L'Image manquante de Rithy Panh

Le cinéma comme expérience de l'Histoire

Soko Phay

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/493>

DOI : 10.4000/elh.493

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2014

Pagination : 157-167

ISBN : 978-2-271-08208-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Soko Phay, « *L'Image manquante* de Rithy Panh », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/493> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.493>

L'Image manquante de Rithy Panh

Le cinéma comme expérience de l'Histoire

«Je ne suis pas venu au cinéma parce que Truffaut ou Godard m'ont ébloui, mais à cause de mon histoire¹», déclare Rithy Panh. Son histoire est marquée par le sceau du génocide perpétré par les Khmers rouges, génocide qui a fait près de deux millions de morts entre le 17 avril 1975 et le 7 janvier 1979. Sa vocation de cinéaste est conditionnée par son parcours de rescapé et répond à la nécessité de témoigner de l'extermination²:

Chaque survivant, confie Dori Laub, a un besoin impérieux de dire son histoire pour parvenir à en réunir les morceaux; besoin de se délivrer des fantômes du passé, besoin de connaître sa vérité enterrée pour pouvoir retrouver le cours de sa vie. C'est une erreur de croire que le silence favorise la paix, il ne fait que perpétuer la tyrannie des événements passés, favoriser leur déformation et les laisser contaminer la vie quotidienne³.

De son premier documentaire *Site 2* (1989) à son dernier film, *L'Image manquante* (2013), il n'a eu de cesse d'interroger l'appareil génocidaire et ses

conséquences traumatiques sur les rescapés et sur les générations d'après. Dans *S-21, la machine de mort khmère rouge* (2002), les tortionnaires sont confrontés aux survivants du principal «bureau de la sécurité» qu'est S-21, où 14 000 prisonniers ont été torturés et exécutés. Dans *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), c'est la parole du directeur de S-21 que Rithy Panh recueille lors d'une harassante confrontation qui le laisse exsangue⁴. Après l'épreuve douloureuse qu'a été le tournage, l'écriture de *L'Élimination* avec Christophe Bataille lui a permis de se réapproprier sa mémoire et son identité, en se confrontant aux dénis de Duch et en livrant pour la première fois son autobiographie. Dans le prolongement de ce livre poignant, *L'Image manquante*⁵ met en image son propre vécu, celui d'un jeune adolescent de treize ans qui a connu la déportation vers la campagne, comme tous les habitants des villes vidées en quelques jours de leur population. Il a vu mourir les siens, emportés par l'épuisement physique, psychologique, et la famine: son père, sa mère, ses sœurs, sa nièce et ses deux neveux;

son frère est porté disparu. Lui-même a frôlé plusieurs fois la mort et a été contraint d'œuvrer dans les camps de travail et les fosses communes.

Il choisit ici l'intimité du *je*, rythmée par une voix off portée par l'acteur Randal Douc, pour interroger les rapports singuliers qu'entretiennent les rescapés avec la mémoire et la survie : comment rendre partageables ses souvenirs à l'épreuve de l'oubli et de l'effa-

cement du meurtre collectif ? Comment donner corps aux disparus ? Face à la carence d'images du génocide, comment créer et transmettre lorsque le tort est trop grand ? Rithy Panh donne à méditer sur la vocation des images à se constituer en archives et à faire « œuvre de sépulture » pour les défunts. Pour reconstruire une mémoire tant individuelle que collective, il est essentiel de retrouver les sens perdus de certaines traces.

© Centre Bophana / Vann Chamarong / CDP

La perte des images

L'avant-propos de *L'Image manquante* s'ouvre sur une image saisissante : laissés à l'abandon, des colonnes de bobines, des centaines de mètres de pellicules 16 millimètres arrachées de leurs gallettes, des photogrammes rayés et abîmés par l'humidité ambiante. La destruction des images et de l'héritage culturel se rattache consciemment et inconsciemment à l'effacement de la mémoire, tant individuelle

que collective. Considérant qu'on ne peut pas transmettre la mémoire sans image, les sauver devient pour Rithy Panh un enjeu essentiel. Avec Ieu Panakar, il fonde le Centre de ressources audiovisuelles Bophana, à Phnom Penh, pour préserver le patrimoine audiovisuel cambodgien et le transmettre aux nouvelles générations.

Dans le régime totalitaire des Khmers rouges, il fallait faire « table rase » du

passé, ce qui s'est traduit par l'extermination d'êtres humains considérés comme idéologiquement impurs, mais également par la volonté de détruire l'art et la culture d'autrefois : les films et les archives du monde ancien sont bannis, les photos de famille sont interdites ; les artistes et les intellectuels sont pourchassés, certains exécutés. La mise à mort de notre regard et de notre imaginaire participait de leurs stratégies d'asservissement. Et l'effacement des traces du génocide finit par favoriser l'impunité des Khmers rouges. Pour les négationnistes, un crime de masse sans trace équivaut à un crime qui n'a pas eu lieu. Sans les images, les mots ne suffisent pas pour faire « preuve ». Encore aujourd'hui, certains jeunes Cambodgiens ne croient pas qu'il y ait eu extermination de masse ; ils demandent à « voir » des images comme preuve des faits. Face à cette manipulation de la mémoire, à cette réécriture de l'Histoire, au travers des films khmers rouges notamment, quelles sortes de représentations pourraient rendre compte de la réalité historique lorsque la parole ou la vue font défaut ?

Lorsqu'il a pris connaissance de la confession d'un cadreur, exécuté à S-21, qui disait avoir photographié des scènes d'exécution, Rithy Panh s'est mis en quête de ces images. Bien qu'il ne se sentît moralement pas en droit de les montrer, il les a cherchées, en vain, dans la masse de documents, auprès des témoins, en ville comme à la campagne, éprouvant ce « trouble de l'archive » dont parle Jacques Derrida, « trouble » qui « tient à un mal d'archive. À écouter l'idiome français, et en lui l'attribut "en mal de", être en *mal* d'archive peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom "mal"

pourrait nommer. C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu⁶ ».

S'efforcer de trouver les images absentes du génocide, c'est aussi tenter de retrouver des images de son enfance, et avec elles de sa maison familiale, qu'il n'a plus revue depuis la déportation en avril 1975. Devenue aujourd'hui une maison de passe et modifiée de fond en comble, il ne l'a plus reconnue. Il décide alors de faire construire une maquette de la villa telle qu'elle est préservée dans ses souvenirs. Pour trouver la bonne échelle, l'artisan a fabriqué une petite figurine de terre qui représentait Rithy Panh enfant. C'est ainsi qu'est né le film... Dans une des séquences, le réalisateur a projeté des archives khmères rouges sur les murs de sa maison miniature, accompagnées de ce commentaire en voix off : « La révolution qu'on nous avait promise n'existait qu'en images. La révolution, c'est du cinéma. »

Parce que le cinéma est un dispositif qui configure nos imaginaires narratifs, visuels et auditifs, il est important d'interroger les moyens mis en œuvre par les Khmers rouges pour construire leur utopie meurtrière. D'un côté, ils ont réduit la culture ancestrale en décombres ; d'un autre côté, ils ont produit une fausse mémoire en filmant leur « paradis communiste » et leur grand bond en avant. Leurs films en noir et blanc montrent principalement

des milliers d'hommes et de femmes construisant des barrages hydrauliques ou travaillant dans les rizières. Par un jeu de montage servant un dessein d'idéalisation qui échappe à toute temporalité, les ballets d'humains sur les chantiers ne forment plus qu'une entité corporelle indistincte, quoique, à y regarder de près,

on voit de jeunes enfants épuisés qui creusent et transportent inlassablement des pierres et de la terre. Le témoignage de Rithy Panh vient contredire les images officielles : « Pendant des mois j'ai creusé un bassin au milieu des plaines arides. Je n'y ai jamais vu d'eau. Jamais⁷. »

Des figurines de terre contre l'idéologie khmère rouge

L'absence est par définition l'état des choses dont on ne sait pas ce qu'elles sont devenues. En revanche, le manque est ce qui fait défaut. La puissance imageante du manque vient de ce qu'il engage le mouvement de la pensée, en incitant à imaginer ce que nous ne pouvons voir. Rithy Panh, qui n'est plus à la recherche d'images absentes, choisit de restituer le manque d'images du génocide par la construction d'un « film témoin », en donnant vie aux figurines de glaise. Faits de terre et d'eau, ces personnages non animés, pétris et peints de main d'homme, viennent s'opposer à l'inhumanité mécanique des « hommes de métal » que voulait fabriquer l'Angkar, l'organisation khmère rouge. Ils sont remarquables par leur immobilité et leur fixité comme l'ont été les défunts et les victimes des Khmers rouges. Mais ils semblent s'animer et mener leur existence propre par les mouvements de la caméra qui joue des cadrages serrés, des plans larges ou des effets de plongée et de contre-plongée qui accentuent les impressions psychologiques. Sculptées par Sarith Mang, les figurines sont d'une grande expressivité ; comme investies d'une âme, elles ont le pouvoir de réveiller la mémoire. Elles raniment

les souvenirs enfouis de Rithy Panh, qui recrée deux époques de sa vie qu'il enchevêtre dans le montage : la période d'avant les Khmers rouges est représentée dans des saynètes gaies et colorées, celle du génocide est voilée de gris et de souffrance.

En mettant en scène les petits êtres de terre dans des décors reconstitués en miniature ou en les incrustant dans l'image filmique, il oppose son vécu aux images mensongères des Khmers rouges. En témoigne une séquence emblématique des rapports ambigus entre l'image, l'esthétique et l'idéologie. Le cinéaste reconstitue une scène qu'il a vécue, celle d'une séance de projection obligatoire dans les camps. Même exténués après un travail harassant, les parias du « nouveau peuple⁸ » devaient être rééduqués par l'image et les slogans. Les Khmers rouges se servent de la fiction pour modeler concrètement le réel en fonction d'un rêve chimérique de puissance et de pureté idéologique. Dans l'édification de son propre mythe et de son parti, Pol Pot, en 1978, a fait tourner plusieurs films représentant leurs premiers exploits contre l'armée républicaine, grâce au soutien des tribus des forêts. Qu'importe si les acteurs jouaient

mal, puisqu'ils étaient choisis parmi les élus du «peuple ancien» qu'incarnent les gardes rouges khmers les plus méritants et les indigènes qui incarnent l'essence du «bon sauvage».

L'écran – au double sens du mot: ce qui affiche, et ce qui cache – s'accompagne toujours d'un discours qui empêche de penser le réel, directement ou indirectement dénié. La visée des Khmers rouges n'est-elle pas de produire une humanité dénaturée, totalement soumise à l'Angkar, entité suprême et infaillible? Une scène de *L'Image manquante* montre leur parfaite rationalisation de l'organi-

sation sociale: des hommes, des femmes et des enfants, tous vêtus de noir, alignés, triés selon l'âge et le sexe. Corps épuisés, amaigris et visages creux, ils ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes. Même la nature semble spectrale. En balayant la scène lentement du bas vers le haut, la caméra de Rithy Panh montre qu'au-dessus du «peuple nouveau» domine le blason des Khmers rouges: des digues et des rizières en béton avec comme seul horizon une usine aux fumées menaçantes; les hommes sont étrangement absents de ce monde méthodique et mécanique.

© Centre Bophana / Vann Channarong / CDP

Le dessein des Khmers rouges est de créer une catégorie nouvelle d'individus, celle des «criminels sans crimes», déchus de leurs droits civiques et moraux. À force de détruire leur personnalité et les liens avec leurs semblables (les noms sont changés en diminutifs, il est interdit aux enfants d'appeler leurs parents «papa» ou «maman»), ces «hommes nouveaux» sont intégralement déshumanisés, sans

pensée et sans volonté. Ce processus de dénégation de l'individu renvoie à la *désolation* comme expérience du système totalitaire. Pour Hannah Arendt, la désolation est la solitude des hommes que le système totalitaire déracine, «prive de sol», physiquement et psychiquement: «Être déraciné, cela veut dire n'avoir pas de place dans le monde, reconnue et garantie par les autres.⁹» La

désolation entraîne l'abandon du monde commun, la perte de la confiance dans

autrui nécessaires à toute expérience humaine.

La construction des archives-œuvres

En tentant de fabriquer une pseudo-Histoire, une pseudo-réalité, la manipulation du politique et de l'imaginaire rend impossible l'élaboration du passé. C'est pourquoi il est nécessaire de renverser le regard porté sur le génocide en partant d'un autre site, celui des défunts et des rescapés. En contrepoint de leur doctrine, Rithy Panh met en image la face cachée du Kampuchéa démocra-

tique: la transformation des champs et des rizières en vastes camps de travail à ciel ouvert, la faim dans les cantines collectives – alors que les Khmers rouges mangent en cachette –, mais également la mort quotidienne dans des hôpitaux de misère, la terreur et la chasse à des ennemis imaginaires lors des séances d'endoctrinement et d'autocritique.

© Centre Bophana / Vann Channarong / CDP

Il n'existe aucune image, aucune trace de la déportation massive des habitants de Phnom Penh et de toutes les agglomérations du pays. Parce qu'ils sont nés ou ont vécu en ville, lieu de la *contamination impérialiste*, ils sont considérés comme

impurs, tout comme les voitures individuelles qui sont, elles aussi, rééduquées dans les champs! De cet événement sans précédent dans l'Histoire, nous ne pouvons qu'imaginer le désastre, l'appréhendant à travers les témoignages

des rescapés ou à travers les images hallucinantes de *Death and Rebirth* (1980). Walter Heynowski et Gerhard Scheumann, journalistes est-allemands, ont filmé la capitale fantôme aux lendemains de la débâcle des troupes de Pol Pot face à l'armée vietnamienne. Ont marqué durablement notre imaginaire les rues entièrement vides à perte de vue, les appartements saccagés, les hôpitaux dévastés, la végétation qui envahit tout.

À partir de cette image manquante de la déportation, Rithy Panh élabore l'archive de ce qui est sans archive. Il montre en deux temps une vue du boulevard Norodom, où l'on reconnaît la banque centrale, avant et après que les Khmers rouges ont vidé la ville de ses habitants. Dans la première prise, cadrée en panoramique de gauche à droite, les figurines sont placées les unes derrière les autres avec leurs baluchons et effets personnels. Puis, par symétrie inversée, de droite à gauche, le mouvement de la caméra révèle la même rue, entièrement désertée, à un détail près: la banque, dynamitée avec ses billets. Le montage en chiasme rend sensible l'expérience de la déportation qui préfigure le plan d'ensemble des crimes khmers rouges.

Ainsi, Rithy Panh choisit de créer de nouvelles *formes d'archives*, que j'ai nommées des «archives-œuvres»; celles-ci ne viennent pas remplacer les traces et les objets disparus, mais «prendre à témoin» le spectateur des événements non inscrits par l'Histoire officielle. Elles s'énoncent d'emblée comme manque et comme écart et nous rendent toujours plus présentes l'absence et l'altérité du passé, qu'elles tentent de combler par la création et le récit. Le cinéaste invente de nouvelles méthodes d'approche du passé, en introduisant la

fabrique de la mémoire, en jouant des interférences entre la «vérité d'adéquation» que permet la science de l'Histoire et la «vérité de dévoilement» propre à la création, pour reprendre les termes de Tzvetan Todorov¹⁰. En faisant une proposition cinématographique originale, l'artiste permet de sortir de l'opposition entre une approche documentaire, indexée sur la réalité empirique du monde, et une approche artistique, indexée sur des procédés de mise en récit de l'Histoire.

Par ailleurs, le génocide peut être entrevu au travers de l'incomplétude des images, de l'hétérogénéité des archives, du manque d'unité des matériaux: «Le sens ne provient pas des images elles-mêmes, mais procède de leur seul rapport¹¹», écrit André Bazin. Si Rithy Panh assemble des images d'archives venues d'horizons divers (photographies, journaux télévisés, fictions, films khmers rouges), c'est pour construire un espace commun de réflexion que le cinéma rend possible. Elles ne sont pas des preuves, mais des *formes visuelles de la pensée* qui élaborent du sens là où précisément il y a eu acte d'anéantissement. Le montage qu'il fait d'archives hétérogènes, disparates et fragmentaires rappelle, me semble-t-il, l'art de la mosaïque. Les incrustations d'extraits d'archives dans les saynètes reconstituées (lancement de la fusée Apollo dans l'écran de télévision), mais également l'animation des figurines à l'intérieur des images filmiques (déportés dans les wagons ou couple d'amoureux dans les rues animées de la capitale) s'apparentent au travail de la marqueterie, par le placage des morceaux d'une autre matière ou d'une autre essence. La diversité des techniques utilisées et des images associées au mon-

tage renvoie à la complexité des modes d'écriture de l'Histoire et de la transmission des crimes de masse.

À l'instar d'autres films de Rithy Panh comme *S-21, la machine de mort khmère rouge*, *L'Image manquante* montre les figures de la discontinuité dans certains plans-séquences inaboutis, certains raccords violents, certains effets d'ellipse. Il tente de rendre compte de ce qui, autrement,

demeurerait sans mots et sans images. La discontinuité et le décentrement du regard permettent d'être attentif aux différents montages des fragments, aux formes de survivance. En outre, la dé-liaison des images, les raccords violents entre les séquences, renvoient aux débris du passé sinistré, aux ruines « intraitables ». Rithy Panh privilégie le processus analytique de reconstruction plutôt qu'une structure linéaire du récit. Confronté aux fragmentations et aux lambeaux de la mémoire, le spectateur est amené seul à rassembler, à reformer une intelligibilité de ces destins réduits en miettes. Le cinéaste cambodgien ne se substitue pas aux juges, il ne traque pas une vérité historique, il pose inlassablement, à travers son œuvre, cette même question : comment survivre *ensemble* à nos morts ?

La résistance et le deuil

« L'enfance, écrit Philippe Lejeune, n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte¹². » Le passé remonte comme une vague trop forte, scandant *L'Image manquante* en quatre temps dont le début et la fin du récit filmique. La douleur ne s'efface pas, elle devient plus aiguë, à l'image du mouvement du ressac qui charrie le passé et qui se brise sur le présent : « Parmi ces vagues chaotiques qui m'envahissent, je dois sortir la tête de l'eau. L'art, la création, le cinéma redonnent du souffle à l'âme. Je suis mort. Je renais. Mais je renais avec la mort. En même temps, cette mort m'a reconstruit. La reconstruction d'une identité après être revenu d'une telle désintégration de l'être est longue et compliquée. Le temps m'effraie. Je ne pensais pas que ça prendrait toute une vie¹³... »

Les séquelles sont profondes et continuent de ravager la vie du rescapé, même après le génocide. Malgré le deuil infini, Rithy Panh démontre l'échec de la machine génocidaire en relevant tous les petits riens qui marquent la force de la résistance de l'être humain, que l'on ne peut pas détruire si facilement. Parfois, il suffit d'un regard de défiance devant l'objectif du bourreau, comme dans le cas d'une jeune femme prénommée Bophana. Son histoire tragique ne cesse de hanter le cinéaste. Elle fut emprisonnée, torturée et exécutée à S-21 pour le seul motif qu'elle avait échangé des lettres d'amour avec son époux. Symbole de toutes les victimes de l'horreur, Bophana revient ensuite dans tous les films de Rithy Panh, que ce soit dans le champ cinématographique ou sous la

forme d'une photographie discrètement glissée dans le décor. Elle donnera son nom au centre des archives audiovisuelles qu'il a créé en décembre 2006.

L'Image manquante rend aussi hommage à l'acte de résistance dont ont fait preuve ses parents, à son père qui décide de cesser de manger de la nourriture pour animaux parce que «je suis un homme», à sa mère qui raconte la cérémonie funéraire que son époux aurait dû avoir, dans le respect des traditions. Or, le rite le plus respecté au Cambodge est celui qui est rendu aux défunts pour les aider à se réincarner dans une vie meilleure. En leur refusant une sépulture, les Khmers rouges effacent l'humain sur les deux versants de son existence, celui de la vie et celui de la mort. En témoigne le terme de *Kamtech*, qui définit l'essence du génocide cambodgien. Dans *Duch, le maître des forges de l'enfer*, le directeur de S-21 en donne la définition : «*Kamtech*, c'est détruire le nom, l'image, le corps, tout. On ne respecte pas la civilisation,

la culture, les traditions. On détruit l'ancien monde pour en construire un nouveau¹⁴.» Dans ce mot, il faut entendre l'annulation complète de l'humanité de la victime. Que la mort elle-même soit effacée pour rendre «fous» les vivants en les empêchant de faire le deuil.

Néanmoins, c'est la puissance imageante et symbolique de l'«enterrement de mots» qui va donner foi à Rithy Panh dans la création cinématographique : «Je crois que ma foi dans le cinéma vient de ce jour-là. Je crois en l'image, même si, bien sûr, elle est mise en scène, interprétée, travaillée. Malgré la dictature, on peut filmer une image juste¹⁵.» En filmant des obsèques imaginaires, en contant la beauté digne de la procession bouddhique, il offre aux siens une sépulture symbolique. Le cinéma comme dispositif de fiction et de réalité crée un espace de représentation qui rend possible le deuil extrême, en donnant une forme et un sens à la perte.

© Centre Bophana / Vann Channarong / CDP

© Centre Bophana / Vann Channarong / CDP

Quand Rithy Panh, revenu d'entre les morts au sens propre comme au sens figuré – les Khmers rouges lui imposaient de porter et d'enterrer les cadavres –, tente de comprendre ce qui s'est passé, ce n'est pas seulement à l'intention du public, mais aussi à l'intention de ses proches

décédés, qui, pour lui, ont toujours une forme de vie. Il les perçoit comme des «âmes errantes» qu'il a charge d'aider à comprendre ce qui s'est passé et à trouver le repos. Ses films ne cessent de témoigner que rien, ni personne n'a été oublié. Au-delà de la tragédie cambodgienne,

L'Image manquante, par la puissance narrative du récit, révèle l'irréductibilité de l'homme-sujet. En inventant des «archives-œuvres» qui donnent à voir des images qui ont manqué, Rithy Panh montre que la création permet de penser l'impensable du génocide. Certes, l'art n'a pas pour rôle de combler la douleur de la perte, mais il peut enrichir la perception

des choses et interpeller la conscience du destinataire du témoignage, le spectateur. Étant ce tiers essentiel, ce dernier devient à un autre degré le «témoin-passeur». L'art reviendrait alors à sa source, c'est-à-dire un engagement en tant que tel, une force du côté de la vie où chacun puise les ressources nécessaires pour comprendre le passé et agir sur le monde d'aujourd'hui.

Notes

- 1 Interview de Rithy Panh par Christophe ONO-DIT-BIOT, <http://lepoint.fr/cinema/video-rithy-panh-ou-quand-la-creation-triomphe-de-l-aneantissement-03-10-2013-1738637_35.php>, cons. 21 avr. 2014.
- 2 «Parfois un avion traverse le ciel: est-ce qu'il nous observe? Est-ce qu'il va me parachuter un appareil photo? Que le monde sache enfin?» écrit Rithy PANH dans *L'Image manquante* (avec Christophe Bataille, Grasset, 2013, p. 40).
- 3 Cité par Annick COJEAN, «Les voix de l'indiscible», *Le Monde*, 25 avr. 1995. La psychanalyste Dori Laub a travaillé sur le protocole d'interviews des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*.
- 4 «Je n'ai compris qu'au fur et à mesure qu'il était en péril vital. Que Duch l'avait clairement entraîné dans les zones mortelles. Après l'épreuve qu'avait été le tournage de *Duch*, le maître des forges de l'enfer, le projet de ce livre était sans doute une façon de se re-solider une identité», confie Christophe Bataille à François Ekchajzer, *Télérama*, <<http://television.telerama.fr/television/rithy-pan-vit-dans-la-mort-c-est-un-rescape-christophe-bataille-ecrivain,103199.php>>, cons. 21 avr. 2014.
- 5 *L'Image manquante* a remporté le prix «Un certain regard» à Cannes en 2013, et a été nommé pour représenter le Cambodge aux Oscars du cinéma en 2014, dans la catégorie du meilleur film en langue étrangère.
- 6 Jacques DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, 1995, p. 142.
- 7 Rithy PANH, *L'Image manquante*, op. cit., p. 20.
- 8 En voulant créer une nouvelle catégorie d'individus, les Khmers rouges distinguaient trois groupes parmi le peuple khmer: les *déchus* (membres de l'ancien régime de Lon Nol, propriétaires fonciers qui sont les premiers à devoir être éliminés); les *candidats* (appelés aussi les 75, «peuple nouveau» constitué principalement de citoyens, qui sont à rééduquer et purifier au contact du peuple de base); enfin, les *pleins droits* («peuple ancien» qui correspond aux zones occupées par les Khmers rouges dès 1970). Voir Ben KIERNAN, *Le Génocide au Cambodge (1975-1979). Race, idéologie et pouvoir* [1996], Gallimard, 1998.
- 9 Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Gallimard (Quarto), 2002, p. 834.
- 10 Tzvetan TODOROV, «Fictions et vérités», *L'Homme*, vol. 29, n° 111-112, *Littérature et anthropologie*, 1989, p. 7-33, ici p. 31.
- 11 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958], Le Cerf, 1981, p. 65.
- 12 Philippe LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, 1980, p. 10.
- 13 Interview de Rithy Panh par Jean-Claude RASPIENGEAS, <www.la-croix.com/Culture/Cinema/Rithy-Panh-Comment-parler-de-cette-mort-en-nous-2013-10-08-1036456>, cons. 21 avr. 2014.
- 14 Rithy PANH, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011). Je souligne.
- 15 Id., *L'Élimination*, avec Christophe Bataille, Grasset, 2011, p. 132.