première fois comme un cinéphile* ».

Magnum

RITHY PANH :
FILMOGRAPHIE

2005 :	<i>Les Artistes du théâtre brûlé</i>
2002 :	<i>S21, la machine de mort khmère rouge</i>
1999 :	<i>La terre des âmes errantes</i>
1997 :	<i>Un soir après la guerre</i>
1992 :	<i>Les Gens de la rizière</i>
1989 :	<i>Site 2</i>



DOCUMENT DE TRAVAIL

Les mots parlent d'eux-mêmes... Comment concilier le catéchisme de la bande-annonce et l'extraordinaire dédicace du film, peut-être la plus belle de l'histoire du cinéma avec le souffle monstre suscité par l'absence de majuscule, l'ironie désespérée des points de suspension, la force d'appel au secours de la brièveté de formulation, la désignation directe de chacun des spectateurs comme légataire universel du film qui s'achève ? C'est pourtant bien le même homme qui s'exprime, le même qui travaille à la mémoire et croit que l'oubli l'emportera. Dans l'écart ainsi créé il exécute par l'esprit un acte de souveraineté : une œuvre d'art. .

GENÈSE

Obéir à la vie

La nécessité d'un tel film commence de s'imposer à Rithy Panh en 1991, lorsque les Khmers rouges parviennent à faire retirer le terme « génocide » des Accords de Paris sur le retour de la paix au Cambodge. Face à cette négation, songe le réalisateur, il faut libérer la parole. L'homme ignore encore tout de la forme future donnée à celle-ci, mais sait qu'un processus de libération interdit toute barrière linguistique ou culturelle : il lui faut travailler avec une équipe cambodgienne. Autant dire, en l'absence d'école de cinéma : former lui-même sept jeunes techniciens, à partir de 1994. Panh loue aujourd'hui leur patience et reconnaît les avoir « *beaucoup engueulés* » (*Le Monde*, 17/05/03). Il ne s'agit pas tant de maîtrise technique (« *Les caméras actuelles sont faciles à utiliser* ») que d'éthique : la signification du cadre fait l'objet de séances d'analyse, le soir après le tournage.

L'histoire est importante car elle permet de répondre à une objection souvent faite à l'étude des images, dès lors qu'il s'agit de cinéma documentaire : le réalisateur, entend-on, n'aurait pas eu le temps de « *penser à tout* » sur le terrain, dans l'action du tournage. Or de telles séances pratiques et théoriques, comparables à une préparation sportive, aiguissent les réflexes pour le jour de l'exécution. Il n'y a bientôt plus d'intervalle entre le choix physique du cadre et la pensée qui en décide. L'esprit, l'œil, le bras, la caméra ne font qu'un (à noter que

certain documentaristes se sont presque passés de l'œil, à l'exemple de Jean Rouch filmant à la hanche comme un mitrailleur). Dans le cas de *S21* s'ajoute le fait qu'il y eut plusieurs prises de chaque séquence. Pendant les trois ans de tournage, Panh recueille la parole ; mais s'il découvre la preuve que le bourreau a menti, il propose de « *la refaire* ». Lentement, prise après prise, les scènes se construisent, dans une structure décidée par un seul, mais à laquelle chacun contribue.

L'auteur existe-t-il ?

Cette ouverture à ce qui advient explique que Rithy Panh ne soit pas à proprement parler l'inventeur de la forme de son film. Il est celui qui a su la reconnaître dans une masse préexistante. Nul paradoxe à dire que les deux trouvailles pour lesquelles Panh fut le plus loué (la confrontation des victimes et des bourreaux, la reconduction des gestes de la torture) n'ont pas été décidées a priori. Mieux : il a tout fait, en 1995, pour que Nath le survivant et Houy le bourreau ne se rencontrent pas. C'était sur le tournage de Bophana, Nath est malencontreusement revenu chercher ses pinceaux alors que Rithy Panh l'avait éloigné du musée du génocide. Et c'est l'invention de Nath, conduisant l'ancien bourreau à ses tableaux et l'interrogeant : « *Et cela, est-ce vrai ? Et ça, l'as-tu vu ?* », qui permet alors au réalisateur de comprendre que la morale « humaine » n'était

pas dans le fait d'épargner à Nath la rencontre avec Houy, mais pouvait recouper une morale cinématographique de mise en présence.

Quant aux fameux « gestes », deux anecdotes de tournage permettent de délimiter l'espace d'intervention du réalisateur. 1 : Panh veut filmer la parole : Poeuv (bourreau) ne parvient à s'exprimer que par gestes, c'est là que se situe pour lui la mémoire ; Panh identifie cela, l'accepte, en fait la matière de son film. 2 : Chum (victime), expliquant comment il fut enchaîné, entreprend de se passer des fers aux chevilles : Panh identifie cela, le refuse, interrompt le tournage. Dans le cas 1 il obéit à la vie, dans le cas 2 il refuse d'obéir à la mort.

Rien d'étonnant dès lors à ce qu'une fois l'œuvre achevée, Rithy Panh ait poursuivi son travail de pédagogie. Coproduit par l'INA et Arte, le film a pu toucher différents publics avec l'existence d'une version TV 52mn, diffusée parallèlement à la projection du long-métrage au festival de Cannes 2003 – où il reçut le prix François-Chalais. Une quinzaine de projections au Cambodge ont permis à l'auteur de constater l'impact sur la jeune génération. Quant à la réaction de Khieu Samphan, plus haut responsable Khmer rouge encore en vie, disant que le film lui avait permis de prendre conscience de l'ampleur de ce qui s'est passé, Rithy Panh la balaise d'une formule : « *Il a cherché à m'utiliser* ».

CHAPITRAGE

Ce chapitrage est celui du DVD édité par les Editions Montparnasse.



Titre et carton. La bande-son a déjà débuté.

1. Panoramique sur Phnom Penh aujourd'hui. Archives du « *Kampuchéa démocratique* », contrebalancées par des sous-titres disant la réalité du régime. Une image d'agriculture collectiviste ramène à une rizière actuelle. Un homme (on ignore qu'il s'agit de Houy, l'ancien chef-adjoint du S21) plante son riz, accompagné de femme, enfant, chien. A la maison pleure un nouveau-né qu'on lave. Son frère joue avec un pistolet en plastique. La mère tend l'enfant à Houy.

2. Houy avec ses parents. La mère lui demande de faire une cérémonie pour les morts. Houy invoque sa volonté contrariée d'alors de s'engager dans l'armée. « *Tu as tué* », dit le père. Houy a mal à la tête. La mère convient qu'il était « *manipulé* », dit avoir élevé son fils dans le respect des autres. Houy confirme : « *Je suis toujours resté bon* ». Coupe : gros plan sur un tableau d'hommes enchaînés. Maniant le pinceau, Nath

raconte l'arrivée au centre de détention.

3. Dans la cour intérieure du S21, Chum, rescapé, évoque entre deux sanglots sa famille décimée. Nath le tient à l'épaule et l'enjoint à ne pas pleurer : « *Songe aux Khmers rouges encore vivants* ». A l'intérieur, Nath questionne Chum sur ses aveux d'époque, absurdes, et sa dénonciation de 64 personnes. Nath époussette des planches photographiques de victimes. Il retrouve le document officiel à quoi il dut la vie sauve.

4. Seul dans une vaste pièce, sous une fresque de sa main, Nath peint un portrait de Duch, l'ancien chef du S21 arrêté en 1999 et toujours en attente de procès. Il évoque les coups de pinceau « *respectueux* » qu'il lui fallait donner pour chaque portrait du chef, sous peine de mort

5. Tout sourire, Houy serre la main à ses anciens subordonnés. Il ne se souvient pas du nom de Prâk, ancien responsable de la torture pour le groupe « *mordant* ». Face à Nath, les bourreaux se disent eux aussi victimes du système. Nhim Ein qualifie les détenus de « *victimes en second* ». Nath présente l'un de ses tableaux. Pose la question de la conscience. Laisse errer son regard et sa main sur la toile.

6. Houy mène l'inspection des cellules. Une voix lit off un texte au sujet de détenus récalcitrants. Quatre gardes amènent une chaise de torture, tandis qu'un cinquième lit à voix

haute les consignes de l'Angkar. Prâk et Poeuv miment un transfert de détenu. Lecture du manuel de torture. Prâk explique la division en groupes « *gentil* », « *chaud* » et « *mordant* », puis son rapport personnel à la torture. Nouveau mime de Poeuv ; récit de sa « *formation* » avant Tuol Sleng.

7. S'aidant du doigt, Houy lit la profession de foi de son adhésion à l'Angkar, puis raconte avoir dû intégrer à sa biographie, au chapitre des défauts, ses « *sentiments de rêveur* ». Un autre garde qualifie le travail à Tuol Sleng de « *lourd, difficile et compliqué* ». Reprise du tour d'inspection.

8. Chum Mey, réprimant ses larmes, se tient debout dans une salle jonchée de gamelles et de restes à demi calcinés de l'époque. Un panoramique bancal mène à un garde tapant à la machine une déposition imaginaire. Pas un mot n'est échangé. Dehors, Chum et Nath discutent de l'impossibilité du pardon, Nath notant que nul au Cambodge n'a reconnu la moindre faute.

9. La nuit est tombée sur le S21. Poeuv reproduit les gestes d'autrefois, hurlant ses ordres à des détenus invisibles (cf. analyse de séquence).

10. Houy lit aux gardes rassemblés un rapport de « *frère Duch* » concernant l'un des leurs, tué par un prisonnier insuffisamment enchaîné. Prâk expose sa propre méthode. Nouveau tour de garde : Houy mon-

tre à un détenu imaginaire l'inscription « *Ne sois pas trop libre* ». Puis la lecture du registre médical (cf. « *1,2,3* ») amène à l'interview par Nath du « *médecin* ». Terrifiante évocation des « *destructions par prise de sang* ».

11. Prâk s'interroge sur le pourquoi des confessions signées : « *Si je comprends bien, il s'agissait de démonter toute leur mémoire* ». Puis vient la question du désir sexuel pour les détenues, via la lecture des consignes d'époque : « *Frapper avec un bâton plutôt qu'avec la main* ». Prâk répond aux questions de Nath sur l'absurde confession de la jeune Nay Nân (cf. « *Point de vue, parti-pris* »).

12. Assis en rond, les gardes discutent de la question des femmes. L'un d'eux évoque le viol d'une détenue. Prâk confesse « *en toute honte* » son désir pour Nay Nân.

13. Présentation du tableau figurant un bébé qu'on arrache à sa mère rouée de coups. L'ancien garde de la cellule des femmes raconte de quelle façon Houy et un autre ont emmené des enfants à la « *destruction* ». Houy écoute sans mot dire. L'autre garde concerné par ce récit, la gorge serrée, tarde à reprendre la parole. Houy finit par expliquer la nécessité de mentir et de bander les yeux, pour conserver le « *secret* » de la destination finale. Les gardes se distribuent les fiches, en un macabre jeu des sept familles.

14. Panoramique sur les murs de photographies du musée. Nath poursuit son entretien avec Prâk quant à l'absurdité des confessions : « *Vous avez inventé une loi pour obliger les gens à se mentir à eux-mêmes* ». Sa démonstration se concentre ensuite sur Houy, à qui est rappelé la négation de l'humain. L'échange atteint des sommets d'intensité lorsque Houy se départit enfin de son argument unique des « *ordres reçus* ». Sévère mise au point de Nath : « *Nos rencontres ne servent pas à nous laver du mal* ».

15. L'on déroule la photo géante du centre de « *destruction* » de Choeng Ek. « *N'ayez pas peur, vous allez dans votre nouvelle maison* », disait Houy aux condamnés. Son récit des exécutions se prolonge, après un dernier tour de garde dans le S21, par une démonstration nocturne sur place, mimée et commentée. Puis retour à Tuol Sleng : seul, Nath fouille les cendres, en extrait un bouton. Plan de pièce vide, cendres soulevées par le vent. Dédicace : « *à la mémoire...* »



ANALYSE DU RÉCIT

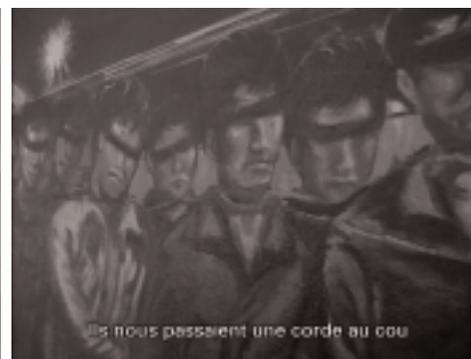
Un kaléidoscope narratif

La comparaison du premier et du dernier plan de *S21, la machine de mort khmère rouge* révèle un retournement radical de la narration traditionnelle. L'incipit présente une avenue droite vers l'horizon, terminée d'une grue de chantier – symbole de construction et d'avenir. L'issue du film n'est que cendres, néant, oublié. Au début la pierre, à la fin la poussière : l'outil de mémoire ne serait-il parvenu qu'à disséminer au vent les chances d'un futur ?

Un examen plus poussé du plan introductif dévoile cependant le caractère mensonger d'un bâti sans mémoire. L'avenue droite est barrée par une ligne transversale d'immeubles, son accès ne va pas de soi. Lorsque le plan s'anime, d'un panoramique horizontal vers la droite, la vision d'une unique automobile dit autant le mouvement que sa rareté. Le panoramique s'achève sur l'horizon d'un fleuve, mais dont la distance ne permet pas de distinguer l'écoulement des eaux : matière figée, arrêt du temps après un génocide. La courbure légèrement ascendante du panoramique place la remise en marche du temps comme un objectif à atteindre, en amont. Le vent final signifierait que quelque chose de cet ordre s'est peut-être amorcé.

Réparer le temps

Toute narration mène une enquête sur le temps. Pour construire son film, Rithy Panh sait qu'il ne dispose plus du continuum passé-présent-avenir. Comme le souligne le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe dans *The Ister* (documentaire de David Barison et Daniel Ross, 2003), « *L'humanité a le souffle coupé depuis Auschwitz* ». Les livres de Jean Hatzfeld disent de même du Rwanda. La respiration du temps ne rythme plus la vie du Cambodge. Rithy Panh ne peut l'accepter : son projet est d'aller



à rebours de la logique khmère rouge, or tout système totalitaire rêve d'un temps arrêté. L'enjeu narratif de *S21* ne consiste donc pas à produire un grand récit, serait-il de réconciliation. Même bien intentionné, un tel projet se ferait encore complice de la logique adverse en opposant un mythe à un mythe. Il s'agit plutôt de reconstruire une durée.

Telle est la spécialité du cinéma. Il suffit de dire « moteur » pour que du temps s'écoule dans l'image : c'est le plan. L'alternance des plans-séquences et d'un montage plus haché teste les soubresauts de ce « moteur » en le confrontant à d'autres régimes de représentation : photos, textes, parole, gestes. Il est essentiel que le premier des multiples petits récits faisant de *S21* un kaléidoscope narratif émane de Nath alors qu'il est en train de peindre. Le temps du récit (l'arrivée au S21), le temps de la peinture comme travail (le bleu du pinceau), le temps de la peinture comme résultat (la « mémoire » des musées), le temps de la caméra enfin, retrouvant sur la toile des parcours, du mouvement : pas moins de quatre temps cohabitent.

Superposition et transitivité : le film se construit par associations thématiques, parfois simple progression sémantique. Le mot « caisse », doublé de l'objet correspondant, est introduit par Poeuv au chapitre 9. C'est ce qui permet à Prâk, un peu plus tard, de prononcer le mot, sans plus disposer de l'objet. Et dans cette même intervention de Prâk apparaît pour la première fois le mot « destruction ». Progressivement, le vocabulaire d'époque se reconstitue. Le montage, outil principal de narration, veille à ce qu'un mot pas encore explicité ou un thème pas encore abordé (celui du désir sexuel par exemple, amené par petites touches) ne soit jamais prononcé ou évoqué avant son exposition par le témoignage le plus fort possible. Une fois seulement, une anomalie semble renvoyer à une séquence manquante :

Houy commence une phrase par « *Comme je vous l'ai déjà expliqué* ». L'intérêt expressif de cette « erreur » est double : manifester la bêtise de Houy, qui n'a toujours pas compris la règle implicite d'un tournage ; manifester l'indifférence de Nath à ses arguments, fussent-ils martelés.

Un mouvement secret

Sur le modèle des quatre temps, la construction repose sur un faisceau de significations convergentes. Tout est « utile » à plusieurs titres. De même que chaque plan remet le temps en marche, chaque thème sous-jacent, même lié par un rapport de transversalité à la structure d'ensemble, va toujours droit pour lui-même : l'on passe de la médecine simplement complice (soigner les torturés pour permettre la poursuite par d'autres de la torture) à la médecine directement criminelle (les « *prises de sang* » à blanc). Dans un tel réseau, un récitant omniscient n'aurait pas sa place : pas de voix *off* pour narrer le tournage, expliquer par exemple que Poeuv souffrait. Ici sa présence muette, plusieurs fois réitérée, amène naturellement à ses mimes cathartiques. Et ce n'est qu'à la seconde vision de ce film en forme de manteau d'Arlequin qu'apparaît sa dialectique profonde :

1. Gestes au présent / parole au passé. Seul Nath parvient à connecter les deux. Les bourreaux ne raccordent pas ce qu'ils ont fait à ce qu'ils font.
2. Gestes au présent / parole au présent. Ce sont les réminiscences mimées.
3. Gestes au présent / parole au passé, avec cette fois la mise en rapport des deux. La mémoire est en marche.

Les preuves en passant

Le mouvement chez Rithy Panh ne procède pas d'un désir de cinéma mais d'une révolte. Celle encore suscitée aujourd'hui par la circularité de l'argumentaire khmer rouge, caractéristique de l'après-génocide : les exécutants directs invoquent les ordres reçus, tandis que les dirigeants arguent de leur éloignement du « terrain ». Il ne reste rien dans *S21* du fruit de la première année de tournage (sur un total de trois), entièrement gâchée par les mensonges. Un documentaire ordinaire se serait contenté de faire de ce déni un spectacle, disant en substance : « Voyez comme tous ces bourreaux se ressemblent », et d'opposer à ceux-ci la force supposée des archives.

A rebours de cette logique, Rithy Panh commence par rendre chacun à sa propre singularité. Non par magnanimité ou esquisse de pardon, mais contre le sempiternel argument du rouage anonyme. Il sait qu'il ne se confronte pas à la simple exagération criminelle d'une dilution bureaucratique des responsabilités, mais à un mouvement de tourniquet entre les exécutants et leurs chefs qui non seulement crée au centre un tourbillon, un vide aspirant (si pas de responsable, bientôt plus de génocide ?), mais dans son tournoiement infernal broie la preuve qu'on lui oppose. Que faire ? Surenchériser dans la preuve, par l'accumulation d'archives, sert le discours négationniste en rendant suspecte une telle débauche. A l'inverse, abandonner le travail scientifique de précision sert une seconde fois les intérêts de l'oubli.



Le cinéma comme seul recours

Il s'agit donc de concilier les deux : la preuve et son esquive, la capacité à fixer la réalité des faits et à porter des attaques-surprises de tous côtés du « tourniquet » négationniste. Equation à première vue impossible de la rigidité et de la souplesse, que le cinéma peut résoudre : capable de faire oublier le rectangle qu'il promène partout avec lui et, lorsqu'il le faut, de le manifester au contraire sévèrement, il est l'outil de la preuve *en passant*. Nous ne parlons pas là de l'archive filmée, sans doute plus dupe encore du passage du temps qu'un ordre de mission d'époque, tamponné par un responsable. Quand le papier jauni authentifie l'Histoire, d'abord par la possibilité (même virtuelle, même derrière une vitre) qu'il offre de le toucher, le vieillissement de l'image aspire le mouvement jadis enregistré, et démultiplie le sentiment d'irréalité déjà inhérent à la contemplation d'un geste – l'incessant « ai-je bien vu ? » du spectateur. Non, c'est dans un dispositif au présent, dans le Cambodge d'aujourd'hui, que le film se déploie.

Les « preuves », ce sont par exemple celles recensées par le DC Cam (centre de documentation sur le génocide de l'Université de Yale, cf. « En ligne »), avec lequel le réalisateur a beaucoup travaillé. Cependant, même en possession de documents plus précis qu'un témoignage, il s'est mis en quête de personnes vivantes pour assurer le mouvement de la preuve, donc sa transmission. De la même façon, les tableaux de Nath, nombreux au musée de Tuol Sleng, lui

sont apparus insuffisants : il lui fallait encore le peintre, sa pensée, sa parole, sa présence physique. Une unique fois, il montre un tableau seul (celui où les bourreaux arrachent un enfant à leur mère), mais c'est pour le dénoncer aussitôt en tant que représentation : un gros plan accentue le grain de la toile ; puis un mouvement d'appareil laisse apparaître, à ses points de départ et d'arrivée, le bord du tableau. Il ne s'agirait pas que la compassion pour des personnages figés n'enraye le travail de mémoire.

« L'archive ne suffit pas »

La stratégie de la « preuve en passant » consiste donc à jouer contre le musée. A choisir, Rithy Panh préférerait d'ailleurs le terme de « mémorial », plus actif. Concentré sur la mémoire comme objectif à atteindre, plutôt que tournée vers un passé qui n'aurait à montrer de lui-même que les effets du passage du temps, il investit les salles vides de Tuol Sleng. S'il s'aventure un instant entre des murs couverts de photographies, c'est pour un panoramique aux effets tourbillonnants. « *L'archive ne suffit pas* », dit-il : la caméra ne cesse donc d'aller et venir des documents aux visages de ceux qui les examinent. C'est moins la photographie géante de Choeng Ek qui menace de s'enrouler à nouveau sur soi, à la fin du film, que l'esprit du spectateur. Il suffirait de scotcher la photo : difficile d'en faire autant de l'attention qu'on lui porte.

Le film prend acte de cette faible disponibilité. Il sait que quelques



instants de prise de conscience sincère, à se figurer physiquement l'immensité de l'horreur, demandent une préparation, une distance et une forme. Nath le dit déjà aux bourreaux, désignant une pile de documents : « *Vous avez là toutes les preuves, et vous n'y prêtez pas attention* ». Que fait-il alors ? Les forcer à regarder, à lire ? Non, Nath passe à autre chose. Ne pouvant prévoir à quel détour, quelle inflexion ou accident la preuve touchera son but, il la promène avec une feinte désinvolture. Rithy Panh fait de même avec le spectateur, lorsqu'il montre au début du film la femme tendant le nouveau-né à Houy ; or nous ignorons à ce moment qu'il s'agit d'un ancien bourreau. Gâchés d'un possible effet sensationnel ? Plutôt liberté donnée au spectateur de s'en souvenir ensuite. Ce qui a passé repassera peut-être. C'est là aussi le sens figuré de l'expression « en passant » : en attendant son tour, l'air de ne pas y toucher, sans paraître faire un but en soi de ce qu'on recherche le plus ardemment.

Une figure d'échecs

Après le mouvement, la transmission et cette drôle de désinvolture, une dernière acception est possible. Ce que réussit Nath dans la dernière partie du film n'est en effet pas sans évoquer une figure d'échecs appelée « prise en passant ». Observons le schéma suivant :

Le pion blanc est parvenu dans le camp adverse, au-delà de la ligne



avec pour échiquier la confession fantaisiste de la jeune Nay Nân. L'enjeu : décider si ce document est la preuve de sa culpabilité, ou de l'absurdité khmère rouge à vouloir ériger cela en preuve.

— Nath : *C'est l'écriture de la jeune fille ?* [Le pion blanc pénètre dans le camp adverse ; non directement menaçant, il force toutefois l'autre à répondre.]

— Prāk : *Non, c'est la mienne, elle n'avait pas d'éducation et j'ai dû écrire à sa place.* [Le pion noir vient se porter à la hauteur du blanc. Sans méfiance, il croit établir une relation d'égalité, d'homme éduqué vers homme éduqué, par-dessus l'analphabétisme de la victime.]

— Nath : *Et que faisais-tu de ta conscience, toi qui avais de l'éducation ?* [Le pion blanc rappelle au pion noir sa position antérieure. Il abandonne la ligne qu'il semblait s'être fixée, l'enquête sur Nay Nân, pour un autre axe de discussion. Là, il ramène l'autre à ce par quoi il est passé, le prenant ainsi à revers. Le pion noir disparaît de l'échiquier. La preuve choisit son camp.]

médiane de l'échiquier. Si le pion noir avance de deux cases, se portant ainsi à sa hauteur, le pion blanc est en droit de le capturer comme si l'autre ne s'était avancé que d'une seule case. C'est son fantôme qu'il capture. La prise est réelle, mais sur une position virtuelle. Imaginons maintenant que Nath joue les blancs et Prāk les noirs,

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 1

Le film inverse le mouvement de la machine de mort khmère rouge en ramenant les morts du néant dans lequel le meurtre et l'oubli les ont fait disparaître. Cet enjeu apparaît nettement dans l'opposition entre « tuer » et « anéantir », et constitue un axe fort de composition du film. On note l'opposition entre les symboles de vie de la première séquence (nourriture, parents, bébé) et la dernière image du film. Cette tentative pour convoquer les fantômes des disparus (appelée par le père de Houy) se fait en trois temps : la première partie montre la souffrance de Nath et Chum, d'où un cadrage serré sur leurs visages et les archives qu'ils consultent. Dans la seconde partie, l'arrivée des bourreaux entraîne un élargissement du cadre jusqu'au plan large qui fait ressentir la puissance du vide – effet qui atteint son acmé dans les séquences où Poevu reproduit ses gestes dans le vide. Dans la troisième partie (dernière demi-heure) les bourreaux eux-mêmes évoquent les morts ; la caméra relie leurs visages aux absents auxquels ils s'adressent, permettant de rendre visible l'invisible.

ACTEUR / PERSONNAGE

Retrouver l'individu

Non seulement une analyse de caractères est possible, comme on le ferait des personnages d'une fiction, mais elle est exigée par la nature même de *S21, la machine de mort khmère rouge*. Rithy Panh n'a de cesse de combattre l'anonymat du génocide afin de retrouver une singularité propre à chacun – quand même celle-ci serait pénible. « *Je ne supporte pas les chiffres ; il faut mettre des noms, des visages* », dit-il.

L'un des personnages principaux serait cette jeune femme dont le regard revient interroger la conscience. Un panoramique dans les salles du musée finit par désigner sa photographie. On la retrouve à côté d'une machine à écrire et d'une paire de menottes, affirmant de ses sourcils froncés ce que la première ne saurait mettre en mots et les secondes emprisonner. Cette belle absente (*S21* ne le dit pas, mais il s'agit en réalité de Bophana, à qui Rithy Panh consacra un film en 1996) offre le contrepoint d'un terrible absent : Duch, le chef finalement incarcéré en 1999, ici souvent évoqué. Toute la « distribution » fonctionne ainsi par paires : Poeuv (les gestes) / Prāk (la parole), Nath (la mémoire) / Houy (l'oubli). Même les deux survivants forment entre eux l'une de ces paires : Nath s'oppose à Chum. Alter ego de Rithy Panh, son ambassadeur dans le champ, Nath mène un tel travail intérieur qu'il peut s'autoriser des accents collectifs : « *Nous sommes arrivés*

enchaînés », dit-il ; « *Je montais ces marches* », dit Chum sanglotant devant le bâtiment. C'est Nath qui, posant la main sur l'épaule de Chum prêt à reculer, imprime un mouvement qui va alors replacer la sinistre façade dans le cadre, comme une invitation à la mémoire.

Le prix de la distance

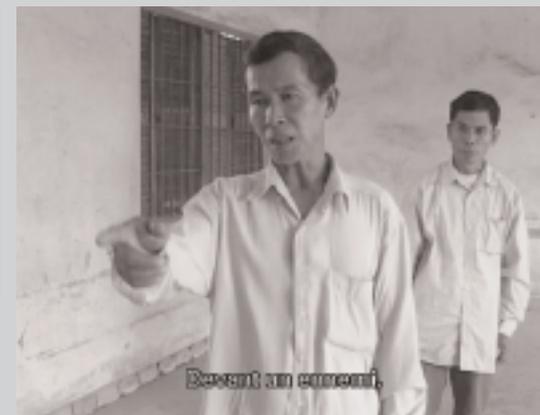
Autre geste capital : pinceau en main, Nath désigne les bandeaux sur les yeux de ses personnages, gardant toutefois une distance afin de ne pas les recouvrir de bleu. En séparant la désignation du toucher, il manifeste un état de conscience plus avancé que celui des bourreaux, servilement imitatifs. Houy ignore la distance : les regards qu'il lance aux cellules vides lors de son tour d'inspection sont sévères, scrutateurs. Son sérieux à se prêter à l'exercice touche à la bêtise ; son obéissance au réalisateur « documente » son obéissance à l'Angkar. Nath, lui, non seulement introduit la distance, mais en connaît le prix : lorsqu'il touche la toile de son tableau (celui aux corps allongés), et décontenancé par les réponses de Prāk y laisse errer un instant sa main et son regard, se produit alors un flottement très beau, précisément dû à l'appréciation des distances. Sa main touche ce que l'esprit sait à jamais inaccessible ; l'écart ainsi créé, entre la surface peinte et les corps figurés



de personnes disparues, ouvre à sa tristesse un espace sans fond. Si Nath est l'alter ego du réalisateur, Houy en est l'antithèse, résistant de tout son être au travail de mémoire. Il est frappant de constater qu'il est celui de tous les bourreaux qui se réfugie le plus volontiers derrière l'argument des ordres reçus, quand le générique final révèle qu'il était d'eux tous le plus haut gradé : adjoint du « chef de la sécurité ». Arrivant au S21, il a le sourire des retrouvailles d'anciens. Il est allé chez le coiffeur pour l'événement. Les taches de soleil sur le fond de la galerie, semblant se déverser de l'arrière de son crâne, matérialisent à ce moment sa mémoire en fuite – il commence par ne pas se souvenir du nom de Prāk, lequel vient pourtant de l'identifier. Evoquant, pour justifier ses actes, la pression de l'Angkar sur les gardiens, il commet ce lapsus : « *Pourquoi ne sont-ils pas morts ? Euh... n'ont pas survécu ?* » Parmi les « activités » décidées librement par chacun, Houy choisit de distribuer une circulaire faisant état de l'assassinat d'un garde par un détenu.

Houy est-il « récupérable » ?

« *Fais une cérémonie pour être en paix* », lui conseillait la mère. Le film a quelque chose de cela, dans sa façon de se construire autour



de lui : il est le premier bourreau vu, le seul en famille, le seul aussi à investir les lieux comme si sa propre présence ne posait pas question. Les vingt dernières minutes respirent au rythme de son cheminement intérieur : « *Quand j'y réfléchis j'ai honte de moi ... mais je n'y réfléchis pas* ». Il n'est pas le plus caricatural des non-repentis, mais Nhiem Ein par exemple, qualifiant les prisonniers de « *victimes en second* », paraît à ce point irrécupérable qu'il ne jouera plus aucun rôle par la suite. Poevv va certes plus loin dans la maltraitance des prisonniers invisibles, mais c'est une reconnaissance de culpabilité, une façon de prendre sur soi la faute. Idem des récits de torture faits par Prâk, lequel verbalise toujours le premier : premier à avouer sa honte (certes à propos de son désir pour la jeune Nay Nân, non pour sa participation au groupe « mordant »), premier à dire son incompréhension (certes au sujet d'un système de torture dont il œuvrait à l'échelon le plus élevé, mais au moins par ses questions se dispose-t-il à l'écoute), premier à individualiser la machine de mort (« *Je lui ai appris à rédiger les aveux selon ma méthode* »).

Houy, pour sa part, laisse en permanence un espoir, et toujours le déçoit. Même après le quasi aveu, les quasi larmes, au terme d'une interview parfaitement menée par Nath, il reprend ses

réflexes de commandement : « *Toi, ne t'assoupis pas* », dit-il à un subordonné. Il faut que Rithy Panh l'entraîne dans la nuit de Choeung Ek pour qu'enfin il s'agenouille, se mettant à la place d'une victime. Peut-être pour la simple explicitation de son récit, comme un enfant accompagné de gestes une scène racontée. Il faudra s'en satisfaire.

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 2

Les personnages de *S21* sont réels, mais n'en sont pas moins des personnages. On peut étudier leur caractérisation, en se demandant à quels moments ils apparaissent, s'ils sont nommés, quand et comment se révèle leur fonction au S21. Prenons trois exemples : Houy n'est nommé pour la première fois que lorsqu'il retrouve ses camarades à la prison. Le film entretient du début à la fin l'ambiguïté sur sa fonction exacte. Khân apparaît au chapitre 5 : sans identité (Houy a oublié son nom), sans regard, il est d'emblée inquiétant. Des effets de montage et de cadrage dramatisent la révélation de sa fonction et de son identité (chapitre 6). Thi, que l'on a vu souvent lire des rapports, n'est nommé qu'au chapitre 13, dans une séquence qui révèle son rôle et celui de Houy dans l'extermination des familles. Un plan réunit alors Khân, Houy et Thi, signifiant leur complicité. Le système du film introduit une forme de hiérarchie entre les différents bourreaux, qui n'est pas de l'ordre de la culpabilité – que l'on pense à l'unique apparition du « médecin » – mais de l'ordre du mensonge.



DÉFINITION(S)

« Mise en scène » est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : « mise en scène » signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la « mise en scène » serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, « mise en scène » désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

MISE EN SCÈNE

La machine de la mémoire

Le sens commun voudrait que le genre documentaire, trop occupé à saisir sur le vif la réalité, soit exempt de mise en scène. Rien n'est plus faux, et *S21* le prouve à un degré extrême. Œuvrant à rebours des Khmers rouges, Rithy Panh témoigne du même soin méthodique à rétablir la mémoire que ceux-là avaient mis à l'effacer. Il convoque et assume toutes les acceptions du terme « mise en scène », depuis son origine théâtrale de mise en place des comédiens sur une surface donnée, jusqu'à son sens vulgaire, plus ou moins synonyme de simulacre, – en passant bien sûr par les techniques cinématographiques de cadrage et de montage. Il n'y a aucune utopie du « cinéma direct » dans la vision de quatre hommes amenant au centre d'une salle une chaise de torture sans que nul ne leur en ait apparemment donné l'ordre, et sans autre justification que le film en train de se réaliser.

Artifice au service de la vérité, la mise en scène se repère d'abord à sa simple fonction d'accompagnement. La mère de Houy évoque-t-elle l'opinion des « gens » que la bande-son donne à entendre un chien, un bruit de marteau, une idée du voisinage. Dans le plan-séquence où Nath, tout en continuant de peindre le cortège des prisonniers, raconte sa propre arrivée au S21, le souple aller-retour du tableau au visage, du récit à l'image, révèle un sens accompli du « tourné-monté ». Parfois au contraire l'accompagnement cesse, à l'image de Houy effectuant son tour de garde, adressant un propos sadique à un détenu invisible, et que la caméra refuse alors de suivre, le laissant continuer seul sa remontée du couloir. Telle est la morale du mouvement d'appareil. L'accompagnement, ou son absence, vaut déjà pour commentaire. La décision de la coupe, au montage, participe de ce processus, en donnant à tel ou tel le dernier mot. Le dialogue de sourds, à la séquence 5, entre Nath et les gardiens, s'achève avec la répétition par le peintre de sa question initiale (« *Et les détenus ?* »), annulant tout argumentaire développé dans l'intervalle.



Une subjectivité assumée

Sur la base d'un commentaire aussi discret que constant, Rithy Panh s'offre quelques saillies formelles prenant valeur de cri. Exemple élémentaire : « *Je suis toujours resté bon* », dit Houy à sa maman, et la coupe brutale nous confronte aux détenus enchaînés du tableau de Nath. Exemple sophistiqué : face à un autre tableau (celui aux corps enfantins allongés côte à côte),



le bourreau Prāk évoque la mécanique de l'Angkar ; il prononce le mot « *ennemi* », pointe son doigt vers l'avant, dans la direction des enfants peints. Il est évident à ce moment que l'homme est pris dans un réseau de métaphores (il vient de dire « *cœur de la nation* », « *mur de soutènement* », « *main droite du parti* »), et que ce doigt qu'il agite, simple prolongation de la métaphore, n'a pas pour intention de désigner ce tableau-là. Entre la toile et son regard, mille souvenirs se sont interposés. Pourtant le contrechamp, brusque retour sur le tableau, feint de croire que Prāk, encore aujourd'hui, dans le présent de son geste du doigt, désigne les enfants comme ennemis. Piégé par un montage manipulateur ? Disons plutôt : rétabli à la vérité du génocide. Ce n'est pas ce qu'il désignait à ce moment-là, pointant plutôt la catégorie imaginaire du mot « *ennemi* », mais peu importe : la métaphore était en soi une faute, et le quiproquo révèle l'Histoire.

Si le film prend alors l'aspect d'une reconstitution judiciaire, Rithy ne se pose pourtant pas en juge. Sa mise en scène a plutôt l'élégance de s'avouer subjective. Certes, la réalité se doit d'être balisée, et les changements d'axe au sein d'une même séquence manifestent un désir de l'aborder sous tous

les angles : diagonale / transversale / diagonale inversée. Il n'est pas rare qu'une scène commence sur le profil d'un personnage, et après une série de mutations, s'achève sur son profil opposé. Dans la pièce plus petite où les hommes s'attablent, les deux lignes convergentes du fond, l'une couverte de clichés d'anciens dirigeants, l'autre terminée à droite par une photo de crânes, les emprisonnent littéralement entre leur excuse perpétuelle des ordres reçus et la conséquence objective de leurs actes.



L'expressivité naît donc de la disposition la plus rigoureuse et en apparence la plus neutre qui soit. Une position excentrée signale généralement une anomalie, tel ce gardien, assis trop à droite du cadre, lisant l'ancien manuel de l'Angkar (« *Rechercher les causes de l'espionnage qui nous ronge de l'intérieur* ») sans même prendre conscience de la contradiction à se laisser ainsi espionner par une caméra. Le filmage le plus fréquent, par la diagonale, tient à la fois d'une recherche géométrique de la plus grande profondeur de champ possible, permettant d'accueillir le plus grand nombre d'actions et de ne pas entraver la parole par de trop fréquents déplacements de caméra, – et de la subjectivité poétique d'élargissement maximal du sentiment du vide, celui laissé par les victimes. Cela seul compte : aussi ne peut-on entrer et sortir impunément du S21. Chum en pleurs avance et recule, et Nath l'entraîne par l'épaule à deux reprises : un bégaïement du montage réitère l'impulsion. Il faut un sas pour entrer (via le tableau de Nath, « *exemple élémentaire* » déjà évoqué), et une ruse de montage pour sortir : un soir, sur l'ordre de Houy, un gardien vérifie la porte ; au plan suivant, nocturne également, l'on croit voir des silhouettes s'échapper par cette porte ; la direction correspond, sauf que nous sommes à Choeung Ek, le centre d'exécution distant de plusieurs kilomètres.

Un dispositif émancipateur

Ces chausse-trappes ne seraient que virtuosité de montage si ne vibrerait aussi, à l'intérieur de chaque plan, une permanente ambiguïté. Cette respiration de la vie sous la surface du thème traité distingue le film documentaire du simple reportage. Ici, les placements de caméra ne se décident pas en fonction de ce que les intervenants disent, mais de ce

qu'ils pensent. Solidement appuyé sur ses convictions, Houy dialogue avec sa mère le dos calé contre une poutre. La rigueur géométrique de la composition, accentuée par la ressemblance des deux visages pointant le nez dans la même direction, laisse supposer que la mère fait de même, contre une autre poutre que le contre-jour ne permet pas de distinguer. Moins « assise » que son fils sur des certitudes, elle paraît adossée au rectangle de ciel de la porte ouverte. L'on verra ensuite, après un recadrage, qu'elle n'était en réalité adossée à rien.

Peu importe que la mise en place s'effectue avec les personnages, par un processus proche de la « direction d'acteurs », ou provienne de l'opérateur lui-même, se réglant par rapport à ses modèles : il n'y a là pas moins de rigueur que dans la plus écrite des fictions. Les documents remis entre les mains des gardiens valent pour consignes de jeu : se distribuant des fiches (« *voici le père, voici la mère* »), ils rejouent à leur insu la division des familles, s'en rendent une seconde fois coupables. Houy, son doigt sur la poussière de la photo géante, reconstruit sans le savoir la cabane de Choeung Ek. Les symboles auxquels les bourreaux ne prêtent pas attention se referment sur eux, leurs gestes pour manipuler les archives deviennent les gestes mêmes de la mort : c'est le dispositif de S21.



Ils n'en restent pas moins libres, au contraire : c'est une mise en scène émancipatrice que de leur confier ces documents. Ainsi penchés pour lire ou détailler une photographie, ils parlent plus aisément qu'à l'adresse d'une caméra. Leurs yeux baissés donnent la lettre d'un remords à venir, dont on convoque ainsi l'esprit. Leurs nuques courbées continuent de

symboliser leur entêtement à ne rien reconnaître d'une responsabilité individuelle, donnant la mesure du travail qu'il reste à accomplir au Cambodge. A leur corps défendant enfin, il suffit qu'une voix égrène des noms de victimes pour que leurs yeux baissés, leurs nuques courbées, leur solennité semblent leur apprendre les gestes du deuil et du recueillement. Libre à eux de choisir telle ou telle de ces hypothèses, d'arrêter où bon leur semble le tourniquet du signe. Prâk peut alors dire, à propos d'une jeune fille dont la beauté le troublait, « *J'étais plein de haine et j'ai frappé l'ennemie* », c'est maintenant n'importe quel homme parlant de n'importe quelle femme, c'est la sortie du génocide et le retour à la guerre, à l'humain.

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 3

Repérons certains effets de mise en scène nés du rapport entre personnages et décor. Les bourreaux révèlent les fonctions des différents lieux de la prison. Dans les longues salles aux murs jaunes, les plans larges avec grande profondeur de champ, parfois en contre-plongée, soulignent l'enfermement des bourreaux dans leur folie de destruction ; la profondeur de champ, quand on voit par exemple Khan à l'avant-plan et Houy au second plan, reproduit dans l'espace la hiérarchie du S21 et la dilution de la responsabilité. Dans le bureau, les photos des visages des dirigeants khmères font un contre-point tragique à la lecture des biographies des bourreaux ou au récit de la mort de Nay Nân (chapitres 8 et 11). Les travellings avant qui suivent la ronde de Houy montrent la machine de mort en marche (le travelling avant absorbe le décor en le faisant disparaître à mesure que la caméra avance), jusqu'à ce que la caméra s'arrête librement au niveau de la cellule du prisonnier auquel Houy vient de rappeler « *Ne sois pas trop libre* », laissant Houy s'enfoncer seul dans la profondeur de la prison.



ANALYSE DE SÉQUENCE

Dans l'étrange présent du geste

Chapitre 9 du DVD, à partir de 49mn40s

A l'exacte moitié du film, le chapitre 9 se tient au point de bascule entre le déni du crime, désormais dépassé, et la construction d'une véritable mémoire du génocide, pas encore atteinte. L'on y voit Poevu reproduire dans une sorte d'éternel présent les gestes d'alors. Pourtant, de nombreuses anomalies viennent s'insinuer entre cette séance mimétique et la capacité de compréhension du spectateur. Le dispositif du film entier est ici porté à son point d'incandescence.

La séquence dure cinq minutes et se déroule en deux plans. Il va de soi que, privés du repère de la coupe, nous ne pouvions reproduire les 6672 images composant le second : arbitraire, notre sélection vise à recomposer une action possible, dans la boucle des gestes effectués par Poevu.

1. De 49mn40s à 50mn : extérieur nuit, caméra fixe. Le plan **1** vaut pour programme de la séquence. L'étrangeté y est explicable (la déformation visuelle du S21 par un angle de filmage « rasant »), mais l'explication n'épuise pas l'étrangeté. L'effet d'aplatissement, ainsi que la division surnaturelle de la façade en cases de couleurs vives, font douter de la réalité de ce qu'on voit, alors que tout par ailleurs suggère une routine parfaitement balisée : déambulation des gardes, chants répétitifs diffusés par un haut-parleur caché, calme ondulation d'une palme de cocotier en ombre chinoise à l'avant-plan. La facticité de cette « nuit comme les autres » n'apparaît qu'à la réflexion : les cocotiers étaient encore de petite taille à

la fin des années 70, les gardiens ne sont aujourd'hui plus des gardiens, les chants simple propagande. Maintenu en éveil par des stimuli contraires, appelée à se méfier de la beauté de ce plan comme de sa douceur estivale, la pensée du spectateur parcourt une boucle complète, telle la gestuelle de Poevu au suivant.

2. De 50 mn à 54mn38 : Alternance de semi-extérieur (balcon) et d'intérieur nuit. Caméra portée, tantôt pivotant sur un axe fixe (panoramique), tantôt avançant et reculant comme sur un rail de travelling. Ce sont de simples mouvements d'adaptation aux déplacements de Poevu. Il serait même tentant de voir en lui le personnage, le scénariste, le dialoguiste, le metteur en scène de ce plan, tant il semble décisionnaire du déroulé de la séquence ; nous verrons qu'il n'en est rien. Pour l'instant, au seuil de ces 4 minutes 38 de temps réel incrustées au centre du film, l'homme encore jeune apparaît de dos (**2**), marchant, selon un logique raccord de mouvement avec le plan précédent. Pour lancer l'action et proclamer : « A 22h l'interrogateur ramène le détenu », il se tourne vers l'extérieur (**3**) : c'est là que les choses se compliquent.

Une intrigue invisible

Il va de soi que Poevu ne s'adresse pas au cocotier. Qui est le destinataire de sa parole, et bientôt de son monologue par gestes ? Personne. Lorsque Nath s'exprimait au chapitre 2, l'ombre du caméraman sur sa joue, plutôt qu'une erreur de placement, révélait un interlocuteur. Ici, un éclairage trop cru fait une plaque

blanche sur le visage de Poevu. Personne n'est là pour lui. A la différence de Nath, dont le tableau soutenait le propos, les mots de Poevu viennent buter sur le réel, d'un redoublement tautologique : « J'ouvre /Je ferme la porte » (**4**).

Les boucles dessinées par sa trajectoire (**5, 6, 7, 8, 9**) révèlent un Poevu asservi à son propre mime. Il est le seul personnage visible d'un plan où tout ce qui importe échappe au regard : l'invisible dans le champ (les prisonniers) et le visible possible, mais hors champ (le caméraman, dont les mouvements d'ajustement ne cessent de manifester la présence). A l'insu de Poevu qui joue une scène de bourreau et victimes, le réalisateur fait courir de cet invisible-ci à cet invisible-là une ligne de solidarité du survivant avec les morts. L'attention portée à ne pas entrer dans la pièce « afin de ne pas marcher sur les corps » (Rithy Panh) tient autant de la fameuse culpabilité du rescapé que d'une vigilance à ne pas emboîter le pas au bourreau.

Cela étant posé, la caméra peut se permettre un mouvement d'ironie et de compassion vis-à-vis de Poevu, soudain arroseur arrosé, gardien cerné par les barreaux (**12**). Celui qui possède la symbolique hérite d'une responsabilité vis-à-vis de celui qui se meut dans une matière sans signification (les barreaux devenus inutiles), dans le simple présent de ses gestes, la tautologie de sa parole. Pourquoi est-il devenu possible de dire que le gardien est également un prisonnier, et cette fois sans faire le jeu des coupables, dont c'était l'argument de défense au chapitre 5 ? Parce qu'en surimpression des barreaux physiques, une autre frontière plus éle-





vée dans la hiérarchie de la souffrance est venue s'interposer : amenée par l'infranchissable de l'image (celui qui filme ne peut rejoindre ses frères en invisibilité), l'infranchissable du temps et de la mort.

Un apprentissage

Poeuv obéit donc à la caméra plutôt que l'inverse. Dans un seul corps, il incarne le coupable d'autrefois et l'innocent au présent – il n'est de toute évidence en train de tuer personne. Seul le vide peut accueillir une telle tension : le vide autour de lui, auquel il a contribué, prouve sa culpabilité ; le vide qu'il ne voit pas et dans lequel il s'échine le fait tourner comme un innocent – au sens où l'on dit « se moquer d'un innocent ». Comme séparés de sa volonté, ses gestes voudraient gagner en autonomie, jusqu'à sortir du cadre (15). La porte qu'il ferme avec soin se révèle percée (32). De nombreux gestes-réflexes émaillent sa récitation, comme lorsqu'il manque ouvrir trop tôt (18) avant d'avoir saisi la caisse, où lorsqu'il pose sa main sur le barreau (22) avec une seconde d'avance sur son imaginaire, n'ayant pas encore décidé de ce qu'il va pointer, alors improvisant : « *Toi, pourquoi tu remues ?* »

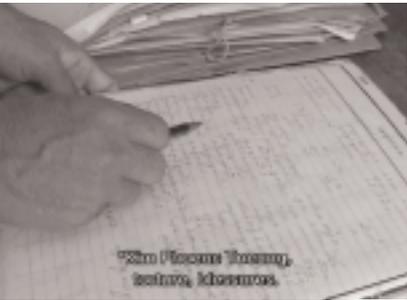
L'esprit entre imaginaire et réminiscence redouble ainsi le corps, pris entre la reproduction de gestes passés et le pur présent imprévisible. Poeuv n'apprend pas seulement sa culpabilité passée en accomplissant tout cela : il s'essaie à être libre. Il ignore encore que cette liberté lui servira à mesurer la portée de ses propres actes. Sa culpabilité est à venir. Ses gestes sont en attente de devenir des actes investis d'une conscience. Autrefois, il ne redoublait pas ses gestes de commentaires,

et n'apportait pas non plus le bouillon, puis la caisse, puis l'eau, en un temps si court : la scène qu'il joue pour la caméra n'appartient donc pas au passé, comme il le croit, mais à un présent qui concerne sa propre libération, ainsi qu'il le comprendra peut-être plus tard. De la même façon, il apprend par le geste la signification de l'altérité, parfois menottant un « autre » virtuel (5), parfois semblant porter les mains à ses propres yeux (6).

Cette prise de conscience par le détour du corps a un prix : en se projetant vers l'avenir, celui de la mémoire en construction, elle laisse ouverte l'éventualité qu'un accident de transmission l'abandonne dans cet éternel présent du geste. De reproduction, même ambiguë, du passé, le mime de Poeuv deviendrait la répétition, au sens théâtral, d'exactions à venir. A l'origine idéologique de tous les génocides, l'on retrouve un bégaïement, un coup porté contre la marche du temps. C'est pourquoi le film ne peut s'achever là, et abandonne la séquence comme on laisse de côté une hypothèse. En acceptant de lâcher la bride à Poeuv, en s'attardant sur les barreaux avec une rigueur géométrique (40) qui interdit tout autre passage, la caméra libère le temps. Les symboles qui ont opéré pendant la séquence brusquement se retournent : les barreaux « miment » maintenant la mémoire et le vide l'oublie. Il suffit de comparer 40 à 1 pour comprendre que ce qui s'est accompli dans l'intervalle n'est ni plus ni moins que l'apprentissage de la frontalité.

ATELIER 1

Cette analyse de séquence fera saisir aux élèves l'importance du cadrage, par quoi se construit le discours du réalisateur sur les bourreaux. Ce discours visuel fait office de commentaire, et redouble les propos que les personnages tiennent à l'image. Revoilà les six plans du chapitre 11 (1h06'45-1h09'53) : Khân y exprime une interrogation qui peut passer pour une prise de conscience. On peut demander aux élèves d'interpréter les cadrages : on verra comment les trois premiers plans caractérisent les fonctions des bourreaux (Houy enfermé par le gros plan dans la justification de la logique du Parti, Thi pris entre la machine à écrire et les registres, Khân occupant la place centrale entre Thi et Houy, entre l'arrivée des prisonniers et leur départ pour la mort). Le cadrage des trois plans suivants introduit un déséquilibre qui d'un part suggère la culpabilité de Khân, et d'autre part rend dérisoire et suspecte, devant la photo de Nay Nân, sa soudaine prise de conscience. Aux effets de décadrage s'ajoute la profondeur qui l'isole et le renvoie à ses dénégations.



1



2



3

1, 2, 3

L'homme à la fenêtre

Ces trois photogrammes sont extraits de deux plans. Ils agissent toutefois comme trois entités à part entière, d'une façon encore accentuée par l'effet de mise en abyme retournant **2** en **3**, avec l'incrustation d'un second « homme à la fenêtre » dans la photographie. Certes, un mouvement de caméra très simple réunit ces deux dernières images dans un seul plan, lequel se prolongera d'ailleurs par le feuilletage d'autres photographies. Mais ce sont bien trois temps que perçoit le spectateur, sans d'ailleurs se le formuler précisément, tant son attention est alors mise en sommeil par la bande-son : *off*, une voix lit en effet sur un registre médical des noms de victimes, créant une impression de litanie.

Une trame sévère

Avant même de remarquer l'homme à la fenêtre dont l'apparition au futur antérieur produit par contraste l'effet d'un *uppercut*, notons la rigueur de l'enchaînement. Ces trois images composent un monde. Les mains sur le registre, les mains accrochées aux barreaux, les mains tenant la photographie tissent un premier lien. Ce thème « humain » est cependant pris dans un strict réseau de lignes objectives : cases du registre, carrelage au sol, grillage de la galerie extérieure, barreaux de la fenêtre. Chacun de nos trois quasi-plans se découpe en son centre d'un rectangle : registre / fenêtre / photographie.

Ces récurrences se complètent d'un système élaboré d'alternances. On parlerait en musique de polyrythmie. La dynamique générale serait : clair / clair / sombre, soit **1** et **2** ensemble « contre » **3**. Pourtant le jeu de contrastes unit plutôt **1** à **3** « contre » **2** : d'abord blanc sur sombre (le registre sur la table), à la fin sombre sur blanc (la photo sur le carrelage), entre les deux une absence de contraste (le quasi blanc sur blanc des carreaux du sol). L'hypothèse ternaire se confirme par la superposition de plusieurs dialectiques : l'enchaînement « **1 / 2 / 3** » se résume aussi à

« proche/ lointain/ proche », « horizontal/ vertical/ horizontal », « document/ réalité/ document », « passé / présent / passé ». Trois régimes de représentation se succèdent : l'écrit, le filmé, le photographié. On en oublierait presque une scène plus traditionnelle d'échanges de regards, le personnage du **2** faisant face au groupe plongé dans l'examen des documents.

Six secondes

... C'est le temps que dure **3**. Le prodige de ces six secondes tient bien sûr dans la répétition fantomatique de l'homme à la fenêtre, mais pas seulement. Un garde s'accroche aux barreaux, un garde vingt-cinq ans plus tôt en avait fait de même, l'opérateur a su saisir la rime visuelle, et c'est parfaitement vu. Ce qui importe toutefois le plus dans le glissement de **2** à **3**, du petit personnage coloré à la silhouette à contre-jour, de l'homme au regard fixe à l'homme sans tête, c'est qu'il fonctionne comme repère fixe invitant à comparer tout le reste. L'intéressant n'est pas la récurrence mais justement ce qui va différer : soudain apparus, les corps des prisonniers, bien présents sur la photo d'archive. L'instant est le même à ceci près que les corps aujourd'hui ne sont plus. C'est le garde qui paraît avalé par l'ombre, de **2** à **3**, mais ce sont les hommes visibles, recouvrant tout le carrelage, qui surgissent pour hurler que le néant les a depuis aspirés. Leurs mains, posées sur les visages en souffrance, contredisent les six mains vivantes d'aujourd'hui. Leur enchevêtrement rompt l'ordre général des lignes. Ils sont le grain de sable humain dans la machine de mort. Sans l'homme à la fenêtre pour alerter l'œil et tisser un lien entre présent et passé, la simple exposition photographique de victimes anonymes aurait rejoint la litanie de la voie *off* hors du champ de la mémoire. Contre la logique commémorative, inefficace et contre-productive, se dresse ici un pur effet d'image, une fulgurance adressée aux nerfs autant qu'à l'esprit.

Ces trois photogrammes donnent un visage aux victimes et des mains aux bourreaux. Un parti pris de mise en scène consiste à remettre aux bourreaux des documents non seulement pour les produire à l'image, mais aussi pour les montrer au contact des mains. Au chapitre 5, les traits des visages vieillissés de Khân, Houy et Nhiem Ein, composent presque un masque figé, qui les rend méconnaissables : ce n'est donc pas à travers leurs visages mais à travers leurs gestes que l'horreur se révèle. Revoyons la totalité du chapitre 10 : horreur dans la précision des gestes (désigner l'emplacement des lésions), dans leur caractère mécanique et répétitif (doigts suivant les lignes), dans la communion qu'ils instaurent entre les membres du S21 (distribution des photos). Entre le visage et les mains se joue le passage du présent au passé. L'effet n'est jamais aussi fort que lorsque visage et mains occupent ensemble le cadre, par exemple quand Khân recrée les conditions des prises de sang ou lorsqu'entre les mains de Houy surgit soudain la barre de fer qui abat les prisonniers (séquence 15).

ATELIER 3

L'impression de récitation « par cœur » se remarque particulièrement dans les séquences où les bourreaux semblent discuter sans de la présence de Nath, entre eux. Revoyons les trois plans du chapitre 13 (1h19'31-1h25'25) qui témoignent de l'extermination des familles. Témoignages dits d'une voix monocorde, distribution réglée de la parole, désignations précises, corps disposés dans le champ en fonction du degré d'implication dans les meurtres (voir le raccord entre les plans 2 et 3), recours aux archives : la séquence apparaît comme une répétition pour un procès qui, dans l'histoire du Cambodge, ne s'est pas encore tenu. Il n'y a ni « communication » ni conversation entre les bourreaux : ils s'adressent aux spectateurs. La mise en scène, en les mettant les uns en face des autres pour les faire s'adresser au-delà de leur interlocuteur, renvoie chacun, à l'intérieur du groupe, à sa responsabilité individuelle, ce que suggère le mouvement de va-et-vient de la caméra des mains aux visages de chacun.



Le Rayon vert, Eric Rohmer, 1986

FIGURE

La conversation (filmer les non-dits)

Filmer une conversation revient parfois à exagérer les signes de ce qui est tu. Eric Rohmer excelle à l'exercice, par exemple dans *Le rayon vert* (1986) – parfait inverse de *S21*. Il s'agit en effet d'une fiction aux dialogues improvisés, lorsque le documentaire de Rithy Panh frôle l'écriture à multiplier les prises – d'où l'impression de récitation « par cœur ». Surtout, les deux films disent l'absence de communication (toutes proportions de gravité gardées) avec des moyens de mise en scène opposés : Rohmer en réunissant dans un seul cadre des personnes qui de toute évidence n'ont rien à faire ensemble ; Panh en inventant des équivalents cinématographiques à la ligne sautée de son générique final, séparant physiquement les noms des rescapés de ceux des bourreaux.

Certes différents, Nath et Chum peuvent communiquer : au chapitre 3, la caméra va du visage de l'un au visage de l'autre en passant par les mains, alors réunies dans un cadre commun. En présence des bourreaux par contre, la réunion des corps dans un même espace devient un leurre que tend à dénoncer la mise en scène. Déjà, Nath peut surgir de n'importe où ; il est l'incarnation de la mémoire. Au chapitre 3, sa voix se fait entendre avec quelques secondes d'avance sur l'image, et sans qu'on ait eu auparavant conscience de sa présence. Il reste ensuite le centre moteur des conversations : s'il précise une accusation, la caméra se rapproche du visage de l'autre ; s'il élargit son propos, la caméra dessine un panoramique (par exemple avec le « médecin », toujours saisi sous le même angle, tandis que Nath bénéficie d'une grande variété de cadrages) ; s'il fait la leçon, comme à Houy au chapitre 14, un plan frontal de l'interlocuteur, accentué par la coupe, scrute sans pitié l'expression de celui-ci. Et quand un passage « naturel » du visage de Nath vers celui de Houy (chapitre 3) semble créer une forme éphémère d'espace commun, Nath se réserve la liberté de tirer hors champ une autre ligne de conversation, court-circuitant Houy (à l'écran) pour une question *off* à un autre garde.



Le Testament du Docteur Mabuse, Fritz Lang, 1933

Le voyage du cadre

Sans cesse, Rithy Panh garde à l'esprit la fonction du cadre, capable de découper dans l'espace d'une conversation autant de mondes autonomes qu'il y a de personnages. Le cinéma classique visait à rendre la coupe insensible, restituant ce qu'André Bazin nommait la « robe sans couture de la réalité ». Toujours cependant, des auteurs ont testé la force expressive de la séparation. Observons (ci-dessus) la conversation de deux amoureux, au café, dans *Le testament du Docteur Mabuse* (1933) de Fritz Lang. La timidité les ronge, la déclaration tarde à venir. Le champ-contrechamp classique, avec inversion de l'angle de prise de vue permettant le croisement « naturel » des regards, est certes respecté : leur désir d'échanger ne fait aucun doute. Toutefois la vue surplombante alerte le spectateur de la domination d'un gigantesque non-dit. Surtout, elle brise l'horizontalité du montage et renforce par sa singularité la présence du cadre : les personnages sont pris dans des modules autonomes que le vertige de la prise de vue fait ressembler à deux billes aimantées, prêtes à soudain se rejoindre, d'un système pendulaire de « mouvement perpétuel ». La désunion du champ et du contrechamp est ici la promesse d'une fusion future d'autant plus fracassante.

Le cadre est un espace qui continue de voyager dans l'esprit après le passage du plan, selon la direction donnée par l'angle de prise de vue, par le regard d'un personnage, ou encore par l'implicite de la situation. Si l'on prolonge ainsi les lignes de *S21*, à la façon d'un statisticien étirant une courbe à des fins de prévision, l'on comprend qu'il n'y a pas de rencontre entre victimes et bourreaux, encore moins de confusion, et jamais d'espace commun.

POINT TECHNIQUE

Le sous-titrage : un travail d'orfèvre

Les sous-titres français de S21 établissent un discret commentaire des propos tenus, au même titre que la mise en scène et le montage. Par exemple, la ponctuation représente une création en soi : les guillemets ajoutés à « séché », lorsque Nath dit « *Ça n'a pas "séché"* », rappellent la métaphore employée par le peintre quelques instants plus tôt. Lorsque, au terme d'une démonstration d'une grande fluidité, Nath peine soudain à qualifier l'horreur et ne trouve qu'un : « *Ce n'est pas correct* », des points de suspension viennent s'intercaler, marquant une hésitation pourtant peu perceptible à l'oreille. Le terme « encore », dans : « *Nous avions mis des grillages pour ceux qui arrivaient encore à sauter* », ajoute une touche d'inconscience, presque d'ironie, peut-être absente de la version originale.

« *Ce sont les sous-titres d'un auteur bilingue qui adresse le film en premier à un public étranger (même s'il pensait beaucoup aux spectateurs cambodgiens d'ici)* », explique l'historien du cinéma et traducteur Bernard Eisenschitz, qui a secondé Rithy Panh dans ce travail d'adaptation et bien voulu, dans un long *e-mail*, nous en détailler les opérations successives. Elles sont au nombre de trois :

1. TRADUCTION.

Rithy Panh s'est chargé lui-même de traduire l'intégralité des propos tenus, mot à mot. « *La plupart des réalisateurs ou producteurs ne comprennent pas la nécessité de tout transcrire, pas seulement ce qui est important ; à l'inverse, c'est établi entre RP et moi depuis notre premier travail ensemble* » (c'était là en effet leur sixième collaboration). Dès cette étape initiale, et avant même toute sélection et réécriture, S21 se démarque donc du tout-venant du sous-titrage, où il n'est pas rare que les rédacteurs travaillent à partir d'une transcription anglaise, ayant elle-même souvent subi plusieurs versions successives. L'arlésienne actuelle de l'industrie du cinéma en matière de sous-titrage (la reconnaissance vocale automatique, mariée à un logiciel de traduction), si elle réduirait le nombre de mutations, ne laisse guère espérer un grand raffinement syntaxique.

2. REPÉRAGE.

C'est un premier placement des sous-titres, à partir du dialogue initial, déterminant le début et la fin de chaque titre, le temps de lecture, le nombre de lettres lisibles. « *Le repéreur de S21 (au laboratoire Nice Fellow) est un ancien monteur, il comprenait sans peine ce que Rithy Panh voulait.* » C'est à ce stade, à partir du texte découpé et des temps de lecture, que les sous-titres font l'objet de plusieurs allers-retours entre Panh et Eisenschitz. « *Sans contraintes ou interdits stylistiques, non : la difficulté est plutôt de découvrir le film non pas en une fois, mais petit à petit au cours de la rédaction. L'on fait parfois en fin de parcours des découvertes (un contexte, une pratique, un incident antérieur ou extérieur au film) qui auraient été utiles tout au long.* »

Quant au mode opératoire de ces allers-retours, BE le résume avec humour : « *J'essaie de donner des formes françaises à ce qui ne me paraît pas exiger des tournures délibérément insolites. Rithy Panh relit, et souhaite le plus souvent revenir à ses propres solutions. A partir de là, on trouve une troisième voie.* »

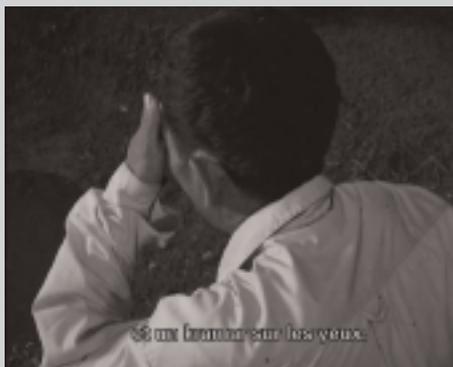
3. SIMULATION.

Dernière étape avant incrustation ou gravure (selon le support), la simulation s'effectue avec un autre technicien, « *une (excellente) technicienne dans ce cas* ». C'est là que se décide la durée d'affichage de tel ou tel sous-titre, quitte à ajuster, modifier encore le texte, l'adapter au besoin à la visibilité. Bernard Eisenschitz intervient beaucoup à ce moment, c'est même là son « *apport principal (la plupart des traducteurs laisseraient probablement les choses en l'état)* » : travailler le ton et le rythme. C'est alors que le sous-titrage devient à la traduction ce que le plan est à l'image : la même chose, avec la durée en plus.

ATELIER 4

Pour saisir l'importance du travail sur le sous-titrage dans un film qui veut « *libérer la parole* », revoyons le début de la séquence 5 qui met pour la première fois Nath face à ses tortionnaires. Le cadrage sépare Nath des autres personnages. Mais c'est surtout sa parole qui s'oppose à celle des membres du S21 : alors qu'elle adopte le mode de l'interrogation directe (il s'adresse clairement à ceux qui l'entourent), celle des bourreaux est marquée par l'hésitation –hésitation sur la position à adopter entre silence et discours, sur la véracité des informations données, sur la répartition de la parole dans ce groupe hiérarchisé, sur le choix de l'énonciation (faut-il parler en son nom ? au nom de tous ?), sur le destinataire (Nath ou la caméra ?). Les sous-titres expriment cette hésitation à travers la ponctuation (points de suspension), leur disposition sur l'écran (deux énonciateurs), leur durée d'affichage, parfois brève pour marquer la tentation du silence, parfois plus longue pour figer le visage de Nhim Ein dans l'horreur de son propos.

PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE



La projection de *S21* peut être l'occasion de faire réfléchir les élèves sur la notion de documentaire, non pas pour s'éloigner du film, mais pour essayer de mieux saisir ce qui en fait, à l'intérieur de cette catégorie, sa spécificité.

Premier et plus évident critère de définition du film documentaire, l'authenticité des personnages, des lieux et des événements est indiquée par un ensemble de codes, qui vont du titre au générique final, en passant par l'emploi de la vidéo, le recours aux images d'archives, la forme du témoignage, la désignation des personnages par leurs noms réels. Lieux, archives et personnages s'authentifient les uns les autres dans le cours du film : les documents révèlent le nom des personnages qui révèlent les fonctions des lieux qui appellent la recherche d'autres documents. Mais cette authenticité n'est pas exclusive de la notion de mise en scène : l'identité et la caractérisation des personnages, le rapport de ces personnages à l'espace, le recours aux documents

obéissent à une ligne de progression dramatique qui rejoint l'histoire des prisonniers de Tuol Sleng, de leur arrestation (récits de Nath et Chum) à leur extermination (Choeng Ek). La mise en scène est le moteur de progression du film : après Nath, et autrement, les bourreaux re-présentent les exactions commises à Tuol Sleng. La représentation crée la distance nécessaire (mais peut-être pas suffisante) à la prise de conscience du génocide, et dans sa forme dramatique (un décor, des personnages, une action), elle reproduit le mode de surgissement du souvenir à la mémoire.

A la machine khmère rouge de destruction de la mémoire et de l'identité des victimes, le film oppose le désir de montrer qu'« elles sont là », dans les archives, dans les mémoires, dans le vide auquel s'adressent Houy ou Poeuv. Le documentaire n'est pas un reportage : sa visée n'est pas explicative. Rithy Panh le dit dans sa conversation avec Bertrand Tavernier en bonus du DVD : « *le génocide ne peut pas être expliqué, seulement ressenti par les gestes* ».

Par rapport aux explications données par les bourreaux, le film ménage une distance perceptible dans les séquences réunissant les bourreaux et Nath (voir « Figure »), mais aussi dans les séquences consacrées aux seuls bourreaux. Cette distance, que l'on peut analyser en termes de cadrage (voir « Analyse de séquence »), est productrice d'effets et d'émotions chez le spectateur, entre autres exemples dans les chapitres 9, 10, 13. A chaque fois, elle crée les conditions pour que le spectateur ressente l'absence terrifiante des victimes. Le film se construit contre la visée didactique qui ne peut que réduire l'horreur du génocide. L'adresse finale « à la mémoire... » est moins une conclusion qu'un appel.

Si *S21* est un documentaire, il n'est pas un document. Il efface beaucoup des indications temporelles, spatiales, identitaires. Dans le déroulement du film, les personnages ne sont pas tous nommés, leurs rôles pas tous clairement établis (notamment celui de Houy) ; l'emplacement et l'organisation spatiale de la prison ne sont pas pré-

cisées, le camp de Choeng Ek est filmé de nuit ; les séquences se succèdent dans un ordre non chronologique, ne nous révélant ni la durée ni la date du tournage. Cet effacement introduit le spectateur dans un univers étrange, proche de celui du cauchemar, où des bourreaux inconnus surgissent soudain de la coupure entre deux plans pour s'évanouir dans l'intervalle du plan suivant (séquence 13) ou dans la profondeur d'un espace sans fond (séquence 10). C'est ce qui fait à la fois la force et la limite du film : car en révélant au spectateur les puissances de l'irreprésentable et de l'indicible, *S21* s'approche au plus près d'un cas particulier, le génocide cambodgien, autant qu'il touche à l'universel. Il faut espérer, comme Rithy Panh, que l'œuvre d'art puisse influencer sur le cours de l'Histoire.

LECTURE CRITIQUE

Cette critique du Monde consacrée à S21 propose une analyse psycho-historique intéressante ... qui omet de parler de cinéma. Extraits et lecture.

« Victimes et bourreaux dans le champ de la mémoire »

Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 11 février 2004

[...] Il s'agit d'un grand film [...], aussi inconcevable que la réalité qu'il entreprend d'évoquer. [...]

[...] On en est encore à se demander comment le cinéaste a convaincu les uns et les autres de se prêter à cet exercice [...]. Même s'il se révèle rapidement que bourreaux et survivants ne sont pas ici pour les mêmes raisons, le film les rassemble moins aux fins [...] d'un spectaculaire règlement de comptes qu'en vertu d'une tentative de requalifier, par leur simple présence commune, la nature d'un espace voué jadis à la destruction, et aujourd'hui à la muséographie. [...]

Ces hommes [...] confèrent au simulacre auquel ils se prêtent la portée d'une vérité éclatant désormais au grand jour. [...]

Difficile de ne pas évoquer [...] *Shoah* de Claude Lanzmann [...]. La remise en jeu de la parole et du corps comme moyen de figurer ce qui ne peut être reconstitué tisse entre les deux films une affinité certaine. On ne peut manquer, en revanche, de noter cette différence cruciale qu'instaure la mise en présence, dans *S21*, des bourreaux et survivants. Cette figure, ce plan et ce cadrage communs, rigoureusement absents de *Shoah*, définissent une ligne de partage esthétique qui renvoie sans doute à la nature respective de ces génocides.

Si les nazis ont prétendu éliminer les juifs [...] au nom d'une prétendue hiérarchie des races, les Khmers rouges ont eu recours à semblable dichotomie en pervertissant une histoire, un système de croyances, une culture qui appartenaient aussi à leurs victimes. [...] C'est sans doute ce trouble [...] qui aura justifié la nécessité du protocole visant à faire ratifier par les victimes l'aveu d'une trahison qui les mettait *ipso facto* hors de la communauté khmère telle que redéfinie par les rouges, et, partant, hors de l'humanité. [...]

L'exercice auquel se livre ici Jacques Mandelbaum exige un savoir-faire journalistique plus encore que critique. Aborder une telle diversité d'angles, tout en donnant les informations nécessaires (nous avons coupé les mentions de lieux et de noms, abondantes et bien entendu exactes), manifeste le défi aujourd'hui posé au rédacteur de presse généraliste, sommé de se faire psychologue, historien, philosophe, sociologue. Parmi les très nombreux articles parus sur le film, celui-ci est même le seul qui permette de comprendre pour quelle raison, bien qu'il n'y ait pas eu dans la conception khmère rouge de considération ethnique, raciale, d'appartenance à un peuple ou à un groupe donné, le terme de génocide n'en reste pas moins pertinent : décréter « hors de l'humanité » celui qu'on tue suffit à le qualifier.

Sur un tel apport pédagogique, il peut paraître dérisoire de regretter que l'analyse filmique proprement dite ait quasi disparu de nos journaux quotidiens. Un vocabulaire typé (« *figure* », « *plan* », « *cadrage* ») prétend cerner le spectre du cinéma tandis que la pensée s'organise comme s'il était indifférent de s'exprimer à partir d'un film, d'un livre, d'une thèse, d'une enquête. Ce n'est pas seulement la technique cinématographique qui est ici évacuée, mais le noyau d'art qu'elle porte en elle : tout ce qui, équivoque, demeure irréductible aux catégories des sciences humaines. Loin de nous l'idée de défendre une critique cinématographiquement « pure », même si l'analyse formelle, ce quasi exercice de géométrie dans l'espace inventé par Jean Douchet, n'a pas fini de porter ses fruits. Simplement, un soupçon de cette approche eût permis d'éviter l'unique erreur de l'article, évoquant un « *cadrage commun* » des bourreaux et des survivants que Rithy Panh, par la mise en scène, par des techniques propres au cinéma (Cf. « *Figure* »), a précisément soigné d'esquiver.

Shoah et S21 : la nécessité de ne pas comparer

Shoah (1985, Claude Lanzmann) représente une pierre dans la formation de Rithy Panh. Sa découverte est intervenue pour le réalisateur franco-cambodgien à un moment où il se demandait encore « *si cela valait la peine d'affronter le passé* », et même de retourner dans son pays natal (*Les Inrockuptibles* du 11/02/04). Les deux films appartiennent à une tradition cinématographique de méfiance vis-à-vis de la toute-puissance de l'archive, et de foi dans un indicible au-delà de l'image, initiée par Alain Resnais avec *Nuit et brouillard* en 1955.

L'on encourt cependant, à comparer les deux films, le risque de mettre en balance les génocides. Or toute tentative de comptabiliser, d'évaluer les « productivités » respectives des bourreaux (comme le fait, à tort, l'écrivain Jean Hatzfeld dans *Une saison de machettes*, cf. « Passages »), de hiérarchiser les méthodes de mort, de rechercher un précédent à telle ou telle catastrophe, tient du négationnisme en même temps que de l'affront à la logique : mesurer un processus d'anéantissement, c'est déjà commencer de nier l'anéantissement. L'horreur des chiffres conduit ainsi Rithy Panh à créer cette forme individualisée si particulière ; c'est elle aussi, pourtant, qui incite Claude Lanzmann à les aligner au contraire, interminables, au générique introductif de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) – à charge au

film, ensuite, d'opposer à cette litanie la parole vive d'un récit de révolte.

Sur ce modèle, tout ce par quoi l'on pourrait opposer l'un à l'autre n'est qu'apparence, et révèle à l'examen des constats au contraire communs. Ainsi, on l'a vu, de la réunion dans *S21* des survivants et des bourreaux, au premier abord affranchie du refus lanzmannien de le faire – et pourtant profondément respectueuse des leçons de *Shoah* : il n'y a au fond pas de « réunion ». Ainsi, également, du rapport au temps : *Shoah*, comme l'indique son premier carton, débute « AUJOURD'HUI ». C'est une œuvre d'art, pensée comme telle, qui ressaisit à l'infini le sentiment de l'anéantissement dans un pur présent intenable et pourtant renouvelé. *S21* n'a pas semble-t-il ce projet de départ, et ses cartons introductifs situent l'événement dans un temps précis de l'Histoire. Au résultat cependant, *S21* se déroule bien dans l'ici et maintenant du Cambodge d'aujourd'hui, nous en apprend autant sur la construction de la mémoire que sur le drame qui en est l'objet, et constitue une œuvre d'art – il n'est pas hasardeux que ce soit l'artiste Christian Boltanski, dont tout le travail se construit autour de la Shoah, qui dans un complément du DVD en fasse le « compliment » à Rithy Panh, lequel l'accepte de mauvaise grâce, et l'avoue comme une faute nécessaire.

Poursuivons notre « décomparaison » par deux exemples : 1°) *S21* survient dans l'attente et la préparation d'un procès ; *Shoah* arrive trente ans après celui de Nuremberg, et prouve par sa seule existence que l'événement judiciaire n'avait pas suffi à dire toute l'horreur ; de même *S21* semble déjà intégrer à lui, dans une sorte de futur antérieur, la déception consécutive à un procès qu'il appelle de ses vœux. 2°) *S21* est tourné dans un musée ; *Shoah*, pour sa part, se confronte entre autres à l'oubli de Treblinka, son absence de traces, ses rails qui finissent littéralement au milieu de nulle part ; pourtant *S21* prend acte que les musées sont des lieux d'oubli, et Rithy Panh attend de Duch qu'il révèle un jour la signification du terme « *S21* » – élément plus important à ses yeux que bien des dossiers accumulés.

Trop de différences apparentes qui sont des ressemblances profondes ne nuisent et séparent *Shoah* et *S21* pour qu'on puisse parler d'un quelconque enfantement de l'un par l'autre. Ce serait rétablir, de surcroît, une logique chronologique dont on a vu qu'elle ne s'appliquait pas à l'appréhension du génocide. Mutuellement étanches et unique chacun, les deux films coexistent, œuvrant dans un même temps arrêté de l'histoire de l'humanité.

PASSAGES DU CINÉMA

Le chant des couroucous vert tilleul

Les deux ouvrages du journaliste et écrivain Jean Hatzfeld sur le génocide rwandais, *Dans le nu de la vie* et *Une saison de machettes* (« Points » Seuil), trahissent entre eux un écart qui n'est pas sans éclairer la spécificité de *S21*. Il faut préciser que Hatzfeld et Panh apprécient leurs travaux respectifs et conviennent d'une grande similitude des réalités post-génocide du Cambodge et du Rwanda : même douleur à s'exprimer des rescapés (contre la volubilité qui suit une guerre), mêmes mensonges des bourreaux.

Le nu (2000) donne la parole aux survivants tutsis ; *Une saison* (2003) aux criminels hutus ; *S21* confronte survivants et criminels. Pourtant, le film ne propose pas la synthèse des livres. En terme d'impact sur le lecteur/spectateur, *S21* ne soutient pas la comparaison avec la puissance du *Nu*. Il assoit par contre la suprématie de son dispositif sur la *Saison*, qui ne connaît de la mise en abyme que les aveux répétés de lassitude de son auteur. Cette hiérarchisation des œuvres par critère d'impact n'a cependant pas beaucoup de sens, puisque rien n'autorise la comparaison d'un chef d'œuvre littéraire (*Le nu*), d'un travail journalistique (*Une saison*), et d'un film offrant un traitement intellectuel de la souffrance vécue.

Rien, à moins de remettre sur l'établi la question du texte et de l'image. Les photographies de Raymond Depardon insérées dans le *Nu* libèrent l'écriture d'Hatzfeld de la charge de la description, celle-là qu'a voulu fuir Panh : « *Ecrire que Houy a le regard sombre n'a pas d'intérêt* ». Quand Hatzfeld évoque « *Le chant des couroucous vert tilleul* » en contrepoint aux atrocités dont il recueille le récit, les couroucous n'ont peut-être pas été en réalité contemporains de l'entretien. Si l'on cherche un pendant à l'innocence effrayante d'une « nuée de souis-mangas et de gros-becs sanguins se parachutant sur les bana-

niers », l'on trouvera dans *S21* les taches de soleil sur les murs. Sauf que l'ontologie du cinéma, l'être-là des choses dans le plan (a fortiori lorsque l'auteur ne s'exprime pas seulement par le montage mais aussi par la profondeur de champ), assujettit la prise de vues à l'instant présent du tournage et y ajoute une exigence spatiale absente de l'écriture. L'équivalent des taches de soleil paraissant se déverser, avec la perspective, depuis la tête de Houy, serait la discrète ironie du verbe « se parachuter » et de noms d'oiseaux africains dont l'auteur sait que le lecteur ne se les figure en rien.

C'est là le « dispositif » du *Nu*. Le travail littéraire, sur les sonorités et les échos, offre au signe la chance de rebondir dans les bananeraies du sens. Pourquoi Hatzfeld ne reconduit-il pas ce travail du langage, aux vibrations intimes, dans son livre suivant ? Précisément parce qu'il n'a plus d'amour pour ses personnages ; il ne veut plus faire vibrer sa phrase pour des tueurs. Le dispositif de Rithy Panh prend donc avantageusement le relais pour traiter des bourreaux. La forme même du film dispense l'auteur de justifier sa position, d'expliquer le mode opératoire des entretiens, comme s'y épuise Hatzfeld. Ce silence sur les conditions préalables à la parole est un peu le « couroucou » de *S21* : d'abord

on voudrait voir (le couroucou du livre, le « *making of* » du film), ensuite on fait sien le mystère, puisque c'est lui dont la tension fait sens. A l'intérieur du texte comme à l'intérieur de l'image s'effectue une égale distribution du visible et de l'invisible. Ce sont les notions de préparation et d'exécution qui les distinguent. L'impact immédiat relativement faible de *S21* serait l'injonction faite à son dispositif de prouver sa solidité plutôt sur la durée. Le cinéma peut être un art de l'écriture et la littérature un art de l'instant.



VIDÉOGRAPHIE

Tous les DVD cités sont en zone 2.

DE RITHY PANH

- *S21, La machine de mort khmère rouge* (DVD, Ed. Montparnasse),
- *Les gens de la rizière* (DVD, Blaq Out).

RÉALISATEURS OU FILMS CITÉS DANS CE DOSSIER

Souleymane Cissé :

- *Finye, Baara, Den Muso, Yeelen* (coffret 4 DVD, Fox Pathé Europa).

Fritz Lang :

- *Le testament du Docteur Mabuse* (édité en coffret DVD avec *M le Maudit*, Gcthv).

Claude Lanzmann :

- *Shoah*, extraits (version 173 mn, DVD, Scérén/CNDP)
- *Shoah* (version intégrale, coffret DVD, Why Not/Les films Aleph)
- *Un vivant qui passe* et *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (DVD, Cahiers du Cinéma, collection « Deux films de »).

Alain Resnais

- *Nuit et brouillard* (DVD, Arte Vidéo).

Eric Rohmer

- *Le rayon vert* (DVD, Les Films du Losange, disponible également dans le coffret "Comédies et proverbes".)

Andrei Tarkovski

- *Andrei Roublev* (DVD MK2, parmi une large réédition).

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

DE ET AUTOUR DE RITHY PANH

BECKER, Elizabeth, *Les Larmes du Cambodge - l'histoire d'un auto-génocide*, Presses de la Cité, 1986. C'est de cet ouvrage que Rithy Panh a tiré l'histoire de Bophana et Ly Sitha, un jeune couple d'intellectuels exécutés au S21 en 1976, pour son film *Bophana, les larmes du Cambodge* (1996). A noter que le terme « auto-génocide » du sous-titre fait l'objet de disputes.

KIERNAN, Ben, *Le génocide au Cambodge 1975-1979 – Race, idéologie et pouvoir*, Gallimard, 1998. Professeur d'histoire à l'Université de Yale, Ben Kiernan est le fondateur et le directeur du Programme international sur le génocide au Cambodge, dont les archives ont nourri la préparation de S21.

NATH, Vann, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S-21*, White Lotus, 1998. Bouleversantes mémoires de détention par le personnage-clef du film.

PANH, Rithy, *La Machine khmère rouge. Monti Santésok S-21*, Flammarion, 2003. Livre tiré du film, avec l'aide de la journaliste Christine CHAUMEAU.

SUR LE GÉNOCIDE KHMER ROUGE

BIZOT, François, *Le Portail*, Gallimard, 2002. Ce récit de détention par un témoin privilégié n'est pas exempt de controverses. Rithy Panh s'est de nombreuses fois opposé à l'auteur, contestant l'opinion selon laquelle le bourreau serait un homme comme un autre. Tout S21 tend au contraire à tracer une ligne bien visible entre tortionnaires et victimes.

CHANDLER, David, *S-21 ou Le crime impuni des Khmers rouges*, Autrement, 2002. Magistrale analyse des archives du centre de détention, par l'un des plus fins spécialistes de l'histoire récente du Cambodge.

PONCHAUD, François, *Cambodge, année zéro*, Kailash, coll. « Civilisations et sociétés », réédition 1998. Historiquement le premier ouvrage sur le régime khmer rouge, paru dès 1977, par un père jésuite qui fut le témoin oculaire de la prise de Phnom Penh. Il analyse à chaud la révolution « la plus radicale jamais réalisée dans des délais si brefs » et conclut : « Dans ce projet de société, que devient l'homme ? »

YATHAY, Pin, *L'Utopie meurtrière. Un rescapé du génocide cambodgien témoigne*, Complexe, Bruxelles, 1989. Un complément intéressant au témoignage de Vann Nath.

CITÉS DANS CE DOSSIER

HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie – Récits des marais rwandais*, avec photographies de Raymond DEPARDON, 2000, réédition « Points » Seuil 969.

HATZFELD, Jean, *Une saison de machettes*, 2003, réédition « Points » Seuil 1253.

SUR LE CINÉMA

COLLECTIF, *Le Triboulet – Cinq rencontres avec André S. Labarthe*, Centre des arts d'Enghien-les-Bains / Filigranes Ed., 2004. Une indispensable série d'entretiens avec le théoricien du cinéma comme « art de la

réalité » (contre « l'art de l'image »). Un éclairage indirect sur les problématiques soulevées par S21, dont la notion de preuve : « *Les preuves fatiguent la vérité* » rappelle ASL, citant Braque.

LANZMANN, Claude, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Cahiers du cinéma, coll. « Récits », 2001. Le texte du film, avec en préface un plaidoyer pour la « parole vive » contre les « musées et commémorations, lesquels instituent l'oubli autant que la mémoire ». A lire également, la postface d'Arnaud Desplechin, analyse cinématographique de l'œuvre de Lanzmann.

LEENHARDT, Roger, *La petite école du spectateur*, in *Chroniques de cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Ecrits », 1986, pp. 37 à 56. Ce long article, d'abord paru en feuilleton dans la revue *Esprit* en 1936, marque l'invention de la théorie du cinéma. Leenhardt s'y donne pour objectif d'expliquer à un esprit éclairé, mais peu au fait du 7ème Art, ce qu'il pourra trouver d'intéressant dans une succession d'images en mouvement. Un viatique.

PINEL Vincent, *Le montage*, et MAGNY Joël, *Le point de vue*, Cahiers du cinéma / les petits cahiers / CNDP, 2001. Deux courts ouvrages pédagogiques permettant de mettre en perspective nombre de questions formelles soulevées par S21.

EN LIGNE

Voici quelques liens dits « profonds » (d'où longueur des URL) vers des entretiens avec Rithy Panh. Il demeure possible de naviguer à compter du début de l'adresse uniquement.

www.eurasie.net/webzine/article.php3?id_article=368

Un entretien représentatif des innombrables donnés par le réalisateur.

www.arkepix.com/kinok/Rithy%20PANH/panh_interview.html

Entretien audio avec Rithy Panh.

www.vacarme.eu.org/article433.html

Très bel entretien croisé de Rithy Panh et Jean Hatzfeld, par Isabelle Saint-Saëns, Philippe Mangeot et Jean-Philippe Renouard de la revue *Vacarme*.

www.humanite.fr/journal/1998-05-22/1998-05-22-416495

Intéressant pour sa relative ancienneté (1998) : Panh y affirme encore que seule la fiction permet de mixer plusieurs destins...

www.revue24images.com/actualites121.html

Un dossier sur le film, avec une mise au point d'André Roy sur l'évolution du documentaire : « Ce qui est enregistré ne tient plus ni de l'essence d'une réalité, ni d'un naturel qu'il faudrait récupérer, mais se construit devant nous par le privilège du temps ».

www.dccam.org

Le site du centre de documentation sur le génocide de l'Université de Yale.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau.

COORDINATION ÉDITORIALE ET CONCEPTION GRAPHIQUE
Antoine Thirion.

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Sylvain Coumoul est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma. Il a été programmateur d'un « écran parallèle » au Festival International du Documentaire de Marseille (FID) 2004.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Laurent Canérot enseigne les lettres et le cinéma au lycée L'Essouriau des Ulis. Ancien élève de l'ENS et agrégé de Lettres Modernes, il est titulaire d'un DEA de Cinéma-Audiovisuel.



**CAHIERS
CINEMA**
CNC

Culture
Communication
Ministère