



Université de Montréal

**Le sommeil d'or (Davy Chou 2011) et L'image manquante (Rithy Panh  
2013), deux espaces filmiques de commémoration moyennant  
l'irrécupérabilité de l'absence**

Par  
Laetitia Demessence

Département d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en Études cinématographiques  
option cheminement international

Aout 2017

© Laetitia Demessence, 2017



## Résumé

Au cours de ce travail de recherche, nous voudrions montrer comment deux réalisateurs Cambodgiens, appartenant à différentes générations, font le récit du génocide perpétré par les Khmers rouges à travers les différentes formes de pratiques créatrices de deuils qu'ils ont adoptées. Il s'agit d'un deuil personnel chez Rithy Panh et d'un deuil acquis par transmission intergénérationnelle chez Davy Chou. Avec *L'image manquante* (Rithy Panh 2013), le réalisateur met de l'avant sa mémoire personnelle, mais aussi ses trous de mémoire, pour parler de son traumatisme infantile tout en permettant la reconstruction d'une mémoire collective qui dépasse son propre travail de deuil. Dans *Le sommeil d'or* (Davy Chou 2011), le jeune réalisateur met en place un dispositif permettant une remémoration communautaire. Plusieurs personnes ayant eu un lien avec l'industrie cinématographique khmère de l'âge d'or témoignent de leurs souvenirs concernant les années 1960 et début 1970. Leurs réminiscences permettent de donner une nouvelle vie aux films disparus tout en insistant sur l'événement qui a entraîné leur destruction. À travers leurs différents dispositifs, les réalisateurs produisent des images des personnes et des objets identitaires qui sont absents tout en évoquant l'événement génocidaire pour en assurer la mémoire et reconstruire l'identité khmère que le régime de Pol Pot avait tenté de détruire. L'analyse des deux films de notre corpus nous permettra de comprendre comment les documentaristes ménagent un espace qui permet au spectateur d'avoir un regard éthique à partir des affects impliqués dans l'expérience des images. La question est de savoir comment parler – faire le récit - d'un événement traumatique où s'articulent le personnel et le politique, afin de pouvoir l'intégrer dans la mémoire collective.

**Mots-clés** : cinéma documentaire, génocide khmer, absence, deuil post-traumatique, transmission intergénérationnelle, témoignage par vicariance.

## Abstract

In this study, we would like to show how two Cambodian directors, from two different generations, tell the story of the genocide perpetrated by the Khmer rouge through different aesthetics of mourning. Rithy Panh unveils his personal mourning while Davy Chou conveys a mourning that was transmitted to him by his relatives. When it comes to *The Missing Picture* (Rithy Panh 2013), it is the director's personal memories (and lack of memories) that allow him to talk about his childhood trauma. This enables the reconstruction of a collective memory that is bigger than his individual mourning. In *Golden Slumbers* (Davy Chou 2011), the young director's device entails a collective recollection. Several people, who were related to the film industry during the golden age, share their memories about what happened in the 1960s and beginning of the 1970s. Through their reminiscences, the lost films acquire a new life while the event that brought their destruction is put forward. Both directors produce images of the missing people and cultural objects as they portray the genocide to ensure its memory and to rebuild the khmer identity that Pol Pot's regime intended to destroy. The purpose of our research is to understand how it is possible to talk about – or to tell the story of – a traumatic event where the intimate and the political spheres are intertwined, in an effort to incorporate it to the present-day collective memory.

**Keywords:** documentary, khmer genocide, absence, post-traumatic mourning, intergenerational transmission, vicarious witnessing.

## **Résumé des films de notre corpus**

### ***Le sommeil d'or* (Davy Chou 2011)**

Dans *Le sommeil d'or*, Davy Chou raconte l'âge d'or du cinéma khmer par l'entremise d'entrevues d'artistes et de cinéphiles qui ont vu les films ou qui en ont entendu parler à l'époque où ils sont sortis. L'industrie avait pris son essor à partir des années 1960, mais cette période avait été de courte durée. Au début de la guerre, les cinémas ont fermé petit à petit. À l'arrivée des Khmers rouges au pouvoir, tout ce qui avait trait à la culture était supprimé pour laisser place à la propagande. Parmi plus de 400 films, il n'en restait que quelques-uns ainsi que des photogrammes épars, des morceaux de bande-son et des affiches colorées.

Le cinéaste invite Ly You Sreang, Yvon Hem, Ly Bun Yim et Dy Saveth, respectivement trois cinéastes et une actrice qui étaient des grands noms à l'époque, pour témoigner et faire revivre leur passé. Deux cinéphiles, adolescents dans les années 1970, parlent aussi des films. Ceux-ci sont flous dans leur mémoire mais ils parviennent quand-même à en reconstituer certains moments, notamment lorsqu'ils retournent là où se trouvaient d'anciens cinémas, maintenant reconvertis en restaurant, en karaoké ou en centre de jeux. D'autres intervenants, comme des habitants de l'ancien cinéma Hemakcheat, qui est maintenant un bidonville, racontent les films qu'ils ont vu dans leur jeunesse. Toutes ces œuvres acquièrent une nouvelle forme orale. À travers ces récits, le génocide khmer est reconstitué car la disparition des films et des artisans de l'industrie cinématographique est intimement liée aux crimes perpétrés par les Khmers rouges.

Chou fait revivre les œuvres cinématographiques de l'âge d'or grâce à la parole des témoins survivants. Leur corps et leur voix permettent au passé de refaire surface mais ils permettent aussi à des lieux emblématiques de revivre. Comme lorsqu'Yvon Hem, cinéaste de l'âge d'or, retourne là où se trouvait son ancien studio et le fait revivre en décrivant et en montrant la manière dont tout était disposé. Sans utiliser les images des quelques films qui restent, Chou les reconstitue grâce à la parole et au corps des intervenants qui réincarnent ces objets appartenant à un passé révolu. Par exemple, le cinéaste Ly Bun Yim joue un géant, personnage mythique d'un de ses films, en imitant ses gestes et en décrivant les effets spéciaux qu'il avait utilisé pour le faire vivre. Le témoignage des survivants est appuyé des bandes-son des films de l'âge d'or, des photographies des acteurs et de quelques affiches. C'est en réunissant tous ces fragments grâce au montage que Davy Chou dresse le portrait de ce qu'était l'âge d'or du cinéma khmer et de la façon dont cette industrie prospère a été interrompue par le génocide perpétré par les Khmers rouges.

### ***L'image manquante (Rithy Panh 2013)***

*L'image manquante* offre un témoignage personnel de la manière dont Rithy Panh a survécu au régime des Khmers rouges lorsqu'il était enfant. C'est le troisième film d'une trilogie documentaire sur le génocide khmer, qui a commencé avec *S-21 la machine de mort Khmère rouge* (2003) et qui a continué avec *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011). De concert avec l'artiste sculpteur Sarith Mang, le cinéaste fait évoluer des statuettes d'argile inanimées dans un décor fait à leur mesure pour donner corps aux souvenirs qui l'habitent. Celles-ci sont intercalées avec des images d'archive et permettent de dépeindre les événements qui se sont

succédés à partir de 1975 : l'exil que Rithy Panh a subi avec sa famille lors de la prise de Phnom Penh, les séparations, le travail forcé en campagne, la famine, les violences.

Avec son film, dont la narration est à la première personne du singulier, le cinéaste reconstruit une image qui n'existe que dans la mémoire des survivants : celle qui représente la vie quotidienne sous les Khmers rouges. En s'impliquant personnellement, il reconstitue ses propres souvenirs et fait de son film un lieu de sépulture symbolique pour ceux qui ont disparu. Panh reconstitue un pan de la mémoire du peuple cambodgien et fait en sorte que l'histoire officielle n'oublie pas les multiples destins ordinaires.

Le début du film montre des scènes quotidiennes, paisibles et heureuses. Les gens, les animaux, les aliments... le monde d'avant est représenté en argile faite de terre et d'eau. Panh se souvient de l'activité dans la rue, des marchés où la nourriture abondait, de sa famille et de moments heureux passés chez lui à lire de la poésie. Le narrateur fait revivre ces images, maintenant introuvables dans la réalité. Puis nous basculons dans l'horreur lors de la prise de Phnom Penh, marquée par l'apparition d'images d'archives. Celles-ci parsèmeront le reste du film où le quotidien génocidaire sera représenté dans ses moindres détails grâce aux figurines d'argile et aux décors construits avec minutie. Les figurines d'argile représentant le cinéaste, sa famille et les habitants de Phnom Penh sont mis dans des wagons et amenés dans des camps de travail. Le reste du film se déroulera dans la campagne cambodgienne, où les statuettes travaillent la terre sous le joug des Khmers rouges, souffrant de la faim et de la violence. Le narrateur raconte la collectivisation, la séparation des familles et surtout l'élimination progressive de la population. Ainsi, le dispositif utilisé par Rithy Panh permet de représenter ce quotidien dont les images manquent mais il permet aussi de faire revivre les absents. Son film

fait partie d'un travail mémoriel à travers lequel le cinéaste essaye de comprendre comment s'est instauré le régime des Khmers rouges.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Résumé des films de notre corpus .....	iii
<i>Le sommeil d'or</i> (Davy Chou 2011) .....	iii
<i>L'image manquante</i> (Rithy Panh 2013).....	iv
Table des matières.....	vii
Introduction.....	1
Réparer des liens détruits et rendre hommage à ceux qui sont partis .....	5
Le deuil .....	5
Dénouer un lien.....	5
Représenter l'objet absent.....	7
À l'origine du deuil : un choc .....	9
Le deuil post-traumatique .....	11
Deux dimensions traumatiques : l'identité niée et le sentiment de mort aléatoire .....	11
Acquitter une dette envers les absents .....	12
Le deuil post-traumatique chez l'enfant .....	14
Deuil et reconnaissance sociale .....	15
Mémoire et histoire.....	17
Deuil et transmission.....	20
La question intergénérationnelle.....	20
La post-mémoire .....	23
Faire le récit d'un événement catastrophique .....	25
De l'intime au collectif .....	26
<i>Le sommeil d'or</i> , nostalgie et transmission.....	29
Rassembler des souvenirs à travers la parole.....	29
Réminiscences.....	29
Collage de souvenirs .....	37

Le bonimenteur .....	42
Lieux et corps.....	47
Retour sur les lieux pour éveiller la mémoire.....	47
Le pèlerinage de Dy Saveth .....	55
Une fenêtre sur le passé .....	59
Corps et sons.....	61
La réincarnation de Ly Bun Yim .....	61
Un dispositif empreint de pudeur.....	65
Le chant.....	72
<i>L'image manquante</i> : fragilité, malléabilité et résistance .....	76
Évoquer une enfance traumatique.....	76
Un récit autobiographique intime .....	76
Écrire l'histoire en se prenant soi-même comme référence.....	81
Des figures qui évoquent l'enfance.....	86
Un travail personnel de deuil .....	88
Contrer le manque.....	88
Redonner leur dignité aux disparus.....	91
Un acte symbolique de regroupement.....	93
Commémorer les absents .....	96
Un geste de commémoration .....	96
Déconstruction .....	100
Distanciation .....	103
Ne pas oublier... ..	105
Conclusion .....	111
Bibliographie.....	i
Filmographie.....	v



## Introduction

Deux cinéastes Cambodgiens, Davy Chou et Rithy Panh ont sorti respectivement en 2011 et 2013 deux films documentaires moyennant l'irrécupérabilité des absences que le génocide khmer a entraînées. Rithy Panh, victime du régime de Pol Pot, est un survivant des camps de travail d'où il a réussi à partir pour gagner la France. C'est là, en position d'exil, qu'il a commencé à faire des films. Son dernier long-métrage, *L'image manquante*, reflète sa volonté de recréer une image du génocide qui n'existe que dans sa propre mémoire et dans ses lacunes. Il propose un récit à la première personne, coécrit avec l'écrivain Christophe Bataille. En collaboration avec l'artiste Sarith Mang, le cinéaste fait évoluer des figurines d'argile inanimées dans un décor fait à leur mesure pour donner corps aux souvenirs qui l'habitent. La vie de ces personnages d'argile est déployée de tableau en tableau pour représenter les absents, ceux qui ne peuvent plus témoigner. Mais alors que Rithy Panh évoque rapidement la destruction des films Cambodgiens des années 1960, Davy Chou se concentre sur cela. Il fait témoigner différentes personnes en lien avec l'industrie cinématographique khmère pour montrer l'irrécupérabilité de certaines absences (absence de toutes les victimes du génocide mais aussi absence de certains objets propres à l'identité khmère, comme les films nationaux). Alors que le film de Rithy Panh est personnel et autobiographique, celui de Davy Chou fait appel à une mémoire collective déjà existante en mettant en place un dispositif permettant une remémoration communautaire. Tout en faisant état du deuil qui les afflige (deuil personnel chez Panh et deuil acquis par transmission intergénérationnelle chez Chou), les deux cinéastes font le récit des crimes perpétrés par les Khmers rouges.

Le cas du génocide cambodgien nous intéresse à cause de la nature iconoclaste du régime

de Pol Pot. En envoyant les intellectuels, les artistes et toute personne représentant une menace dans des camps de travail, l'Angkar a voulu éliminer tout ce qui pouvait renvoyer au passé et contrôler la production des images du présent : toute image qui n'était pas de la propagande était détruite. C'est pour cela que la grande majorité des films cambodgiens datant de l'âge d'or, entre les années 1960 et début 1970, est absente. Le 17 avril 1975 les Khmers rouges se sont emparés de Phnom Penh et ont forcé la population de la capitale à un exode rural. Les habitants des grandes villes comme Phnom Penh ou Battambang ont été dépossédés de leurs biens et ceux-ci ont été détruits car, pour engendrer un peuple nouveau, il fallait éliminer les traces de son histoire passée.

La représentation cinématographique dans le présent d'un événement du passé tel que ce génocide khmer pose problème. Une telle entreprise de mémorisation comporte des difficultés : à qui sont destinées les images ? Que faut-il montrer exactement ? À quelle fin ? Il y a une nécessité de produire des images qui évoquent le génocide cambodgien pour en assurer la mémoire et reconstruire l'identité khmère que le régime de Pol Pot avait tenté de détruire. Cependant, comment le documentariste rend-il supportable l'expérience du film, en ménageant un espace qui permet au spectateur d'avoir un regard éthique à partir d'une expérience affective viscérale des images ? La question est de savoir comment rendre supportable et tolérable le récit d'un événement traumatique. Sélectionner et recadrer une mémoire et des documents représentant des événements violents pour les mettre en récit comporte une responsabilité.

Nous aborderons cet événement en nous concentrant sur des questions liées au deuil, à la mémoire et à la transmission intergénérationnelle. Nous nous situons donc dans une approche où s'entremêlent la psychologie et les études sur la mémoire. Le premier champ d'étude nous a permis d'aborder la notion de deuil, grâce à des auteurs comme Marie-Frédérique Bacqué et

Michel Hanus. En ce qui concerne les études sur la mémoire, comme il s'agit d'un champ très vaste, nous nous sommes concentrés sur l'approche de Marianne Hirsch, spécialiste de l'Holocauste. Cette auteure met l'accent sur la dimension intime, familiale et affective qui entoure l'Histoire d'un événement catastrophique. C'est elle qui a introduit le concept de post-mémoire qui nous intéressera pour aborder la question de la transmission intergénérationnelle.

Au cours de ce travail de recherche, nous nous demandons de quelle manière ces deux cinéastes appartenant à des générations différentes, mettent en récit des mémoires plurielles qui communiquent des formes de deuils, de présence et d'absence, dans le but de mettre en place un espace de remémoration, donc un espace où l'on peut se souvenir. Rithy Panh fonde son film sur sa mémoire personnelle, mais aussi ses trous de mémoire, pour parler de son traumatisme d'enfance tout en permettant la reconstruction d'une mémoire collective qui dépasse son propre travail de deuil. Nous analyserons les marques de fragilité et de vulnérabilité, de malléabilité et de résistance, véhiculées à travers les figures d'argile inanimées, puisque ce sont des moyens narratifs et esthétiques à travers lesquels la mémoire traumatique se déploie et se fait entendre. En glanant différents souvenirs personnels des gens ayant eu un lien avec l'industrie cinématographique khmère de l'âge d'or, Davy Chou reconstitue un pan de la mémoire de son pays. Il part d'une mémoire culturelle, collective, déjà existante pour illustrer le génocide. Les souvenirs exposés sont ceux d'artisans de l'industrie cinématographique, de cinéphiles, mais aussi de personnes ayant entendu parler des films quand ils étaient enfants. En mettant ces réminiscences de l'avant, Chou montre l'irrécupérabilité de certains films, et donc d'histoires au complet. Il reconstruit une histoire populaire grâce à la parole et à la mémoire. Nous chercherons à montrer le rôle que peut avoir ce film dans la construction et la transmission de la mémoire génocidaire en analysant les stratégies utilisées pour déployer la mémoire

collective : collage de souvenirs, retour sur les lieux pour délier la mémoire et réincarnation de films absents pour les faire revivre au présent.

# **Réparer des liens détruits et rendre hommage à ceux qui sont partis**

Comment faire son deuil quand on ignore comment les absents ont disparu ? Comment oublier les violences subies et continuer de vivre avec l'absence de ceux qui ne sont plus là ? Lorsque des liens sont détruits, un travail de deuil devient nécessaire pour faire face à la disparition d'être chers. L'art peut être utile pour réparer ces liens détruits et rendre hommage à ceux qui sont partis. Au cours de cette première partie, nous allons nous interroger sur ce qu'implique le processus de deuil qui surgit face à l'absence. Nous ferons attention à différencier, dans un premier temps, le deuil « normal » du deuil difficile, voire plus exactement post-traumatique, que nous aborderons dans un deuxième moment. Avant de nous concentrer, dans un troisième temps, sur la transmission de ce deuil aux générations suivantes.

## **Le deuil**

### **Dénouer un lien**

Depuis Freud, le deuil est marqué par l'absence, le manque et la perte (Freud 1915). Son ouvrage intitulé *Deuil et mélancolie*, où l'expression « travail de deuil » apparaît pour la première fois, n'évoque pas la mort mais une séparation. En effet, le processus de deuil devient « déterminé par la séparation lorsqu'elle s'accompagne d'une perte même si l'objet perdu n'est

pas mort. » (Hanus 1994, p.20) L'objet sur lequel porte le deuil est absent, mais un lien unissant celui qui reste et celui qui n'est plus persiste pour toujours. Faire son deuil consisterait alors à se détacher de ces liens. Nous allons proposer quelques caractéristiques des processus de deuil en nous concentrant sur les recherches faites par Michel Hanus et Marie-Frédérique Bacqué, deux docteurs en psychologie qui partent de la pensée freudienne comme point de référence.

Le deuil désigne « à la fois l'état et les conséquences de la perte d'un être cher, d'une situation ou d'un idéal » (Bacqué 1992, p. 47). C'est un état douloureux mais aussi une période, une durée, pendant laquelle cette tristesse est ressentie au quotidien. Ainsi, « 'être en deuil de quelqu'un' signifie l'avoir perdu et lui devoir un certain nombre d'actions. » (Bacqué et Hanus 2014, p. 20) Suite à une perte, un acte de commémoration se met en place. La personne en deuil recueille les souvenirs entourant cette personne, et il y a souvent une cérémonie dans le but de célébrer la personne partie. Faire son deuil est un travail de détachement qui permet de « dénouer progressivement les liens avec l'objet » (Bacqué 1992, p. 47). M-F. Bacqué souligne que le terme *objet* fait généralement référence à une personne mais il peut aussi désigner un animal, une chose ou une idée. En effet, elle souligne que Freud écrivait en 1915 : « le deuil est la réaction habituelle à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, un idéal, la liberté, etc. » (Freud cité par Bacqué 2014, p.3) Michel Hanus rajoute d'ailleurs que le terme objet peut également faire référence aux « liens qui nous unissait à cet être, liens d'affection mis au premier plan mais qui sont habituellement beaucoup plus complexes et ambivalents » (Hanus 1994, p. 25). Ce qu'il faut comprendre, c'est que l'objet absent a une valeur sentimentale pour l'endeuillé car il y est attaché. Le sens de faire son deuil est de continuer de l'avant, continuer de vivre, tout en intégrant à la vie l'expérience de la finitude, de l'absence. À ce propos, nous distinguons dans les films de Rithy Panh et Davy Chou

des objets différents sur lesquels portent le deuil. Davy Chou exprime son manque par rapport à la culture khmère de ses parents. Ce n'est pas exactement sa culture à lui (il dit d'ailleurs qu'il ne parle pas bien cambodgien), mais il en a hérité le souvenir. À travers son film, il essaie de renouer des liens avec ce dont il hérite à travers la mémoire de ses parents et de ses compatriotes qui ont vécu le génocide. Les intervenants de son film se souviennent, eux, de ces images du passé. Ils se souviennent aussi des sons, et savent expliquer de quoi parlent ces images. Ils sont directement en deuil des objets culturels et personnels, de ces objets qui forment une identité. Rithy Panh, quant à lui, fait le deuil de sa famille et de l'enfance qu'il n'a pas vraiment eu le temps de vivre pleinement. Il rend ainsi hommage à ses parents, et commémore à travers ses statuettes (comme si elles étaient des statuettes funéraires) tous les absents. À ce propos, il est intéressant de souligner que suite à la disparition de l'objet, l'être humain cherche des symboles pour le représenter physiquement, comme à travers l'intermédiaire d'un fétiche, mais surtout mentalement, pour qu'il devienne un souvenir.

## **Représenter l'objet absent**

L'étape la plus importante du deuil est de faire passer l'objet d'affection d'un lieu extérieur, le réel, à un lieu intérieur, en soi, où l'on construit une représentation de ce qui était. Il faut donc distinguer cet objet physique sur lequel porte le deuil, objet qui existe à l'extérieur du sujet, et la représentation que s'en fait l'endeuillé, objet qui existe à l'intérieur du sujet. Cette représentation intérieure devient un élément de médiation :

l'intermédiaire obligé entre la réalité extérieure du monde réel tel qu'il est – c'est l'objet réel dans son essence, ses qualités et ses particularités et son existence propre – et la réalité interne de notre monde psychique – cet objet interne tel que

nous l'appréhendons et l'investissons continue d'exister après la mort du premier.»  
(Hanus 1992, p. 128).

Ainsi, là où il ne reste plus que de l'absence, il faut construire un objet mental symbolique : « where nothing was, there shall symbolic remembrance be » (Colman 2010, p. 276). Un prérequis au travail de deuil est d'avoir la capacité de se représenter ce qui est absent, de symboliser dans son esprit l'objet ou la personne absente. Ensuite, le lien émotionnel d'attachement à l'objet physique peut s'estomper doucement pour laisser place à un nouveau lien : « la reconstruction du lien est développée à nouveau, mais conjuguée au passé, donnant finalement lieu à une certaine créativité et inventivité (idéalisation du passé, regrets, mais aussi sublimation). » (Bacqué 2006, p. 361) Celui-ci implique une survie de l'objet : « survie qui est à la fois un hommage que nous lui rendons et une consolation relative que nous nous donnons de poursuivre pour quelques temps encore notre relation avec lui. » (Hanus 1994, p. 132) Une nouvelle forme est donc donnée à l'objet absent, appartenant au passé, qui lui permet de demeurer encore, au présent. Représenter l'absence, ce serait donc créer un nouveau sujet, construire un nouveau lien unissant celui qui demeure et celui qui a disparu.

Dans la plupart des cultures, il existe des rites funéraires, comme l'enterrement ou la construction d'un monument aux morts, pour rendre plus supportable l'idée de la mort d'un proche, pour faciliter la remémoration et le faire perdurer dans le temps. En effet, le travail de deuil requiert une durée, du temps, mais aussi de conserver ou construire des traces. C'est lorsque ces traces sont inexistantes que le deuil se fait plus difficilement. Aussi, le deuil implique un sentiment de nostalgie intense qui pousse à se tourner vers les souvenirs du passé : « le deuil s'appuie au départ sur des objets concrets et sur des témoignages d'autrui, puis par une évocation des perceptions passées [...] et enfin par une mise en sens de la situation, généralement aidée



par la communauté sociale » (Bacqué 2006, p. 361). Il est intéressant de voir que face au sentiment de perte, l'être humain se tourne vers le passé et tente de l'organiser, de le mettre en récit pour garder présent ce qui est absent. Comme nous le verrons, cette mise en récit peut intégrer le domaine du mythe. Nous comprenons le terme *récit* comme étant n'importe quel texte racontant une histoire, réelle ou imaginaire. Ainsi, la mise en récit est une activité créative intimement liée au processus du deuil : «The creation of symbols is seen as providing a means by which the lost and destroyed object may be repaired and restored in symbolic form.» (Colman 2010, p. 279) Ici, nous pensons d'avantage au parcours de Rithy Panh qui, à travers son dispositif, donne vie à des statues qui incarnent symboliquement les disparus. Il ferait donc son deuil personnel à travers son film.

### **À l'origine du deuil : un choc**

À l'origine du deuil, il y a une perte, donc un choc émotionnel. Ce choc est un trauma et il provoque sur une longue durée des sensations de douleur et de tristesse qui constituent le traumatisme. M-F. Bacqué explique que lorsqu'il y a un traumatisme, il faut « abrégier » le trauma, c'est-à-dire, se libérer du choc émotionnel au lieu de le refouler. Il s'agit de prendre conscience ou de verbaliser ce qui a été vécu. Mais cela n'est pas facile, car après une mort traumatique, « établir des liaisons entre les temps d'avant (souvenirs, images mentales) et l'absence actuelle devient trop difficile, imaginer les derniers moments de la personne est trop cruel, construire un sens autour de la disparition reste problématique » (Bacqué 2006, p. 358). Les personnes que Davy Chou fait témoigner dans son film réussissent peut-être à abrégier leur trauma en racontant ce qu'ils ont vécu. Ils vivent peut-être une sorte de catharsis en faisant cela. C'est là que les

représentations artistiques peuvent être utiles et peuvent participer à un processus de mise en place d'un sentiment communautaire. Ceci concerne donc les personnes que les cinéastes croisent au cours de leur travail plutôt que les cinéastes eux-mêmes et leur pratique. En ce qui concerne Rithy Panh, c'est plus complexe car il revient sur une expérience personnelle au bout de cinquante ans de carrière, au cours desquels il a déjà fait plusieurs films sur le génocide khmer. Nous verrons au cours de notre recherche que son dispositif évoque la manière dont les psychiatres font parler les enfants ayant vécu un choc, en utilisant des pratiques artistiques comme le dessin ou en utilisant des figurines. Il fait ainsi le récit d'un deuil personnel, mais cela lui permet de mettre en place un lieu de commémoration collective.

Il est intéressant de remarquer que l'empreinte que laisse le choc n'est pas facilement compréhensible : la victime du choc ne pourra pas aussi facilement l'intégrer en soi et « au lieu d'être évalué puis stocké sous forme de traces ou de représentations ou encore d'être oublié, le matériel sensoriel reste présent à l'état brut et réapparaît, tel un film, des années et des années après la scène traumatique » (Bacqué 2006, p. 360). Ainsi, même s'il concerne un fait du passé, le traumatisme est ancré dans le présent étant donné qu'il fait rejouer en boucle l'événement, c'est un retour perpétuel. Le fait de revoir l'événement traumatique, à la manière d'un *flashback*, empêche que sa remémoration devienne un souvenir.

Le choc qui affecte les victimes d'un génocide a des particularités étant donné que celles-ci ont failli mourir avec les autres. D'autre part, les absents ont parfois disparu dans des conditions inconnues, leurs dépouilles ne sont jamais retrouvées, et « l'accumulation des morts rend leur deuil plus problématique » (Hanus 2006, p. 352). Le deuil touchant les survivants d'un génocide est donc un deuil pathologique parce que le trauma vécu est anormalement violent. Nous aborderons maintenant le deuil pathologique qui touche les victimes d'un génocide. Nous

le qualifierons de « deuil post-traumatique », en reprenant le terme de Marie-Frédérique Bacqué. Nous voulons néanmoins préciser que les victimes d'un génocide ne doivent pas forcément être vues comme devant être médicalisées, comme étant des patients ayant besoin de soins psychiatriques. Nous évoquons le deuil car c'est un processus à travers lequel ces personnes passent, mais si nous percevions la victime d'un génocide comme étant un patient, nous individualiserions et médicaliserions une souffrance qui est collective.

## **Le deuil post-traumatique**

### **Deux dimensions traumatiques : l'identité niée et le sentiment de mort aléatoire**

Lors d'un génocide, c'est un groupe humain qui est visé et non pas un individu en particulier. Les victimes sont visées pour une seule caractéristique mais le reste de l'identité du sujet est niée. Cela « donne au sujet une impression de perte de son moi. » (Bacqué et Hanus 2014, p. 63) D'autre part, la victime se demande ce qui la distingue des autres. Il y a une incompréhension : celui qui demeure ne comprend pas pourquoi il est là tandis que l'Autre a disparu. Il n'existe pas de réponse à cette question et cela entraîne un sentiment de culpabilité.

En situation de deuil post-traumatique l'identité est doublement touchée : d'une part elle est niée par les bourreaux et, d'autre part, sa tangibilité est mise en doute par le sujet. En effet, le survivant peut se dire : « aucune de mes qualités intrinsèques ne m'a sauvé la vie, le pur hasard a joué en ma faveur. » (*Ibid*) Il est alors important de renforcer, voire reconstruire, cette

identité niée et questionnée. Ainsi, lors d'un génocide, le sentiment qu'une identité collective est mise en danger devient très présent tandis que le ressenti de sa propre identité individuelle est mis de côté. Alors, dans la période qui suit l'événement traumatique, il faut prendre soin de ces deux identités : la collective qui a été mise en danger, et l'identité individuelle qui a été mise de côté. Ce sont le collectif, le social et le personnel qui sont à reconstruire chez l'individu.

### **Acquitter une dette envers les absents**

Le deuil post-traumatique est parsemé de manques. Les raisons de la disparition sont inconnues, les explications qui justifient leur mort sont injustes et il est difficile de préserver un souvenir des absents étant donné qu'il n'y a pas de dépouilles ni d'objets qui demeurent. À ceci s'ajoute une grande solitude et « tout concourt à la culpabilité du survivant » (*Ibid*). Les victimes d'un génocide vivent un choc suivi de la souffrance d'une absence perpétuelle. Celle-ci ne peut être représentée, imaginée, de manière concrète et la personne disparue demeure dans un entre-deux : « the dead remain in a sort of limbo state, neither dead nor alive » (Colman 2010, p. 286) Il se crée un vide à combler. Il apparaît donc judicieux de redonner la vie à ces absents, de trouver une manière de les faire exister différemment. En cas de génocide, le travail de deuil présente une ambivalence, l'endeuillé fait preuve d'un comportement contradictoire : il regrette l'absence de son objet d'affection mais il ressent aussi de la culpabilité. Il y a un besoin d'acquitter une dette envers ceux qui manquent. Le survivant se sent coupable d'être encore en vie tandis que l'autre n'est plus. Il est vivant mais confronté à l'absence.

Ce sentiment de culpabilité est lié aux angoisses de l'enfant comme l'explique Melanie Klein, psychanalyste citée par Colman : « mourning in adult life re-evokes the early guilt and

anxiety of having destroyed the lost object and thus the need to make reparation. » (Colman 2010, p. 278) Ce sentiment de culpabilité est à l'origine du besoin de réparation, de commémoration.

Nous distinguons ainsi le processus de deuil qui se met en place lorsqu'une personne perd un être cher et le processus de deuil post-traumatique lorsque l'être cher a disparu dans des circonstances violentes. Comme nous l'avons précisé, il est important, suite à une perte, de construire une représentation mentale de l'objet absent. En cas de disparition de cet objet, Michel Hanus précise que « l'impossibilité de retrouver l'objet en réalité entraîne un surinvestissement, un renforcement libidinal des représentations et figurations de l'objet perdu. » (Hanus 1994, p. 129) Marianne Hirsch évoque cela lorsqu'elle dit que le témoin d'un événement catastrophique, notamment lorsqu'il est de deuxième génération, fait passer le récit de cet événement dans le domaine du mythe (Hirsch 2012). En effet, puisque l'objet est absent mais le lien demeure, cet objet prend beaucoup de place dans le psychisme du sujet en deuil, « où s'effectue une activité laborieuse de remémoration. » (Hanus 2006, p. 351) Mais, la représentation de l'événement catastrophique réel comprend aussi des actions imaginaires et des fantasmes collectifs. À ce propos, il faut noter que le mythe est issu de la tradition orale et il se transmet de génération en génération. Il explique, entre autres, des phénomènes sociaux et est partagé par un collectif auquel il apporte une certaine cohésion. Nous reviendrons sur ce passage de récit à mythe qui arrive surtout lorsque des générations ayant hérité de la mémoire d'un événement catastrophique en font leur propre récit. Nous pourrions voir les deux films de notre corpus comme étant deux formes différentes d'acquiescement de la dette, deux gestes de commémoration, qui permettent de réparer des mémoires brisées et d'ancrer le génocide khmer dans les souvenirs. En effet, les gestes de commémoration des deux cinéastes sont différents.

De plus, ils intègrent d'autres gestes de commémoration en leur sein, comme ceux étant faits par les intervenants du film de Chou, par exemple. Faire un film n'est pas la même façon de commémorer que faire un mur de photographies comme celui que l'actrice Dy Saveth a chez elle, ou que se remémorer les films du passé en parlant à la caméra. Nous retrouvons chez Panh une plus grande minutie et précision dans son récit des événements que chez Chou qui se base davantage sur les souvenirs des témoins. Nous verrons au cours de notre travail de recherche que le travail de deuil et de commémoration des cinéastes n'est pas le même d'un film à l'autre, et ce n'est pas le même que celui des personnages.

## **Le deuil post-traumatique chez l'enfant**

Dans le cas d'un événement catastrophique, il y a de nombreux facteurs qui aggravent le deuil, notamment chez l'enfant. En effet, la perte est anormalement brutale et violente. Elle apparaît dans un environnement désorganisé, que ce soit au niveau familial comme au niveau social. De plus, un jeune enfant ne dispose pas du langage nécessaire pour exprimer ce qu'il ressent. Il n'a pas une assez grande connaissance du monde comme pour comprendre ce qui est en train d'arriver. C'est pourquoi, comme le remarquent Bacqué et Hanus, « tous les thérapeutes s'accordent pour utiliser d'autres canaux d'échanges avec l'enfant : le jeu, le dessin, écrire une lettre au disparu, etc. » (Bacqué et Hanus 2014, p. 63) Il s'agit ici de délier la parole des enfants à travers l'art.

Lors de la rencontre internationale *Art et Témoignage*, un colloque sur le trauma et l'art thérapie, Josée Ledere, professeure agrégée au département de thérapies par les arts à l'Université Concordia, précise que : « on se tourne vers l'art pour exprimer ou surmonter un

abus, individuel ou collectif, un deuil ou toute autre forme de souffrance. L'art permet parfois de dire l'indicible, d'explorer ou d'exprimer les séquelles d'un vécu traumatique. » (Dongois 2009, p. 28) Aussi, les médecins ont recours à l'art thérapie pour aider des enfants qui ont connu la guerre ou la violence. En effet, Cécile Rousseau, docteur pédopsychiatre, évoque que « l'art thérapie contribue à reconstruire du sens, à structurer l'identité, à travailler les pertes et à rétablir les liens sociaux dans la mesure où elle atténue les répercussions d'événements traumatiques (génocide, terrorisme, conflits armés). » (*Ibid*) Nous trouvons qu'il est judicieux de soulever cela car Rithy Panh a vécu le génocide khmer dans son enfance et cela a peut-être cristallisé ses souvenirs à cette période-là. De plus, il évoque cette enfance par l'intermédiaire de figurines d'argile : le lien avec la thérapie à travers l'art est donc intéressant. Cependant, il faut préciser qu'en utilisant les figurines d'argile, il évoque le monde de l'enfance mais son travail de deuil est fait à travers le film. Ce choix est un choix artistique, ce n'est pas un moyen mis à sa disposition pour qu'il fasse le récit de ce qui a pu le traumatiser lorsqu'il était enfant. D'ailleurs, il ne fait pas parler les figurines à la manière d'un enfant qui serait en train de jouer avec. Ainsi, il ne fait pas son deuil grâce aux figurines, mais il renvoie quand-même au deuil qu'il n'a pas fait étant enfant.

## **Deuil et reconnaissance sociale**

Nous nous sommes concentrés sur le deuil comme étant une expérience individuelle. Cependant, c'est « le champ où se règlent les relations de l'humanité avec la mort. » (Bacqué et Hanus 2014, p. 3) C'est-à-dire que le deuil est aussi une réalité collective. Bacqué souligne par ailleurs l'importance de « la reconnaissance par toute la société » de l'événement catastrophique

(Bacqué 2006, p. 363). En effet :

La reconnaissance nationale facilite le lien social, renoue les émotions aux représentations, donne le sentiment d'appartenir à un corps social. Enfin, la commémoration des catastrophes, la réflexion de générations ultérieures sur les crimes ou les guerres du passé permettent une prise de conscience et une réflexion (*Ibid*).

Comme le dit Michel Hanus, « dans les catastrophes entraînant de nombreuses morts, des commémorations collectives sont mises en place par les pouvoirs publics ; elles sont indispensables. » (Hanus 2006, p. 353) Dans le cadre de nos recherches, nous verrons l'espace filmique comme un lieu de commémoration collective.

Maurice Halbwachs distingue deux niveaux de mémoire, la mémoire individuelle et la mémoire collective. Ces deux niveaux de mémoire sont entremêlés. Il associe la mémoire collective comme faisant référence aux représentations que partagent les membres d'une famille, les habitants d'un village, les amis et les personnes ayant une activité commune. Chaque individu est constitué de différentes mémoires collectives qui s'entrecroisent étant donné qu'il appartient à différents groupes. Dans un compte-rendu sur l'ouvrage de Halbwachs intitulé *Les cadres sociaux de la mémoire* et paru aux éditions Albin Michel en 1994, Louis Moreau de Bellaing précise que :

L'hypothèse centrale d'Halbwachs est que la mémoire ne consiste pas, comme le pensait encore Bergson, à faire surgir des souvenirs enfouis, mais à restituer le passé en l'articulant sur des éléments sociaux passés et présents. La mémoire est toujours une restitution, par le souvenir, du passé dans le présent. Mais elle est également l'oubli, ce que le groupe ou/et l'individu ne veut plus ou ne peut plus restituer du passé dans le présent (Moreau de Bellaing 1994, p. 164).

Il semblerait que lorsqu'un individu se souvient, tout se passe en lui et c'est un travail individuel. Pourtant, nous voyons avec Halbwachs que la mémoire d'un individu se réalise grâce à la mémoire collective, et celle-ci assure au groupe une cohérence. L'individu a besoin de



représentations collectives et de représentations qui existent hors de lui pour constituer sa propre mémoire. Nous ressentons cela dans le dispositif de Panh. Il fait son deuil personnel mais en puisant dans l'extérieur, en s'inspirant de l'Autre qui est incarné par les statuettes.

Dans un autre compte-rendu sur le même ouvrage, Ch. Blondel écrit que la « mémoire collective n'est nullement résurrection et reviviscence du passé pris comme tel. Elle est essentiellement reconstruction de ce passé en fonction du présent. » (Ch. Blonde 1926, 292) Il faut donc se baser sur les traces qui demeurent au présent pour comprendre le passé et le groupe doit partir de la représentation qu'il a acquis de lui-même pour continuer de construire son identité. Cela ferait davantage référence au travail de Chou. Son travail est un processus à travers lequel ses intervenants construisent des représentations d'eux-mêmes et surtout de leur culture commune. En effet, « ce que nous appelons 'reproduire n'est pas retrouver; c'est bien, plutôt, reconstruire' (Ch. Blondel 1926, p. 294). Les deux films de notre corpus sont un moyen d'expression, un point de repère où des mémoires individuelles se rejoignent pour former une mémoire collective et reconstruire un événement du passé : ils incarnent des lieux de représentations plurielles où des identités sont reconstruites autour du thème de la mémoire traumatique.

## **Mémoire et histoire**

Les deux films de notre corpus, étant basés sur un événement historique, permettent d'évoquer les liens entre l'histoire et la mémoire. L'écriture du temps historique se fait au présent et à partir de références précises, comme les dates. *L'image manquante* et *Le sommeil d'or* présentent un récit ayant une autre rythmique temporelle dans leur manière d'écrire le

génocide khmer, un événement de l'histoire contemporaine. Enzo Traverso aborde dans son ouvrage *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, l'obsession que nos sociétés ont pour la mémoire et il explique comment l'histoire et la mémoire ont chacune leur propre temporalité et que celles-ci s'entremêlent. Tandis que l'écriture officielle de l'histoire est faite au présent et à partir de références précises, l'écriture de l'histoire faite par Rithy Panh, par exemple, est basée sur le sujet lui-même : il propose un récit à la première personne. Panh évoque les événements de manière très précise et insiste sur les dates, comme celle de la déportation (quand Phnom Penh a été vidée de ses habitants) le 17 avril 1975. Davy Chou, de son côté, réunit grâce au montage des fragments de souvenirs personnels évoqués par les différentes personnes qu'il fait témoigner. Réunies, ces réminiscences participent à décrire tout un pan de l'événement génocidaire. L'histoire est écrite comme un récit fragmenté et non de manière linéaire.

La mémoire permet au passé de s'installer dans la société et de construire un imaginaire collectif. Elle ne respecte pas la chronologie exacte des événements étant donné qu'elle est issue du vécu. Contrairement à cela, l'histoire considère un événement donné comme étant une étape d'un système plus global. Alors que l'historien considère tel événement comme étant un détail, le témoin peut le considérer comme étant un élément global à sa vie. Nous verrons cela lorsque nous analyserons les témoignages de trois cinéastes majeurs et de la plus grande vedette de l'âge d'or dans le film de Davy Chou. Les témoins évoquent des souvenirs et des émotions à travers le récit du même événement. Maurice Halbwachs est le premier théoricien à avoir opposé l'histoire à la mémoire. Pour lui, l'histoire commence où la tradition se termine et elle implique un point de vue externe sur les événements. Contrairement à cela, la mémoire implique un point de vue interne, subjectif. Il y a donc une multiplicité de mémoires alors qu'il y a une unicité de

l'histoire. À travers nos films, nous nous trouvons face à une nouvelle forme de références : les sujets eux-mêmes. Chez Panh, l'identité du réalisateur est matérialisée par la voix-off qui conduit le récit alors que le film de Chou se construit sur une expérience communautaire car il met en place différents récits à la première personne du singulier et du pluriel, *je* et *nous* (les intervenants parlent d'eux-mêmes mais aussi de leurs proches et de ceux dont ils se souviennent). C'est un usage politique de la mémoire qui participe à la construction d'un passé collectif.

Maurice Halbwachs distingue deux niveaux de mémoire, la mémoire individuelle et la mémoire collective. Ces deux niveaux de mémoire sont entremêlés. Halbwachs associe la mémoire collective aux représentations que partagent les membres d'une famille, les habitants d'un village, les amis et les personnes ayant une activité commune. Chaque individu est constitué de différentes mémoires collectives qui s'entrecroisent étant donné qu'il appartient à différents groupes. Dans un compte-rendu sur l'ouvrage de Halbwachs intitulé *Les cadres sociaux de la mémoire* et paru aux éditions Albin Michel en 1994, Louis Moreau de Bellaing précise que :

L'hypothèse centrale d'Halbwachs est que la mémoire ne consiste pas, comme le pensait encore Bergson, à faire surgir des souvenirs enfouis, mais à restituer le passé en l'articulant sur des éléments sociaux passés et présents. La mémoire est toujours une restitution, par le souvenir, du passé dans le présent. Mais elle est également l'oubli, ce que le groupe ou/et l'individu ne veut plus ou ne peut plus restituer du passé dans le présent (Moreau de Bellaing 1994, p. 164).

Il semblerait que lorsqu'un individu se souvient, tout se passe en lui et c'est un travail individuel. Pourtant, nous voyons avec Halbwachs que la mémoire d'un individu se réalise grâce à la mémoire collective, et celle-ci assure au groupe une cohérence. L'individu a besoin de représentations collectives et de représentations qui existent hors de lui pour constituer sa propre

mémoire. Dans un autre compte-rendu sur le même ouvrage, Ch. Blondel écrit que la « mémoire collective n'est nullement résurrection et reviviscence du passé pris comme tel. Elle est essentiellement reconstruction de ce passé en fonction du présent. ». (Ch. Blonde 1926, 292) Il faut donc se baser sur les traces qui demeurent au présent pour comprendre le passé et le groupe doit partir de la représentation qu'il a acquis de lui-même pour continuer de construire son identité.

## **Deuil et transmission**

### **La question intergénérationnelle**

Nous aimerions maintenant aborder la manière dont un deuil peut se transmettre. En effet, les conséquences du deuil sont graves « non seulement sur la personne, mais pèsent également sur la génération suivante » (Bacqué 2006, p. 363). En effet, les conséquences du deuil post-traumatique sont graves pour celui qui le vit, mais elles peuvent être ressenties également par les enfants des victimes. Il est important pour ces générations d'être prises en considération et d'acquérir les outils nécessaires pour prendre conscience du poids du passé. Dans son ouvrage *The Generation of Postmemory*, Marianne Hirsch réfléchit à la manière dont la mémoire se transmet de génération en génération. L'auteure différencie deux types de témoins : les témoins de première génération et ceux de deuxième génération. Les témoins de première génération sont ceux qui ont vécu l'événement, contrairement aux témoins de deuxième génération, « vicarious witnesses » (Marianne Hirsch emploie ce terme à Froma

Zeitlin), à qui l'on transmet la mémoire de l'événement.

Un élément vicariant est un objet qui en remplace un autre. Le trauma des deuxièmes générations serait un « trauma par vicariance », un trauma résultant de la mythologie reçue à travers les récits faits de l'événement traumatique par les générations qui l'ont vécu. À ce propos, Lérias et Byrne précisent :

Bearing witness to an event, having to listen to explicit accounts of a traumatic event or even having explicit knowledge of an event have been shown to cause serious, prolonged anxiety in varying degrees (American Psychiatric Association, 2000; Erikson et al., 2001; Johnsen, Eid, Lovstad, & Michelson, 1997; Rosenthal, 2000; Son, Singer, & Anglin, 1998; Weiss, Marmar, Meizler, & Ronfeldt, 1995). A general lack of consensus has been found when searching for a common definition of vicarious traumatization. Vicarious trauma has been defined in a number of ways and has gone under many different names such as secondary victimization, contact victimization, compassion fatigue and secondary traumatic stress (Lugris, 2000) (Lérias et Byrne 2003, p. 129)

Lérias et Byrne définissent plus précisément le trauma par vicariance comme étant « the response of those persons who have witnessed, been subject to explicit knowledge of or, had the responsibility to intervene in a seriously distressing or tragic event. » (Lérias et Byrne 2003, p. 130) De plus, il y a des répercussions quand on est témoin d'un récit traumatique ; il y a un effet d'entraînement : « the ripple effect which a tragic and disturbing event can have on those both directly and indirectly involved. It is important to understand the expanding effects of a traumatic event to include those with secondary exposure. » (Lérias et Byrne 2003, p. 136) Nous pensons que les spectateurs peuvent aussi être affectés excessivement par les images de l'horreur. Mais si les images qui affectent viscéralement envahissent jusqu'à ce qu'on ressent à son tour un choc, cela ne sert pas à grand-chose. C'est sûrement pour parer à cet effet que

Rithy Panh et Davy Chou utilisent des dispositifs qui instaurent une certaine distance avec le spectateur. Nous développerons cet aspect lorsque nous analyserons nos deux films.

Nous avons vu qu'en faisant leur deuil, les survivants d'événements catastrophiques permettent aux faits vécus de devenir des souvenirs, ils les placent dans leur mémoire. Mais la blessure de l'absence et le deuil vécu par les parents peut être partagé avec les enfants, et ceux-ci acquièrent un souvenir de l'événement qu'ils n'ont pas vécu : « the power of mourning and memory, and the depth of the rift dividing their parents' lives, impart to them something that is akin to memory. » (Hirsch 2017, p. 662) C'est ce souvenir d'un événement non-vécu que Marianne Hirsch appelle la post-mémoire. Alors que la mémoire est un dispositif capable d'enregistrer les événements vécus, la post-mémoire est sensible aux souvenirs transmis.

Il est important de distinguer un témoin de première génération comme Rithy Panh et un témoin de deuxième génération comme Davy Chou. Marianne Hirsch différencie ces deux types de témoins et pour elle, ce sont les témoins de deuxième génération qui participent à transformer le témoignage en histoire ou en mythe : « The second generation is the hinge generation in which received transferred knowledge of events is being transmuted into history or into myth » (Hirsch 2012). En effet, le récit qu'ils font de l'événement ressemble davantage à un mythe étant donné qu'ils construisent de toute pièce les images concernant le souvenir de l'événement. Davy Chou est un témoin de deuxième génération et, pour reconstruire le monde dans lequel ses parents ont vécu, pour reconstruire sa culture, il reçoit le témoignage de nombreuses personnes ayant survécu au génocide mais surtout, dont les souvenirs sont marqués par les héros des films de l'âge d'or du cinéma khmer et par les films eux-mêmes. Rithy Panh, quant à lui, est un témoin de première génération qui nous transmet des pans de sa mémoire en leur donnant forme à travers les statuettes : il leur donne un lieu et un corps pour les symboliser face à l'absence.

Ainsi, la mémoire de l'événement peut être héritée de génération en génération par l'action de tous les textes et discours qui entourent le souvenir. Ces constructions textuelles peuvent être des histoires orales mais aussi des chansons et des photographies. C'est ce qui entoure le souvenir qui va réveiller un sentiment d'empathie chez celui qui reçoit la mémoire, et cela fera en sorte que la personne s'y identifie aussi. Le défi de Rithy Panh est donc de transmettre une mémoire qui est contenue directement en lui, dans son corps, tandis que le défi de Davy Chou est d'arriver à construire un témoignage qui rende compte de la manière dont la mémoire lui a été transmise. Comme nous venons de le dire, Rithy Panh fait figurer ses souvenirs grâce aux figurines d'argile. Davy Chou, lui, fait figurer les acteurs qui incarnaient les héros de ses parents, et les récits auxquels ceux-ci donnaient forme, grâce à la voix des témoins mais en soutenant cette voix avec de la musique, des photographies et des affiches de films. Le fait de mêler différents médias est donc ce qui permet d'asseoir le témoignage dans le présent et cela facilite sa transmission à ceux qui n'ont pas vécu l'événement.

## **La post-mémoire**

La mémoire qui habite les enfants de survivants naît de différentes constructions textuelles. Cette post-mémoire est « a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. » (Hirsch 2017, p. 662) Nous voulons souligner l'aspect de médiation qu'il existe entre le souvenir et l'objet du souvenir. Cette médiation est de l'ordre du subjectif, c'est une production, une invention : les enfants de survivants héritent de la

mémoire de l'événement grâce aux discours qui existaient même avant leur naissance. Ces discours sont des histoires basées sur le trauma vécu par la génération précédente. Ce choc ne peut être totalement compris et encore moins recréé par la génération qui hérite de son souvenir.

Nous avons remarqué précédemment que les témoins de deuxième génération sont ceux qui participent à transformer le témoignage en histoire ou en mythe. Pour les survivants de la première génération, il existe une difficulté à se souvenir et à représenter mentalement ce qui n'est plus. En effet, il y a les trous de mémoires, le nombre trop grand des absents, les violences vécues qui bloquent la représentation ainsi que l'absence de traces et de restes. La génération n'ayant pas vécu l'événement, quant à elle, est incapable de témoigner de cet univers disparu, car elle n'a pas les outils nécessaires pour représenter mentalement ce qui était mais qui n'est plus : « the second generation's drive to remember and repair is tempered by the 'impossibility' of mourning, of witnessing [...] it is impossible, in a profound and irreconcilable way, to know or recover, replace or repair, the fragmented world of their parents. » (Adams 2014, p. 237) La post-mémoire est donc issue de cette médiation qui existe entre la mémoire des survivants de l'événement, qui comprend aussi des trous de mémoire, et la nouvelle mémoire faite de constructions textuelles et dont héritent les nouvelles générations. À ce propos, Marianne Hirsch remarque qu'il y a un sens de la responsabilité inhérent à la réception de cette mémoire : « certain histories circulate through a generation where some people feel drawn to them, being responsible and holding them and caring for them to hand them down » (Hirsch 2015, p. 392). Il s'agit d'une sorte de solidarité avec ces souvenirs fragiles et cela engage les enfants de survivants et les générations qui suivent à devenir de co-témoins et à prendre soin des absents et de leurs histoires qui pourraient sombrer dans l'oubli.

Ainsi, la post-mémoire des témoins des générations suivantes désigne la relation d'affect



qui surgit et se développe face aux expériences traumatiques des autres. Ces nouvelles générations héritent d'un sens de la vulnérabilité et de la responsabilité qui agit comme une réponse aux violences subies par leurs pairs.

## **Faire le récit d'un événement catastrophique**

Les générations ultérieures au génocide héritent d'une mémoire qui ne leur permet pas de faire leur deuil de manière traditionnelle étant donné que l'objet physique sur lequel porte leurs souvenirs est absent déjà au départ. Les enfants de survivants doivent donc se concentrer sur les histoires qui traversent leur enfance, directement lorsqu'elles sont racontées par leurs parents ou indirectement lorsqu'ils ont en leur possession des photographies ou autres traces du passé. Faire le lien entre ces différents éléments et les faire parler pour créer un récit mythologique de ce qui a été est ce qui permet de continuer l'acquiescement d'une dette envers les absents. La transmission est donc nécessaire et permet de voir le deuil comme n'ayant pas une finalité mais comme étant un processus continu, toujours en cours, qui génère des réponses créatives à l'absence. De la part des générations qui héritent d'un savoir sur l'événement passé, cela implique l'acceptation de ne jamais comprendre ni connaître totalement cet objet passé. Celui-ci reste insaisissable et résistant au témoignage. Il ne s'agit donc pas de voir le témoignage comme un compte-rendu objectif et historique d'un fait mais plutôt comme un récit qui met de l'avant qu'un événement s'est déroulé, que des personnes l'ont vécu mais surtout, qu'il y avait une vie avant le génocide. Lors du passage à la deuxième génération, un glissement s'opère : nous passons d'une question personnelle et individuelle à une question collective de génération et de communauté. En analysant le film de Chou, nous montrerons en quoi nous sommes face à

une question de transmission générationnelle et communautaire. Nous réfléchissons, lors de notre analyse du film de Rithy Panh, en quoi le passage d'une question individuelle à une question de groupe est également présente dans son film. C'est une question importante puisque « tout ce qui permet à l'homme de se repérer : sa langue, son histoire, son territoire, son réseau de sociabilité, et qui constitue habituellement les cadres de la mémoire a été effacé » (Wieviorka 2013, p. 46) précise Annette Wieviorka en évoquant la Shoah. Il semble judicieux de retourner en arrière, avant l'événement catastrophique, pour récupérer ce qui a été détruit et le ramener dans la mémoire collective, notamment celles des générations ultérieures.

### **De l'intime au collectif**

C'est à travers le récit que le témoin actualise son expérience, qu'elle soit directe ou transmise. La dimension autobiographique a une importance car le témoignage est lié à l'idée d'expérience individuelle. Pour Dulong, tout témoignage suppose un « j'y étais ». La première personne du singulier est comprise dans le « je ». Le « y » implique un contexte, des coordonnées, et le « -ais » suppose un temps passé. Pour l'auteur, la notion de témoin historique « qualifie les auteurs de documents, publiés ou non, décrivant, pour les dénoncer, les catastrophes humaines qui ont marqué la première moitié du XXe siècle » (Dulong 2009). Mais il est important de ne pas oublier que du temps s'est écoulé entre le moment où des personnes ont vécu l'événement et le moment où le savoir entourant cet événement a commencé à être transmis. Cela renforce l'idée que le témoignage est une narration de la mémoire, une mise en récit.

Les films de notre corpus participent à mettre en scène dans le présent un événement du

passé pour que les histoires individuelles des victimes du génocide puissent passer d'un domaine intime et privé à un domaine public. Sylvie Rollet décrit l'espace film où le passé intègre le présent de la manière qui suit : « À l'espace carcéral d'autrefois qui rejetait détenus et gardiens hors de l'humanité, à l'espace muséal d'aujourd'hui qui maintient le passé à distance du présent, le film substitue donc un espace proprement politique en ce qu'il ne se forme qu'entre les hommes. » (Rollet 2011) Ainsi, Panh et Chou ne cherchent pas à expliquer objectivement le génocide : ils en proposent une représentation tout à fait subjective, en conjuguant leurs propres souvenirs et ceux des autres pour les ramener au présent, dans un espace commun. Ils font de la mémoire un récit et présentent ce récit à l'Autre, aux autres Hommes, dans un espace qui n'est pas celui de l'histoire officielle. Il ne s'agit pas d'une tentative de représentation mimétique des faits qui se sont succédés entre 1975 et 1979 au Cambodge mais de construire un espace où puisse se délier le souvenir de ce qu'il s'est passé.

Ainsi, la mémoire peut se manifester à travers différentes mises-en-scènes de la parole qui doit être reconstituée, voire reconstruite. La parole filmée, comme celle des témoins du films de Chou, rend compte d'un hors-champ auquel nous n'aurons jamais accès puisque l'objet évoqué appartient au passé. Le témoignage des survivants, que ce soit celui de Rithy Panh ou des personnes filmées par Chou, a une grande importance. Chaque survivant est le porteur d'une version des faits, le sujet d'une histoire. La prise en compte de la mémoire et du témoignage est donc un élément essentiel pour la représentation d'un génocide et la mise en récit devient un nouvel événement à part entière, qui n'est pas l'événement historique qui lui préexistait. À travers des représentations artistiques comme les films de notre corpus, la mémoire de survivants réussit ainsi à s'installer dans la société. Cela montre que toute représentation du génocide est incomplète mais ce qui importe est son inscription dans un domaine public.

*L'image manquante* et *Le sommeil d'or* sont donc deux films principalement à la première personne, où les réalisateurs se placent -eux et leurs compatriotes- comme sujets et non comme objets de leur histoire. À travers leurs œuvres, Rithy Panh et Davy Chou mettent en place un contre-discours qui conteste les discours officiels, comme ceux véhiculés par les images de propagande des Khmers rouges : ils réfutent le domaine de représentations qui a été imposé en revendiquant leur culture et leur mémoire collective. Celle-ci est marquée par le génocide et les différentes absences qu'il a entraînées. Les deux réalisateurs mettent en exergue l'absence et ils lui offrent un lieu et une forme où elle puisse être représentée pour pouvoir être ancrée dans un domaine public. L'enregistrement du témoignage participe à créer un glissement du domaine individuel au collectif car les souvenirs des récits biographiques des personnages se transforment en document ayant un intérêt pour le travail de reconstruction de l'événement.

## ***Le sommeil d'or, nostalgie et transmission***

Nous cherchons à analyser de quelle manière Davy Chou, un réalisateur de la génération de post-mémoire mais aussi un témoin relai porteur de la parole des autres, met en récit des mémoires plurielles qui communiquent des formes de deuils et de remémoration, de présence et d'absence, dans le but de reconstituer un pan de mémoire collective et d'illustrer le génocide. Davy Chou fait appel aux souvenirs de différentes personnes en lien avec l'industrie cinématographique khmère pour montrer l'irrécupérabilité de certaines absences (absence de toutes les victimes du génocide mais aussi absence de certains objets propres à l'identité khmère, comme les films nationaux des années 1960) dans le but de reconstruire les histoires populaires à l'oral.

### **Rassembler des souvenirs à travers la parole**

#### **Réminiscences**

Pour faire sentir l'absence qui englobe toute l'industrie cinématographique khmère de l'âge d'or, Davy Chou fait témoigner des personnes en leur faisant raconter les films tels qu'ils sont représentés dans leur mémoire. Ces témoignages sont faits de traces non-écrites : les souvenirs. À travers ces réminiscences, les films présents dans la mémoire des gens et pour la plupart manquants acquièrent une nouvelle forme étant donné qu'ils sont transposés à l'oral. Nous utilisons le terme réminiscence car il implique que du temps s'est passé entre l'événement

et la personne qui se souvient. Le souvenir est vague et il a parfois subi des modifications dues aux autres discours entendus sur le même événement. La réminiscence implique l'idée que le souvenir revient du subconscient à une strate moins profonde de conscience. Il y a un entremêlement de ce qui est réel et de ce qui est imaginaire. À travers les récits oraux des intervenants, appuyés de quelques photographies et affiches, et sur fond de trame sonore des films populaires des années 1960 et début 1970, Davy Chou fait se réincarner les films cambodgiens de l'âge d'or.

Nous avons précisé dans la première partie que les descendants de survivants d'un génocide héritent d'une mémoire où le trauma et le deuil sont présents, mais ils ne peuvent pas abrégier leur trauma ni faire leur deuil de manière traditionnelle étant donné qu'ils n'ont jamais connu le monde dans lequel a eu lieu l'événement traumatique, et ils n'ont pas connu non plus l'objet physique qui leur manque. Ils semblent souffrir de la sensation d'ignorer beaucoup de choses qui sont relatives à leur identité et leur culture, comme le souligne Davy Chou dans l'incipit de son film à travers un intertitre : « Les jeunes Cambodgiens ignorent ainsi jusqu'aux visages des héros de leurs parents ». Ces générations de jeunes Cambodgiens sont affectées par les récits et discours qui traversent leur vie et qui sont directement liés à l'événement génocidaire. Celui-ci, tel qu'il prend forme pour eux, devient un récit teinté par l'imagination de celui qui produit le discours et de celui qui le reçoit, comme le souligne Marianne Hirsch. Davy Chou offre la possibilité à ses intervenant de réinventer les films à travers leurs mots et leurs descriptions, au lieu d'utiliser des séquences des dits films puisque la plupart d'entre eux n'existent plus (malgré tout, certains films sont entièrement disponibles sur Youtube, ayant résisté aux Khmers rouges).

Le mythe est important car il permet le transfert de la connaissance de l'événement

traumatique aux générations suivantes. Les mythes sont :

Des récits jugés importants, récits fondateurs ou exemplaires, qui sont préservés à travers les générations, qui se démarquent par leur élaboration poétique ou par leur mise en scène rituelle, qui sont composés de situations, êtres, événements en dehors des règles réelles et de l'expérience quotidienne de la société en question » (Leavitt 2005, p. 7).

À travers ces récits, les enfants de survivants peuvent comprendre et conserver la connexion viscérale qu'ils ont avec les faits du passé traumatique.

Davy Chou a vécu le génocide à travers le récit qu'on lui en a fait, puisqu'il est né en France après l'événement. Il ne connaît pas son pays tel qu'il était du temps de ses parents. Marianne Hirsch explique que les enfants de survivants de l'holocauste ressentent une curiosité pour le pays de leurs parents étant donné qu'ils sont les exilés d'un monde qui n'existe plus : « None of us ever knows the world of our parents. We can say that the motor of the fictional imagination is fueled in great part by the desire to know the world as it looked and felt before our birth. » (Hirsch 1996, p. 661) Certains de ces enfants de survivants ressentent le besoin de reconstituer un univers disparu étant donné que les récits qui leurs parviennent au cours de leur vie éveillent leur curiosité et leur imagination. Dans son film, Chou réunit des personnes qui habitent à Hemakcheat, un ancien cinéma qui appartenait au cinéaste Ly Bun Yim, maintenant reconverti en bidonville. L'un d'entre eux a vécu le génocide lorsqu'il était très jeune. Ses souvenirs des temps d'avant sont flous. Il raconte que sa mère habite dans cet ancien cinéma depuis 1979, date qui correspond à la fin du régime Khmer rouge. Ce jeune homme tente de raconter comment étaient les lieux avant les Khmers rouges, et comment étaient les films qui passaient dans ce cinéma. Il précise que ses souvenirs des films sont issus des récits que ses parents, ses amis et que les personnes âgées faisaient étant donné que ceux-ci allaient plus souvent au cinéma que lui vu qu'il était trop jeune. Après avoir été au cinéma, sa mère lui

racontait l'histoire qu'elle venait de voir. À l'origine, le souvenir du film est transmis au jeune homme qui, à son tour, le transmet à Chou par l'entremise du témoignage. Le cinéaste met en place un dispositif de témoignage par vicariance, de témoignage par acquisition. En effet, Davy Chou réactive une mémoire culturelle en l'investissant d'anecdotes individuelles et familiales. Rappelons qu'un témoin vicariant est celui qui n'a pas vécu l'événement, mais celui-ci est présent dans sa mémoire. Le témoin vicariant en a hérité grâce aux discours qu'il a pu entendre, aux photographies qu'il a pu voir et aux anecdotes dont on lui a fait part. Il peut donc s'identifier personnellement à l'événement.

Encore à Hemakheat, dans la pénombre, le jeune homme raconte sa scène préférée de *L'homme crocodile*, comme si c'était son propre souvenir et en effectuant les gestes du comédien avec ses propres mains : « quand on frappe le héros à la tête trois fois pour qu'il se transforme en crocodile. Mais après, on n'ose plus le frapper car le crocodile est devenu trop grand. À la fin, il reste crocodile pour toujours » (fig. 1). Il se pourrait qu'étant trop jeune, cet homme n'ait jamais vu le film, mais le récit oral que sa mère lui en a fait est resté. En fait, le mythe de ce visionnement demeure. Cet homme, qui a vécu l'événement lorsqu'il était enfant mais qui fait le récit de choses qui existaient avant la destruction et l'absence, nous permet de comprendre que la mise en récit est basée sur des souvenirs vécus par les survivants mais elle est aussi façonnée par les discours légués au cœur de la famille. Nous verrons au cours de nos analyses de différentes scènes du *Sommeil d'or* que l'historiographie a une dimension émotionnelle : chaque survivant témoigne en fonction des événements qui ont été personnellement importants pour lui.





*fig. 1*

Chou donne du poids et de la profondeur à son œuvre par l'entremise du récit oral et intime qu'il obtient des témoins qui ont vécu le régime des Khmers rouges. À ce propos, Zeitlin précise :

Whether actual children of survivors or their surrogates—whom Geoffrey Hartman calls "witnesses by adoption"—the engagement with the events that happened over there and long ago reflects an inevitable awareness of their own belatedness. Far from foreclosing any identification with these events, this very belatedness leads them urgently to seek ways of linking the present to the past. Even more, it seems to engender the desire of representing the past through modes of reenactment—even reanimation— through which the self, the "ego" of "the one who was not there," now takes on a leading role as an active presence. (Zeitlin 1998, p. 6).

Le sentiment d'être arrivé trop tard est ce qui pousse les artistes de la nouvelle génération à relier le passé au présent. Davy Chou va plus loin dans la mise en place du témoignage par vicariance lorsqu'il filme de vieux cinéastes en train de réincarner leurs films, ou encore quand il montre de jeunes cinéastes en train de reconstituer un film populaire des années 1960, *L'étang sacré*.

À partir du témoignage de Ly You Sreang sur son propre film, le collectif Kon Khmer Koun Khmer refait la scène culte de ce film maintenant perdu. Les jeunes de la nouvelle génération construisent leur propre représentation du film de leurs ancêtres, et deux jeunes comédiens incarnent les vedettes de l'âge d'or. Chou ne montre pas la scène jouée (elle est cependant présente dans les suppléments de l'édition DVD) mais l'équipe technique en train de travailler (fig. 2).



fig. 2

Cette séquence commence avec le réalisateur, Sreang, qui retourne sur les lieux où il avait tourné *L'étang sacré* dans les années 1960. La caméra balaie le paysage où se trouve l'étang, de loin, comme pour ne pas déranger les âmes qui hanteraient encore les lieux. À côté de l'ancien temple qui lui avait servi de décor, il rencontre deux hommes et deux femmes âgés qui vivent sur le site, et qui se souviennent vaguement du tournage. Ils semblent rapidement intrigués par cet homme qui vient leur parler des « films d'avant », des « années soixante ». Sreang commence à leur raconter avec précision le film qu'il avait tourné et ceux-ci démontrent

l'envie de participer à cette remémoration en glanant dans leurs souvenirs les moindres détails qui pourraient être utiles pour peaufiner l'histoire. La mémoire a pourtant ses limites et il y a des choses dont ils ne se souviennent pas, comme quand « Ya Keum se bat grâce à son grimoire » et qu'un silence nostalgique s'installe parmi les personnages. Juste après, Chou nous montre la main toute ridée d'un des hommes âgés que Sreang a rencontrés près du temple (fig. 3).



*fig. 3*

Cet homme arrache de mauvaises herbes et remue la terre sèche, dans un geste qui rappelle les fluctuations des souvenirs dans la mémoire. Il cherche des herbes parmi la terre sèche comme il essaie d'extirper des souvenirs du plus profond de son esprit.

Les images du présent font écho à l'histoire racontée par Sreang. Avec une pointe d'humour, Chou filme une sandale usée abandonnée dans l'étang lorsque Sreang évoque que son personnage (Kong Sam Oeun), parti se baigner dans l'étang, ne retrouvait plus ses habits (fig.4). « En sortant de l'étang, il prend une feuille de lotus pour se recouvrir »... La feuille de lotus qui apparaît à l'image est toute sèche et racornie, comme le serait la pellicule d'un vieux

film très abimé (fig. 5).



*fig. 4 et 5*

Lorsque Sreang raconte son film, ce passé s'entremêle avec le présent lors d'instant éphémères, comme quand la caméra capte les jeunes acteurs incarnant les vedettes de l'époque échangeant un regard alors que la voix-off de Sreang raconte : « Ils se regardent » (fig. 6 et 7). Ces jeunes acteurs du présent incarnent pendant quelques instants les acteurs absents du passé.



*fig. 6 et 7*

Mais ce passé ténu que Sreang fait revivre est rapidement réinvesti par le présent où les jeunes de la nouvelle génération s'affairent à représenter le film perdu. Pendant quelques secondes, le spectateur a été plongé dans l'intrigue d'un film qu'il ne pourra jamais regarder. L'absence devient encore plus poignante après ces quelques instants où la mise en scène a parfaitement

réussi à pallier l'invisibilité de la source. À travers son dispositif, Chou réussit à rendre les films anciens encore plus présents pendant quelques instants, même s'il n'utilise pas de support visuel de ces œuvres.

Nous avons évoqué qu'il y a toute une dimension intime dans le film de Panh, étant donné que le réalisateur fait son deuil personnel à travers *L'image manquante*. Dans *Le sommeil d'or*, il est davantage question d'un sujet communautaire. Davy Chou réunit des fragments de souvenirs à travers la parole (et nous verrons que les lieux et les gestes sont aussi importants car ils participent à éveiller la mémoire) pour devenir un témoin lui-même, un témoin qui adopte les souvenirs des autres. Son long-métrage devient un lieu où les films absents peuvent être reconstitués et où les absents eux-mêmes retrouvent leur place. Cette réécriture cinématographique de l'histoire, à travers le témoignage oral et la reconstitution, est un élément important pour l'établissement de l'identité culturelle et elle permet de se réappropriier son histoire, notamment par les jeunes qui n'ont pas vécu l'événement génocidaire. Dans *Le sommeil d'or*, le choix de ne retenir que les témoignages et que les lieux est cohérent avec la nature iconoclaste du génocide : faire un film sur les crimes perpétrés par les Khmers rouges, c'est faire un film sur l'absence entraînée par la destruction des traces du passé.

## **Collage de souvenirs**

La question de l'absence est centrale dans les deux films de notre corpus. Chou reconstruit les films khmers des années 1950 et 1960 à travers des récits qui sont subjectifs, voire parfois fictifs, étant donné qu'ils reposent sur la mémoire des témoins. Zeitlin explique



que les dispositifs basés sur l'imagination sont nécessaires quand le temps passe, quand les traces manquent et quand les témoins deviennent chaque fois moins nombreux « now invention has become an increasing necessity in order to compensate for the ever-receding horizons of the event in time, and the absence of a first-hand memory now dictates a reliance on myth and icon as well as on fact. » (Zeitlin 1998, p. 8) En faisant témoigner des groupes de personnes, Chou renvoie à une expérience collective. Il produit un collage de fragments de souvenirs. Le réalisateur représente les films de l'âge d'or à travers les témoignages oraux, mais, c'est finalement le portrait de l'événement génocidaire qui se dessine en toile de fond. En raccordant les différents témoignages, le montage permet de remettre en place le récit de ce qu'il s'est passé pendant les années entourant 1975 et après l'instauration officielle du régime Khmer rouge.

La grande déportation de Phnom Penh qui a eu lieu le 17 avril 1975 est expliquée en chœur par Dy Saveth, Ly You Sreang, Ly Bun Yim et Yvon Hem. Les informations qu'ils donnent sur cet événement historique permettent de considérer le récit du génocide depuis l'intérieur : un aspect plus humain s'ajoute aux données scientifiques de l'histoire (faits, dates, statistiques). Les trois cinéastes et Dy Saveth partagent leur perception des événements qui ont précédé la prise du pouvoir par les Khmers rouges : il est intéressant d'analyser la manière dont ils se souviennent des événements et comment ceux-ci les ont affectés. L'histoire du début de l'instauration du régime de Pol Pot proposée par Chou dans *Le sommeil d'or* n'est pas un récit unifié car il est constitué d'histoires plurielles faites de souvenirs personnels sélectionnés et recadrés. Yim commence à expliquer pourquoi les salles de spectacle ont fermé en 1975, quand les Khmers rouges ont commencé à être trop près de la capitale : « on a pu projeter des films jusqu'en 1975, jusqu'à ce que les Khmers rouges soient vraiment proches. Là, on s'est alarmés. Quand on a jugé la situation critique, on a décidé de les fermer, mais personnes ne nous y a

forcés. On a résisté jusqu'au bout. » Ses propos demeurent mystérieux. Si personne ne les a forcés, alors pourquoi ont-ils fermé leurs salles ? Pourquoi Yim ne dit pas tout ? Nous supposons que les détails sont trop douloureux à raconter et il n'arrive tout simplement pas à faire le récit de la violence qui a entouré la prise de Phnom Penh et la suite des événements. À la place, il préfère se souvenir du terrain qu'il avait acheté dans le but d'y construire un cinéma, et rêver : « une fois le cinéma construit, on y projetterait tous ces bons films [ceux que le cinéaste aurait réalisés] ». Yvon Hem, cinéaste également, nous donne davantage de précisions. Il explique qu'à cette période, son père et lui voulaient aller acheter du nouveau matériel cinématographique en Chine. Leur projet a été retardé par la guerre car « tous les jours, des roquettes tombaient sur Phnom Penh... et les grenades tuaient beaucoup de civils ». Il précisera d'ailleurs que, déjà en 1974, il était devenu impossible de tourner. Nous comprenons alors qu'il était sûrement trop difficile pour Yim d'évoquer ces détails étant donné que cela le touchait de trop près. Sreang fait le récit de cette période en se concentrant sur le drame amoureux qu'il a vécu. Sa femme, une vedette de cinéma appelée Chouck Rath et dont il était très amoureux, est partie accoucher en France en 1974. Il l'a accompagnée en emmenant des films mais ceux-ci ont été confisqués à la douane. Après être retourné seul au Cambodge pour récupérer d'autres de ses films, la déportation a commencé et il a tout perdu. Il n'a pas pu retourner en France dans les années qui ont suivi. Dy Saveth, la plus grande vedette de l'âge d'or, ajoute aussi des anecdotes personnelles : « J'ai organisé une fête avec tout le monde. C'était comme un présage. Comme si on se réunissait avant de se séparer. » Yim, Sreang et Saveth racontent la prise de Phnom Penh avec une focalisation sur leur vie intime tandis que Hem semble donner plus de détails historiques.

Étant donné qu'il ne pouvait plus tourner, Hem a travaillé pour les reporters Américains

en filmant les roquettes qui tombaient sur la capitale et les gens qui mouraient. Son témoignage est ponctué d'anciennes images d'un téléjournal étranger qui montrent les dommages causés par la guerre. Ces images d'archive insistent sur la nature historique du récit qui vient d'être fait. Leurs quatre témoignages se finissent par l'annonce de la déportation qui marque le moment où leur vie a chaviré. Yvon Hem, Dy Saveth et Ly Bun Yim sont filmés en silence, comme dans un moment de recueillement, pendant quelques instants (fig. 8, 9, 10). Le montage alterne d'un visage à l'autre. La tristesse et la nostalgie se lisent dans leurs yeux. La séquence d'après est encore une archive, tournée en 1978. Un long traveling tourné depuis une voiture dévoile les rues de Phnom Penh. Trois ans après la déportation, la capitale est encore vide. La caméra s'arrête sur le cinéma Phnom Pich, totalement laissé à l'abandon.



*fig. 8*





*fig. 9*



*fig. 10*

Le collage de témoignages, moment très riche en émotions, se situe au deux tiers du film. Il marque un tournant : après cela, Chou reviendra sur ces témoignages, mais ce sera pour en dévoiler des détails encore plus personnels et davantage reliés à la manière dont les crimes perpétrés par les Khmers rouges ont affecté les quatre intervenants. L'histoire est restituée, articulée grâce au discours personnels de ces quatre témoins. La mémoire collective qui est ici mise en place assure au groupe une cohérence. La mise en valeur d'expériences multiples permet à Davy Chou de dépasser l'histoire qui lui a été transmise par ses parents ou qu'il a appris à l'école. Cela lui permet de se forger son propre souvenir de l'événement et de le transmettre aux

spectateurs, en comprenant par lui-même la manière dont les faits se sont déroulés. Recréer au présent un récit composé de fragments de mémoire du passé permet de renforcer la post-mémoire, mémoire qui concerne des faits dont le sujet hérite. Le collage effectué par Davy Chou permet de combler le manque dû à l'absence.

*Le sommeil d'or* est un film d'archives, mais presque sans archives. Ce long-métrage est constitué de médias mixtes : chansons de bandes-son des films de l'âge d'or, affiches, photographies des acteurs et des tournages s'entremêlent avec les prises de vues réelles. En mélangeant différents médias, Davy Chou fait figurer les récits populaires incarnés par les héros de ses parents mais il fait aussi le récit d'une histoire bâtie sur des souvenirs intimes et pluriels. Ces récits sont faits à l'oral, grâce à la voix des témoins, mais en soutenant cette voix avec de la musique, des photographies et des affiches de films.

## **Le bonimenteur**

À travers l'épilogue du *Sommeil d'or*, le film *Le réveil de l'hippocampe* (Ly Bun Yim 1975) est reconstitué grâce au commentaire et à l'incarnation du réalisateur Ly Bun Yim. Cet épilogue permet à Davy Chou de reconstituer le film de Yim qui n'est jamais sorti en salle, mais il lui permet aussi de faire le récit de ce qui s'est passé à la fin de la période de l'âge d'or car c'est un des derniers films qui a été tourné avant le début de l'événement génocidaire. Les cinéphiles, dont une conversation en voix-off introduit la séquence, précisent d'ailleurs que ce fut « un tournage très difficile, très lent », comme le furent sûrement les deux années précédant l'instauration du régime de Pol Pot.

« Mais *L'hippocampe* n'est jamais sorti »... Face aux images d'un studio vide et

abandonné depuis longtemps, nous comprenons que faire sa place à ce long-métrage au sein de l'œuvre de Chou est un acte de résistance. Résistance à l'absence forcée de ce film qui a été détruit avant de sortir. Comme s'il était sur une scène de théâtre, Yim commence à raconter (fig. 11). En plan taille, il est encadré par une fenêtre d'où nous pouvons voir le coucher de soleil sur la ville. Les motifs cannelés du haut de l'ouverture rappellent un rideau de théâtre et le ciel pastel coloré évoque un décor de pièce de théâtre classique.



*fig. 11*

La mise en scène est dramatique : le personnage en contre-jour face au coucher de soleil et la musique mystérieuse plongent le spectateur dans un état de contemplation, comme s'il assistait à une représentation théâtrale, voire comme s'il était face à une fantasmagorie. Yim pourrait incarner un bonimenteur moderne, inséré dans la narration, à l'œuvre au sein du film lui-même et non dans la salle de cinéma. Le bonimenteur, « avatar de figures théâtrales liées à des divertissements populaires (la lanterne magique, la fantasmagorie, la conférence illustrée, etc.) » (El Khachab 2002, p. 157) était un personnage qui participait à créer un lien immédiat avec

les spectateurs car sa voix leur parvenait directement. Le film était alors « vécu de manière active par les spectateurs. » (Lacasse, Bouchard et Scheppler 2009, p. 13) Le bonimenteur incarné par Yim rappelle que le film de Chou est marqué par l'oralité. La parole y a une place importante car c'est elle qui conduit le récit. Le spectateur dépend de cette parole qui rend vivants les objets absents. À ce propos, comme le précise Walid El Khachab, « La figure du bonimenteur apparaît ainsi comme un lieu où tradition et modernité se contaminent mutuellement. » (El Khachab 2002, p. 157) Dans *Le sommeil d'or*, au lieu d'interpréter ou de commenter un film, Yim rend existante une œuvre absente.

Vers la fin du récit, l'image se resserre sur le cinéaste dont le visage apparaît en plan rapproché (fig.12). Ses traits ne se distinguent plus car l'éclairage a changé. Il n'est plus qu'une silhouette noire qui raconte, comme un personnage de théâtre d'ombres. Mais le réalisateur s'arrête et dit « ensuite, il y avait encore de belles scènes mais c'est trop long à raconter. Si je continue, ça va vous donner envie de voir le film, or je ne peux plus vous le montrer. » Il dit qu'il s'arrête mais, pourtant, il continue de raconter.



*fig. 12*

De lents mouvements de caméra, latéraux et verticaux, parcourent alors différentes salles de l'ancien cinéma Hemakcheat, où des gens s'occupent sans prêter attention à la caméra. C'est comme si le film de Yim, qu'il continue de raconter en voix-off, hantait les lieux et les gens. Un plan en contre-plongée dévoile de petites lucarnes en hauteur, d'où arrivent des faisceaux lumineux qui rappellent ceux de la machine de projection, et un grand mur de briques semble faire office d'écran (fig. 13). Il a peut-être été pillé, inondé et des logements précaires y ont été construits, mais la mémoire de ce lieu demeure : dans l'imaginaire des gens, ce sera encore longtemps un cinéma.



*fig. 13*

Nous repensons alors aux habitants de Hemakcheat qui racontaient certaines scènes de films de l'âge d'or, pour la plupart manquants. Les films sont absents, mais la mémoire collective demeure : même si les films n'existent plus, l'expérience de groupe est encore là. En raccordant les fragments de souvenirs, le film qui a été détruit avant de sortir est représenté à nouveau.

La séquence qui suit est celle de la projection de *L'homme serpent*, film également réalisé par Yim, où une femme sort de la bouche d'un géant (fig. 14). L'image est déformée, déconstruite. On reconnaît malgré tout deux grandes vedettes (Virak Dara, la femme du cinéaste et Kong Som Eun, l'un des principaux acteurs de la période de l'âge d'or). Mais les centaines de briques qui fractionnent l'image rappellent les souvenirs fragiles de toute ces personnes qui ont survécu aux crimes des Khmers rouges, ainsi que ceux de leurs descendants dont les souvenirs sont modifiés par le temps et l'imagination. Lorsque la caméra de Chou filme l'envers du décor, des spectateurs apparaissent (fig. 15). Ce sont les habitants actuels de Hemakheat qui regardent, captivés, le film projeté sur un des murs de leur lieu de résidence. La voix d'acteurs de l'âge d'or est synchronisée avec l'image où ils apparaissent. À ce moment-là, Hemakheat redevient un cinéma. La fin du film projeté sur le mur de briques est suivie d'un fond noir où tous les noms des vedettes et des cinéastes apparaissent. C'est sur cet hommage que se finit *Le sommeil d'or*.



*fig. 14*



*fig. 15*

De concert avec les survivants et de jeunes artistes, Chou propose une nouvelle histoire du génocide, faite de mémoire et de mythes. Les différents témoignages proposent des points de vue hétérogènes sur les films et les événements historiques, en permettant la création d'une mémoire collective. Plus qu'un lieu de stockage de souvenirs, *Le sommeil d'or* a un rôle dans la construction, la conservation et la transmission de la mémoire génocidaire. Le film mène à des gestes commémoratifs personnels faits par les intervenants.

## **Lieux et corps**

### **Retour sur les lieux pour éveiller la mémoire**

Au début du *Sommeil d'or*, Chou amène le cinéaste Yvon Hem et sa famille sur le site

où se trouvait son studio. Il est intéressant de constater que c'est le fils de Hem qui lui pose les questions, qui dirige l'entrevue : « quand tu es revenu de Pol Pot, ton studio était encore là ? ». Quand son fils lui demande pourquoi ils ne sont jamais revenus ici, Hem explique que c'était pour oublier sa première femme et ses enfants. En effet, les lieux permettent de réactiver la mémoire mais, parfois, c'est une expérience douloureuse, notamment lorsque les lieux ont été défigurés et que les personnes qui y étaient liées ont disparu : « si je vous racontais mes souvenirs, comment c'était ici ou là-bas... Ça me briserait inutilement le cœur. ». Ce début de conversation se déroule en voix-off sur des images qui découpent le lieu (fig. 16). Celui-ci ne ressemble plus à un studio : la végétation a envahi progressivement le site, des soudeurs s'y sont installés pour travailler et des vendeurs ambulants y installent leur kiosque pendant la journée. Hem utilise des locutions désignant des positions géographiques pour décrire le lieu tel qu'il était : « *là-bas* il y avait un joli jardin, rempli de végétation ». Lorsque les personnages apparaissent à l'image, nous remarquons que le cinéaste utilise des gestes pour désigner les lieux, comme lorsqu'il pointe devant lui pour indiquer les limites de son studio (fig. 17). Ses gestes sont liés à l'idée d'expérience individuelle et cela dénote l'importance de la dimension autobiographique. Les gestes précis d'Yvon Hem supposent un « *j'y étais* » (le *je* implique une première personne du singulier, le *y* implique des coordonnées et le *-ais* suppose que le témoin parle du passé).





*fig. 16*



*fig. 17*

Le cinéaste cherche à faire le récit de son histoire. La présence de sa famille démontre que ce récit est pour les autres. Il a donc une visée mémorielle. Comme dans *Shoah* (Lanzmann 1985), le rapport entre la parole et les lieux est mis de l'avant, aux dépens de l'image d'archive. La représentation de la mémoire et de l'histoire est construite sur ce rapport : l'interaction du

corps et des lieux permet une figuration de l'histoire elle-même. Le corps du témoin est un morceau de l'événement, comme le précise Dulong. C'est une preuve matérielle, une trace rapportée, de l'événement : le corps peut être mobilisé comme étant un moyen pour représenter, rendre présent à nouveau le lieu, voire l'événement, face à la caméra et au spectateur. Il y a une interaction dans les deux sens car les lieux activent et supportent le témoignage, et celui-ci vient éclairer les lieux qui ne sont plus visibles. Les gestes déictiques effectués par Yvon Hem donnent un pouvoir d'attestation à son témoignage. Ils servent à décrire le lieu comme s'il y était, avant que le lieu ne soit défiguré. Hem pointe du doigt et fait des gestes circulaires pour décrire où et comment était la piscine. Mais la caméra ne s'attarde pas sur les personnes, qui demeurent la plupart du temps en hors-champ. Davy Chou les laisse entre eux, en famille, en train de se parler du passé et pendant ce temps, de longs travelings dévoilent différents angles de l'ancien studio pour laisser le spectateur imaginer comment c'était. La présence sur le site permet de réactiver la mémoire d'Yvon Hem et celle-ci est directement transmise à son fils et à ses autres enfants qui se trouvent avec lui.

Ensuite, ils reviennent chez eux. C'est dans l'intimité de la chambre des parents que le témoignage se poursuit. Hem est ici aussi très précis avec les dates, comme par exemple lorsqu'il raconte en détail la venue de Marcel Camus pour tourner *L'oiseau du paradis* (Marcel Camus 1962). C'est sur ce long-métrage que Hem a commencé à travailler et à s'intéresser de près au cinéma. Des images du film de Camus s'entremêlent avec celles du témoignage de Hem en mettant de l'avant les fluctuations entre passé et présent. Non sans émotions, le cinéaste Khmer parle de sa sœur, Nary Hem, qui l'a poussé à créer leur propre boîte de production après avoir joué dans le film *L'oiseau du paradis* en hommage au film du cinéaste français. Tout au long de la séquence, des correspondances sont mises en place à travers des gros plans sur les visages.

Par exemple, nous voyons au début de la séquence les visages de Hem et de son fils, quasiment juxtaposés (fig. 18). Ils sont cadrés de manière à produire un effet de dédoublement.



*fig. 18*

Une autre de ces correspondances est frappante, visible grâce au montage : après avoir vu un gros-plan sur le visage de la sœur d'Yvon Hem, actrice principale du film de Camus, un gros plan sur le visage de la fille de Hem apparaît à l'image (fig. 19 et 20). Une autre image est intercalée entre ces deux plans mais pourtant, les portraits de ces deux femmes, qui sont de la même famille, sont parlants. La taille de leur visage par rapport au plan est égale, elles ont le même type d'expression et sensiblement la même direction de regard. La ressemblance permet de ramener l'actrice dans le présent. Lors de cette séquence, le passé refait surface à travers l'interaction des corps avec les lieux mais aussi grâce aux correspondances entre les corps du passé et les corps du présent. L'ancienne et la nouvelle génération se recourent.



*fig. 19 et 20*

Peu après, de magnifiques affiches des films de l'âge d'or, dont la couleur contraste avec les tons plus neutres du reste du film, permettent la transition vers un autre lieu (fig. 21). La dernière affiche montrée est directement suivie d'un gros-plan sur une télévision où un vidéoclip est en train de jouer (fig. 22). Les deux images détonnent dans leur qualité, leur couleur et dans la manière dont les personnages sont coiffés et habillés, mais pourtant l'attitude du personnage au centre de l'affiche est similaire à celle de l'acteur de télévision.



*fig. 21 et 22*

Chou nous ramène au présent, dans un lieu de restauration rapide où deux cinéphiles, Ouk Silayouth et Lim Vong Thavy, se remémorent des films qu'ils ont vu avant l'arrivée des Khmer rouges au pouvoir (fig. 23).





*fig. 23*

La modernité de ce lieu et des jeunes qui y sont réunis étonne le spectateur. Ici aussi, nous retrouvons le jeu de correspondances établies entre la génération des survivants et la nouvelle génération qui n'a pas vécu l'événement génocidaire. Comme lorsque deux jeunes adolescents sont filmés avec le même cadrage que les deux cinéphiles (fig. 24 et 25). Les deux images apparaissent en miroir.



*fig. 24 et 25*

Tout au long du film, Chou nous emmène dans des anciens cinémas reconvertis en restaurants, salles de jeux et karaokés. Le passé de ces lieux semble inconnu aux jeunes générations. L'un

de ces cinémas, Le Capitol, nous est présenté vers la moitié du film. De nombreux jeunes y sont réunis. Trois jeunes hommes sont filmés en train de regarder un écran hors-champ, leur regard légèrement tourné vers le haut (fig. 26). Avec un peu d'imagination, le spectateur peut se les représenter dans une salle de cinéma, en train de regarder un film. Chou fait revivre ces lieux comme ils étaient à l'origine en filmant des détails qui évoquent le passé (des regards rivés vers un écran en hors-champ, comme si ces personnes regardaient un film en salle).



*fig. 26*

Certains détails dans les gestes et les positions des corps font revivre les lieux, mais cela est accentué au son. En effet, Chou filme les jeunes en train de jouer au billard et au ping-pong dans Le Capitol mais à travers une transition ingénieuse, le bruit des balles devient un bruit sourd de grenades qui explosent. Le son des ventilateurs au plafond est accentué et mis en sourdine ; il semble évoquer le bruit fait par les hélices d'hélicoptères. Peu après, un intertitre apparaît : « Symboles d'une société pervertie, les cinémas sont la cible de grenades pendant la guerre civile (1970 – 1975). » Les images où nous voyons des jeunes en train de s'amuser peut

sembler une critique à la société moderne de consommation et de divertissement (karaoké, restaurant, salle de jeu...). Mais nous pensons que filmer ces lieux où les jeunes s'amuse et se réunissent est un geste de contestation, voire de revendication, face à ce qui s'était passé pendant le régime de Pol Pot lorsque tout objet ayant trait au divertissement ou à la culture avait été supprimé.

### **Le pèlerinage de Dy Saveth**

Le pèlerinage est une forme connue de voyage religieux ou profane. L'expérience consiste à refaire un parcours historique dans l'intention de se recueillir. Dy Saveth fait un pèlerinage sur la colline où une scène mémorable du film *L'aiglon quittant son nid* avait été tournée, dans lequel elle était l'actrice principale. Les habitants du village, dont certains avaient figuré dans le long-métrage, accompagnent Saveth. Comme pour mettre en valeur l'aspect solennel, voire rituel, du voyage à venir, Chou la filme en train d'installer des bâtons d'encens devant un autel au début de la séquence de pèlerinage (fig. 27).



*fig. 27*

Tout commence à Hemakheat lorsqu'une vieille femme tenant un bébé dans ses bras (symbole montrant que les générations se recourent) raconte l'histoire du film (fig. 28). Elle en fait le récit oral, à la manière d'un conte : « Il était une fois, deux filles de bonne famille. Un jour, des voleurs les attaquèrent et tuèrent leurs riches parents. », sans donner de détails sur les acteurs, les images ou les sons du film original. Juste après avoir fini son récit, la dame évoque ce que cette histoire lui a fait ressentir. Davy Chou démontre de la pudeur en choisissant de ne pas laisser l'image de la femme au montage. Les quelques phrases qui suivent sont entendues en voix-off sur un fond noir « C'est une histoire triste. J'en ai pleuré. » dit la voix tremblotante (fig. 29 et 30). Ces deux phrases semblent avoir une portée universelle et faire référence à l'histoire du génocide khmer.





fig. 28

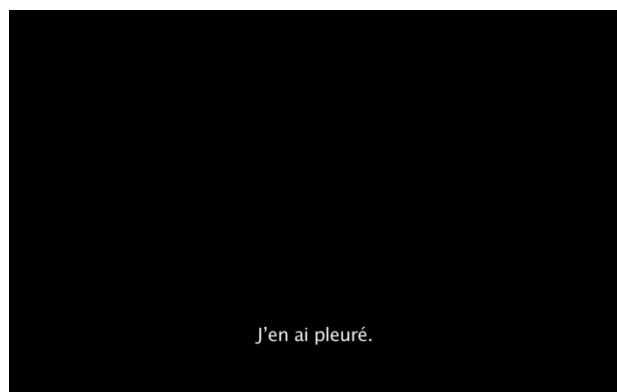


fig. 29 et 30

Dy Saveth amène une photographie du tournage de *L'aiglon quittant son nid* aux habitants du village situé près de la colline. La photo représente l'actrice attachée à un bûcher. L'objet est passé de mains en mains, et permet à certains de se souvenir (fig. 31). Les villageois sont réunis et leurs visages sont filmés en gros plans. Plusieurs générations sont là : vieillards, adultes et enfants écoutent la comédienne raconter le film où elle jouait. Un homme, qui se rappelle avoir figuré dans le film, complète le récit de Saveth. Ils reconstruisent le film en mêlant leur voix et leurs souvenirs.



fig. 31

Tout de suite après, un cortège commence : l'actrice et les villageois se rendent sur la colline (fig. 32). La manière dont ils marchent, les uns derrière les autres sans s'écarter de l'étroit chemin de terre battue, évoque la forme d'une procession. L'endroit avait été baptisé Colline Dy Saveth parce qu'il était connu des villageois comme étant le lieu où la vedette avait été brûlée. Réalité et fiction s'entrecroisent au cœur de cet endroit emblématique. Celui-ci a beaucoup changé au cours des dernières années, comme l'ancien studio de Yvon Hem. Un homme essaie de se souvenir de l'emplacement du bûcher (« On vous brûlait là-bas » indique-t-il en pointant du doigt. « Oh non, c'était par ici » se corrige-t-il en pointant dans une autre direction) mais ses souvenirs sont flous. La colline où les villageois sont réunis à nouveau en présence de Dy Saveth permet à une culture passée qui n'a pas laissé de vestiges d'être réactivée grâce aux gestes et à la parole des témoins. Ceux-ci sont mobilisés comme étant un moyen pour faire revivre le lieu où avait été tournée la scène emblématique de *L'aiglon quittant son nid*, face à la caméra et aux spectateurs. Ainsi, ce lieu emblématique active et supporte le témoignage. Montrer l'évolution

des lieux dans le temps permet d'activer un lieu communautaire de mémoire pour reconstruire une continuité brisée. Reparler du passé permet de le comprendre et de rompre le silence pour ne pas oublier.

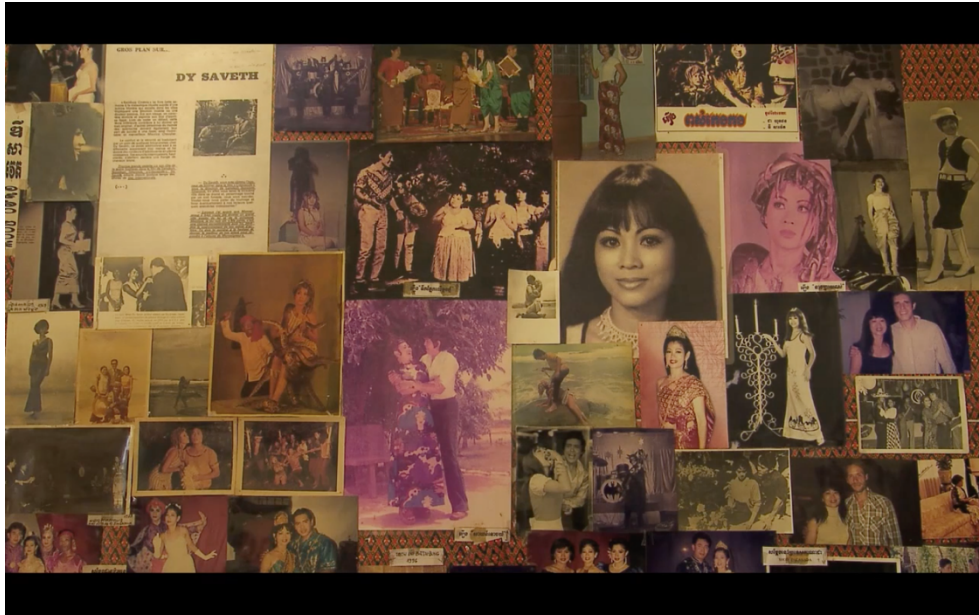


*fig. 32*

## **Une fenêtre sur le passé**

Les photographies, comme celle que Dy Saveth emmène avec elle sur la colline, sont souvent vues comme étant des traces d'un temps révolu. Ce sont des intermédiaires qui permettent de connecter avec le passé. C'est pourquoi, ces objets sont emblématiques de la post-mémoire, comme le souligne Marianne Hirsch dans *The Generation of Postmemory* (et « les personnes ont disparu, mais les photos subsistent » dit Saveth). Lorsque Chou fait témoigner Saveth chez elle, l'actrice dévoile sa collection de photographies (fig. 33). Elle évoque le génocide à travers ces photos et affiches de films qu'elle a réussi à conserver, malgré tout ce

qu'il s'est passé. Le mur de photos qu'elle a construit dans cette pièce est un lieu intime qui lui permet de conserver des liens avec les absents, le passé et les souvenirs.



*fig. 33*

C'est une fenêtre sur le passé qui lui permet de résister aux séquelles du régime de Pol Pot : à l'absence des proches et des amis, à la nostalgie et à la peur. Saveth continue de faire vivre son passé grâce au lien que les photos lui permettent d'établir. Les photographies de l'actrice ont une valeur indexicale. Mais cette valeur prend toute son ampleur grâce au commentaire de la comédienne : c'est elle qui connaît la légende de ces photos (ce qu'elles représentent et quand elles ont été faites).

C'est une œuvre de mémoire collective : « cette collection sert à immortaliser nos souvenirs » précise l'actrice. Elle veut parler de ses souvenirs à elle et à ses proches. Mais ces photographies, qui regroupent des vedettes de cinéma de l'âge d'or et des cinéastes et producteurs, fait partie de la mémoire culturelle khmère. D'ailleurs, juste après, l'un des cinéphiles est filmé en gros-plan et raconte qu'après Pol Pot il a oublié le visage des membres

de sa famille, mais pas celui des vedettes de cinéma (« je ne sais pas pourquoi, c'est gravé dans ma mémoire » dit-il). Comme nous l'avons vu dans la première partie, la mémoire collective est ce qui permet à l'individu de construire sa culture. Chaque individu est traversé de différentes représentations collectives qui existent en dehors de son être. Ces représentations sont nécessaires à la consolidation de son identité et de sa mémoire.

## **Corps et sons**

### **La réincarnation de Ly Bun Yim**

Nous avons remarqué que les gestes faits par les personnes qui offrent leur témoignage sont significatifs. Comme ceux effectués par Yvon Hem à son ancien studio, qui permettent de redécouvrir ce lieu du passé. Grâce à leurs corps, les intervenants arrivent à dépasser les mots et fournir plus de détails sur le passé. Mettre en scène son propre corps permet de faire naître un récit d'une façon originale.

Au cours de ses témoignages où Ly Bun Yim, le bonimenteur, raconte ses films, il décide d'incarner les vedettes en jouant sommairement leurs actions. Davy Chou insiste sur ce processus lorsqu'il montre Yim apparaître, disparaître puis se démultiplier à la manière de Méliès avec l'humour et la candeur du cinéma des premiers temps (fig. 34).





*fig. 34*

Cela permet au cinéaste d'incarner l'acteur Kong Sam Oeun qui joue un personnage ayant appris à séparer son esprit de son corps grâce aux apprentissages d'un ermite. La voix-off du cinéaste résonne dans des lieux vides et abandonnés. À ce moment-là, Davy Chou décide de dévoiler l'artifice de son film : les spots, les micros et les caméras apparaissent et dévoilent un plateau désert (fig. 35). Cette image évoque les studios ayant été laissés à l'abandon à l'arrivée des Khmers rouges au pouvoir, mais cela nous fait aussi comprendre que le jeune cinéaste, de concert avec son personnage, jouera à la lisière entre la fiction et le documentaire, voire entre la mémoire et l'histoire.



*fig. 35*

Au début de l'entretien, Yim est lui-même : un cinéaste qui raconte que ses films ont disparu pendant le régime de Pol Pot. L'instant d'après, nous nous retrouvons du côté de la fiction et Yim performe. Il donne corps à un personnage pour représenter différentes scènes de ses films. La réincarnation permet de représenter le passé, de lui redonner un corps, en répondant à une absence matérielle. Réincarner c'est rendre présent devant la caméra ce qui est absent, oublié, voire ignoré. C'est une manière d'accéder à la représentation d'expériences marginalisées, vécues par peu de personnes.

Ainsi, Ly Bun Yim incarne un géant qui fait sortir sa femme de sa bouche (fig. 36). Cette image n'a pas été détruite. Nous avons vu que Chou la montre projetée sur un mur de briques, déconstruite. Yim explique : « Le génie du Lac ouvre la bouche. Sa femme en sort en rampant sur sa langue. Mais elle ne peut pas descendre. Alors elle lui dit : 'Si tu ne m'aides pas avec ta main, comment puis-je descendre ?' » Yim mime cette scène en redonnant corps à l'action, il ouvre grand la bouche et approche sa main pour qu'une femme imaginaire puisse sortir en

s'accrochant à la main. La musique dramatique commence lorsqu'il finit de mimer la scène, pour que le spectateur puisse parfaitement se la représenter.



*fig. 36*

Nous avons vu dans la première partie que lors du processus de deuil, il est thérapeutique de redonner une nouvelle forme aux objets absents. Nous pensons que la réincarnation est un processus qui permet non seulement de témoigner de ce qui n'est plus, mais cela permet aussi de faire son deuil. C'est une manière alternative de faire un récit historique, en parant aux absences des objets et en venant puiser la connaissance dans l'intérieur (dans la personne même, sans recourir aux dates et autres données plus tangibles). La réincarnation est une expérience double : elle représente le passé tout en étant une reproduction unique. Elle réussit donc à composer avec le passé et le présent, de manière simultanée. Quand la source manque, la parole et le corps permettent de pallier l'absence. La mémoire collective se trouve partout, même dans les corps et dans les récits fictifs. C'est ainsi que Chou permet à la mémoire de se manifester sous différentes formes de paroles, dans différents discours, qui lui permettent de comprendre



le passé et d'envisager l'avenir. La vérité sur ce qu'il s'est passé est constituée de fiction : elle est traversée par l'imaginaire des survivants. C'est en filmant, en écoutant et en laissant advenir une parole incarnée, vivante, que l'image permet au récit (histoire ou fictif) d'exister. Le cinéma de Davy Chou nous donne accès à ce qui est absent à travers un dispositif particulier, en déplaçant le regard du spectateur. Sa mise-en-scène documentaire est travaillée à partir de ce qui n'est plus, en utilisant l'imagination, le corps et la parole des intervenants.

## **Un dispositif empreint de pudeur**

Chou donne une nouvelle forme aux films de l'âge d'or par l'entremise de différents « bricolages ». Nous avons évoqué le collage et les correspondances entre les images du passé et du présent au début de cette analyse. Chou utilise aussi la juxtaposition d'images du présent et de sons du passé pour rendre les films encore plus présents. Parfois, les dialogues des films du passé sont utilisés pour annoncer subtilement les récits dramatiques qui vont nous être présentés.

À partir de la moitié du film, Chou présente un personnage dont l'histoire est bouleversante. Nous l'avons déjà évoqué plus tôt dans notre analyse. Il s'agit du cinéaste Ly You Sreang. L'arrivée sur les lieux de son témoignage, la maison qu'il s'est faite construire après avoir été exilé en France, est dramatique : le portail en fer, qui évoque un rideau dévoilant un écran de cinéma, se soulève lentement pour laisser la caméra pénétrer les lieux (fig. 37). Au son, nous entendons la bande-annonce du film *La vierge démon*, qui se déploie telle la bande-son d'un générique. Elle permet aussi de présenter un des personnages principaux, et dont l'absence est poignante, du récit de Sreang. Cette mise en abyme, un film dans le film, permet au spectateur

d'entrer doucement dans le drame qu'a vécu le cinéaste de l'âge d'or. Encore une fois, Chou révèle le récit de son intervenant avec pudeur et délicatesse.



*fig. 37*

Ensuite, le jardin du cinéaste de l'âge d'or est présenté à l'image à travers différents plans qui découpent le lieu. Nous voyons la maison, les arbres, différentes sculptures présentes dans le jardin... La caméra s'attarde sur une statue en particulier. Il s'agit d'une statue en bronze représentant une femme (fig. 38). Nous entendons la voix-off de Chouk Rath incarnant un personnage féminin qui s'adresse à sa sœur. Le montage nous révèle, en contre-champ, la statue d'une autre femme assise sur un grand buffle (fig. 39). Avec un peu d'imagination, les deux statues peuvent représenter les deux femmes que nous entendons au son. Au lieu d'être incarnées par des acteurs du présent, la caméra de Chou fait correspondre les personnages féminins absents à l'image de deux statues.



*fig. 38 et 39*

Une voix féminine entame une chanson mélodramatique au son et, à l'image, se succède un gros-plan du visage d'une statue de femme, comme si c'était ce personnage figé qui chantait. Finalement, un traveling dévoile, de l'extérieur, une grande baie-vitrée dont les fenêtres sont teintées pour que le regard ne puisse pas pénétrer à l'intérieur (fig. 40).



*fig. 40*

Cette introduction est suivie du témoignage de Ly You Sreang. Il est assis, cadré de manière assez large, dans la salle qui se trouve de l'autre côté de la baie-vitrée que nous venons de voir, à l'abri des regards indiscrets. D'emblée, le cinéaste parle de sa femme, mais parfois sa

voix se brise et il doit s'arrêter quelques instants avant de reprendre. Visiblement, ses souvenirs lui procurent beaucoup d'émotions. Cette émotion est matérialisée au son par les pleurs de Chouk Rath qui résonnent dans la bande-sonore de l'une des fictions de Sreang. Le dialogue du film remplit l'image, comme une prémonition de ce qui suivra :

- Dany, Dany ! dit la voix masculine.
- Pourquoi me suis-tu ? lui répond la voix de Chouk Rath, en pleurs.
- Je t'aime toujours. Je t'épouserai comme il se doit.
- Ce n'est qu'un rêve, mon chéri. Celle qui t'a trompé avec un autre homme a perdu sa pureté. Comment pourrais-tu m'épouser ? Trouve-toi une fille bien et ne reviens plus ici. Je te prie de ne plus m'aimer.

Ce dialogue, qui fait écho à l'histoire d'amour vécue par Sreang et Chouk Rath, résonne dans l'ancien cinéma Heamkheat. En effet, deux hommes habitant dans cet ancien cinéma sont filmés dans la pénombre. Le gros-plan sur leur visage et leur attitude méditative fait en sorte que nous les imaginons en train de regarder un film (fig. 41 et 42). Ensuite, il y a une image des faisceaux lumineux qui évoquent la lumière du projecteur, et un plan sur le grand mur de briques qui évoque un écran (fig. 43). De cette manière, Chou rend présent le film dont nous entendons la musique et les dialogues grésillants.



*fig. 41 et 42*



*fig. 43*

Avant de dévoiler l'histoire de Sreang et Chouk Rath, différentes séquences sont intercalées : la reconstitution de *L'étang sacré* par les jeunes du collectif et le témoignage en chœur de Dy Saveth, Yvon Hem, Ly Bun Yim et de Sreang sur la grande déportation du 17 avril 1975 qui marque le début du régime des Khmers rouges. Comme nous l'avions précisé, c'est à partir de ce moment que le témoignage de ces quatre personnages devient profondément intime.



Leurs drames personnels s'entrecroisent, comme une mosaïque de témoignages. Chou présente le drame vécu par Sreang et qui semble avoir profondément marqué ce-dernier. Lorsqu'il évoque des faits plutôt relatifs à l'histoire (son arrivée au Vietnam communiste, sa fuite vers le Vietnam du Nord et son emprisonnement par les laotiens communistes à la frontière), le récit qu'il en fait est solide dans le sens où sa voix ne tremble pas et les faits sont énoncés comme s'ils étaient encore très clairs dans ses souvenirs. Lorsqu'il débute le récit de son arrivée en France, cela devient plus difficile. Les mots manquent et le silence devient présent : « ce fut vraiment pénible. Comment l'expliquer ? » Ce qui semble lui avoir fait le plus de peine, c'est qu'en arrivant en France, Chouk Rath avait refait sa vie. Face à ces aveux, Chou ne laisse pas Sreang seul dans l'image. Le récit du drame personnel se fait en voix-off, sur une image poétique de fragiles pétales de fleurs de bougainvillier tombées sur un sol en terre et qui sont remuées par un courant d'air (fig. 44). Ensuite, nous voyons l'arbre en entier et nous comprenons que la caméra est retournée à l'extérieur, dans le jardin, pendant que le témoignage se poursuit en voix-off.



*fig. 44*

Lorsque l'image de l'intérieur réapparaît, Sreang poursuit son témoignage et décrit la période de précarité qui a suivi en France. Il évoque qu'il a dû habiter dans une chambre de bonnes, tout en haut d'un immeuble, « comme dans une cage ». Ce qui est étrange c'est que la structure métallique qui soutient la baie-vitrée forme un motif qui fait écho aux barreaux d'une cage et l'entrée dans sa maison se faisait en traversant une lourde porte en fer. Dans la pièce où il témoigne, le cinéaste semble être à nouveau enfermé comme dans sa chambre à Paris (fig. 45). Cette étrange concordance entre le discours du témoin et le lieu du témoignage provoque une certaine tristesse chez le spectateur, et cela accroît le sentiment d'empathie. Sreang semble être enfermé dans ses souvenirs ; des larmes coulent le long de ses joues lorsqu'il repense à la période de son exil en France. Cependant, même si son drame personnel semble encore le hanter, son témoignage se finit sur une note encourageante lorsqu'il fait le récit de comment il s'en est sorti et comment il a réussi à venir s'installer définitivement au Cambodge en 2008.



*fig. 45*

## **Le chant**

Nous avons pu remarquer à plusieurs reprises la place importante qu'occupe la musique, notamment celle des bandes-son des films de l'âge d'or, au sein de l'œuvre de Chou. C'est un élément du passé qui a intégré la culture populaire et qui soutient l'identité khmère. Chou en montre l'importance lorsqu'il filme la jeune génération dans les karaokés de Phnom Penh, en train de chanter les grands classiques khmers qui ont résisté aux crimes perpétrés par les Khmers rouges. Les différentes mélodies et dialogues enregistrés donnent vie à des images et des visages qui n'existent plus.

Vers le début du film, Ouk Silayouth et Lim Vong Thavy, les deux cinéphiles, sont réunis dans un parc. Ils se remémorent les noms des différentes vedettes de l'époque. Au total, les acteurs de cette époque n'étaient pas nombreux. Ils étaient une dizaine à jouer dans les différents films. Un des deux hommes essaie de faire deviner le titre d'une des œuvres de l'âge d'or à l'autre. Il chantonne la mélodie, qui demeure intacte dans ses souvenirs. La caméra s'éloigne du visage des cinéphiles pour filmer le mouvement du vent dans les feuilles, comme si elle enregistrerait la force vitale animant ce courant d'air (fig. 46). Le murmure des feuilles grésille comme le ferait une bande magnétique sans sons enregistrés. Dans une optique animiste, nous pourrions penser que la mélodie a réveillé les souvenirs des deux cinéphiles mais aussi l'esprit des vedettes disparues qui vont parcourir *Le sommeil d'or*.





*fig. 46*

D'autres personnages s'essaient à la chanson, comme Ly Bun Yim qui, après avoir décrit l'intrigue de *Khmer After Angkor* (Ly Bun Yim 1972) avec précisions, en fredonne une chanson. Sa voix s'élève comme une prière et l'image de son visage en gros-plan est remplacée par celle d'un délicat petit arbre en fleur qui a poussé au sommet de l'ancien cinéma Hemakheat et qui bouge, agité par le vent (fig. 47).



*fig. 47*

La caméra pénètre alors à l'intérieur du bâtiment et la musique originale du film de Yim résonne entre ses murs. Quelques lents travelings montrent les habitants de Hemkcheat en train de vaquer à leurs occupations quotidiennes. La plupart d'entre eux sont assis en groupe et regardent la télévision. La chanson du film de Yim se superpose aux sons des émissions de télévision regardées par les habitants du grand cinéma.

Chez Chou, les images du présent dialoguent avec les sons et les voix du passé. Différents fragments de vie sont ainsi réunis grâce au montage en montrant que les histoires intimes font partie d'une collectivité. En ce qui a trait au fond, le film de Panh est similaire. Le cinéaste y fait son deuil personnel tout en rendant hommage aux nombreux absents. Il leur offre un lieu et une forme pour qu'ils puissent être représentés et dépasse ainsi son travail personnel de deuil en permettant la reconstruction d'une mémoire collective. En ce qui a trait à la forme, son dispositif n'est pas semblable à celui de Davy Chou. Après avoir travaillé son témoignage

à travers ses autres films et à travers le roman *L'élimination*, c'est vers l'animation que Panh se tourne pour donner forme aux souvenirs de son enfance. Il peut sembler naturel que les souvenirs d'une enfance marquée par le trauma s'incarnent au travers de statuettes immobiles qui évoquent une imagerie funéraire. Elles permettent à des images inédites, fictionnelles, fragiles et incomplètes, d'exister. C'est une forme de figuration déréalisée : la perception du monde extérieur est modifiée grâce à ce dispositif artistique. C'est la première fois que Rithy Panh « déréalise » un film, tandis qu'il est le plus proche de son histoire personnelle.

## ***L'image manquante* : fragilité, malléabilité et résistance**

À travers *L'image manquante*, Rithy Panh propose des gestes commémoratifs qui font de l'espace filmique un lieu de mémoire. Le cinéaste parle de son traumatisme infantile tout en dépassant son travail personnel de deuil pour permettre la construction d'une mémoire collective. C'est pourquoi nous verrons comment Rithy Panh évoque à la fois une question de remémoration personnelle et une question de remémoration de groupe. Nous analyserons les marques de fragilité et de vulnérabilité, de malléabilité et de résistance, véhiculées à travers les figures d'argile inanimées, puisque ce sont des moyens narratifs et esthétiques à travers lesquels la mémoire traumatique se déploie et se fait entendre.

### **Évoquer une enfance traumatique**

#### **Un récit autobiographique intime**

Rithy Panh a vécu l'événement génocidaire et il en fait le récit à la première personne dans *L'image manquante*. Il témoigne de son expérience à travers un récit autobiographique intime empreint de vulnérabilité étant donné qu'il repose sur la mémoire et sur les trous de mémoire du réalisateur : « au milieu de la vie, l'enfance revient. C'est une eau douce et amère. Mon enfance, je la cherche, comme une image perdue. [...]Le souvenir est là, maintenant, il me cogne aux tempes, je voudrais le chasser... », dit le narrateur lors de l'ouverture du film.

Il faut remarquer que Rithy Panh a déjà travaillé son témoignage. Notamment parce que plus de trente ans se sont écoulés depuis les événements et parce qu'il a déjà fait des films sur le génocide (notamment *S-21, la machine de mort khmère rouge* en 2003 et *Duch, le maître des forges de l'enfer* en 2011). De plus, il avait écrit *L'élimination* avec Christophe Bataille, paru aux éditions Grasset en 2011, où il faisait déjà le récit de son enfance. Panh a donc travaillé avec un tiers, une personne étrangère au groupe dont il parle, un médiateur qui l'aide à retranscrire son expérience vécue. Il y a toujours une difficulté à dire l'indicible, que ce soit à l'écrit comme à l'oral. En ce qui concerne la littérature, Josias Semujanda parle d'écrits parus suite au génocide rwandais et demande :

Comment raconter l'horreur ? Par ses traces dans les lieux de la mémoire. [...] Où trouver les mots justes ? Existents-ils ? L'écrivain du génocide bricole avec les éléments du lexique ou en forge d'autres pour dire la débilité de l'inédit. Non sans mal. Par fragments collés bout à bout. À propos de la Shoah, Myriam Ruzniewski-Dahan (1999 : 20) rappelle que 'le sentiment d'impuissance à dire rend le projet d'écrire plus problématique encore' (Semujanda 2009, p. 114).

En analysant le film de Davy Chou, nous avons vu que le bricolage est un procédé que le cinéaste utilise pour mettre en scène des mémoires plurielles qui peuvent aider à comprendre l'événement génocidaire. Rithy Panh, quant à lui, cherche dans sa propre mémoire les traces de ce qui s'est passé pour pouvoir réunir des morceaux de souvenirs et les transposer à l'image. Cependant, pour pouvoir dire l'indicible et montrer la violence de l'événement génocidaire, le cinéaste choisit de tout construire à partir de terre et d'eau. En donnant forme à ses souvenirs, Panh met le spectateur à distance car celui-ci est conscient d'être face à une construction et non directement confronté à une image en prise de vue réelle trop proche de la réalité.

Une séquence de danse filmée en flou est précédée de celle de la main de l'artiste qui donne forme à une statuette (fig. 1 et 2). Cela nous fait comprendre que les souvenirs peuvent être flous mais Panh leur donne une nouvelle image, très précise, pour symboliser ce qu'était le Cambodge de son enfance.



fig. 1 et 2

L'identité du cinéaste est matérialisée par la voix-off qui conduit le récit à la première personne. Rithy Panh témoigne de son expérience, de celle de sa famille, ainsi que de celle de ses voisins et camarades. Nous aimerions distinguer le témoin historique, qui fait partie d'une catégorie de témoins « disponibles pour collaborer au travail historiographique, qu'on peut appeler à la barre d'un tribunal, et qui peut éventuellement prétendre rectifier les interprétations des historiens » (Dulong 2000, p. 115), et le récit autobiographique. Le témoignage de Panh dans *L'image manquante* a bien une importance, du fait de son statut double de victime du génocide et de réalisateur dont le travail évoque souvent l'événement. Mais Panh met ici en place une forme cinématographique poétique proche de la fiction dont le récit se distingue des témoignages de Duch dans son film précédent ou bien des témoignages de différentes victimes et bourreaux dans *S-21 la machine de mort khmère rouge*. Nathalie Heinich précise qu'il y a différents types de témoignages concernant l'événement génocidaire (elle parle précisément de

l'Holocauste mais nous pensons que cette distinction de témoignages s'applique également au génocide khmer). Elle écrit que :

L'éventail des différents types de témoignages de déportation se déploie entre le pôle documentaire et le pôle romanesque : dépositions judiciaires, témoignages historiques, récits autobiographiques et, enfin, romans. C'est entre ces deux pôles opposés de la déposition et du roman que s'inscrivent les témoignages autobiographiques, caractérisés formellement par l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Or ils ont un statut ambivalent du point de vue de leur apport à l'histoire générale : leur subjectivité peut contribuer à les discréditer, en tant qu'ils dépendent du point de vue d'une personne unique, forcément sujet à la partialité, voire à la déformation ; mais leur authenticité contribue en même temps à leur richesse informative, en tant qu'ils font état d'une expérience réellement vécue par leur auteur et dont, par conséquent, nul autre ne pourrait offrir le récit. (Heinich 1998, p. 37)

Lorsque nous évoquons le récit de Panh dans *L'image manquante*, nous pensons qu'il est important de mettre de l'avant la valeur autobiographique de l'œuvre, et de la distinguer d'un témoignage à proprement parler. En effet, le réalisateur met de l'avant l'absence inhérente à l'événement génocidaire en reconstruisant ses souvenirs à l'aide de figurines qui, de par leur nature même, sont une représentation symbolique de ce qui a été ; et c'est là que réside leur force.

Comme l'évoque Emmanuel Alloa, « tout l'effort du témoignage ne consiste-t-il pas précisément à restituer une visibilité à cela où à ceux qui n'en ont plus guère ? » (Alloa 2007, p. 20). Panh donne forme à son témoignage en nous faisant voyager au Cambodge : il recrée la végétation, les personnes et aussi les sons, tels qu'ils se trouvent dans sa mémoire. Par l'entremise des statuettes, il fait un portrait précis des gens, des fruits, de moments passés en



famille (fig. 3, 4 et 5) : c'est une représentation d'un quotidien irrémédiablement perdu, qui n'existe plus dans la réalité.



*fig. 3*



*fig. 4*





*fig. 5*

En s'éloignant d'une forme documentaire classique (témoignages, images d'archives, reconstitutions...), Panh puise dans sa propre mémoire pour raconter la manière dont il a vécu l'événement et en quoi cela a bouleversé sa vie et celle de ses proches. Comme un historien, il prend pour référence certaines dates, comme le 17 avril 1975, mais sa référence principale est lui-même, son individualité et ses souvenirs personnels.

### **Écrire l'histoire en se prenant soi-même comme référence**

Il y a dans le film de Panh une sorte de didactisme : nous pouvons voir comment sont faites les images car Panh laisse apparaître les mains qui gravent la terre ou encore qui déplacent les statuettes, et il est très précis avec les dates et les détails historiques officiels. Ainsi, le témoignage de Rithy Panh, fait aux marges de l'histoire officielle, prend pourtant tout un pan de l'histoire khmère pour objet. Les images du temps d'avant le génocide sont suivies par des archives montrant la guerre qui a précédé le génocide (fig. 6). Les événements historiques sont

présentés d'un point de vue personnel donc, avec *L'image manquante*, Panh participe à une écriture des événements selon un angle intime.



fig. 6

C'est une explication de ce qui est arrivé que Panh restitue en exposant avec minutie l'événement génocidaire. Le cinéaste construit un récit autobiographique intime qui lui permet de représenter les événements pour mettre de l'avant les absents et les commémorer. Son œuvre est un documentaire intérieur, intime, mais qui fait le récit d'un événement beaucoup plus grand que le personnage principal. L'image de la grande déportation qu'il parvient à recréer en témoigne. Il fait se superposer un wagon avec des statuettes sur un film d'archives pris à partir d'une voiture et montrant le paysage Cambodgien à l'extérieur de la ville quand la population était emmenée vers les campagnes (fig. 7). Il légende l'image du passé avec ses personnages d'argile et grâce à la voix-off. Cela permet d'ajouter des détails qui ne sont pas présents dans le film d'archives. Nous verrons que les faits relatés dans *L'image manquante* sont très exacts. Panh travaille avec minutie et précision (il précise les dates et représente les événements de manière très détaillée grâce aux figurines), quasiment comme un scientifique ou un historien.



*fig. 7*

Le film de Rithy Panh est plus politique que celui de Davy Chou. En effet, toute une séquence explique comment se déroulait la vie dans les camps de travail et comment étaient organisés les Khmers rouges. Le cinéaste explique quelle était la stratégie des bourreaux pour détruire les hommes avant de les rééduquer et il pointe du doigt qui étaient les principaux dirigeants, comme par exemple Khieu Samphan, Ieng Sary et Pol Pot, en montrant des images prises de films d'archives (fig. 8). Il dénonce la manière dont les Khmers rouges ont exploité la population (fig. 9).



*fig. 8*



*fig. 9*

La dimension politique du documentaire est révélée à travers de petits gestes. Par exemple, une figurine habillée tout en noir représente le cinéaste enfant assis au pied d'un arbre en train de scruter le ciel d'un air désespéré car aucun avion ne s'arrête au Cambodge pour les sauver (fig. 10). Cependant, une main humaine prend cette figurine et la remplace par une autre,



identique, mais dont le t-shirt est peint en rose à pois rouges (fig. 11). C'est ce t-shirt coloré que porte la figure incarnant Panh tout au long du film.



*fig. 10*



*fig. 11*

Ce changement évoquerait la lutte du réalisateur pour retrouver son identité, anéantie par les Khmers rouges qui teignaient les habits de la population en noir, pour être tous pareils. *L'image*

*manquante* n'est pas seulement un documentaire autobiographique intime, c'est aussi un film politique qui tente de montrer comment un régime a fait disparaître autant de femmes et d'hommes au nom d'une idéologie.

## **Des figures qui évoquent l'enfance**

Nous avons vu dans la première partie que les enfants ayant vécu des événements traumatiques, et pris en charge par des psychiatres, sont plus enclins à relater leur expérience à travers la manipulation de figurines ou par l'entremise du dessin, qui leur permet d'exprimer ce qu'ils ne savent pas dire. Les psychiatres utilisent ces méthodes parce que les capacités cognitives et émotionnelles des enfants ne sont pas aussi développées que celles des adultes, alors la pratique artistique leur permet de raconter les choses qui les ont traumatisés. Il n'est pas anodin que Rithy Panh se soit tourné vers l'animation, car il a vécu le génocide quand il était enfant et ces événements sont difficiles à raconter à cause de leur cruauté. Cependant, Rithy Panh n'est plus un enfant lorsqu'il fait son film : il a recours à l'animation, car elle permet d'évoquer une enfance traumatique. Il s'agit plus d'une évocation qui renvoie au deuil qu'il n'a pas fait étant enfant, et qui lui permet de rejoindre tous les enfants de sa génération qui, comme lui, ont été traumatisés. En utilisant les statuettes il renvoie au monde de l'enfance, un monde qui a disparu et qui est teinté par la mort. Mais son travail personnel de deuil est fait à travers le film.

Lors d'un génocide, c'est un groupe humain qui est visé et non pas un individu en particulier. Les victimes sont visées pour une seule caractéristique, mais le reste de l'identité du sujet est niée. Il est important pour Rithy Panh d'évoquer cette perte d'identité, qui par extension,

est une perte d'humanité. Il évoque cela lorsqu'il se représente accroupi parmi des buffles en train de boire de l'eau boueuse (fig. 12). Les animaux l'encerclent et il semblerait qu'ils soient plus humains que le personnage accroupi autour d'une flaque. À ce propos, Panh précise : « Au Rwanda comme au Cambodge, mais aussi en Europe à l'époque du génocide juif, on retrouve la même manière d'animaliser les gens avant de les tuer. » (Mangeot, Renouard et Saint-Saëns 2004, p. 33) Dénotant une touche d'humour noir, le narrateur précise que les buffles se demandent pourquoi un humain boit leur eau.



*fig. 12*

Plutôt que de tenter de représenter une image de la cruauté à travers des images de fiction ou par l'entremise d'entrevues, Panh met en place un dispositif intime et métisse, qui se situe entre la fiction et le documentaire. Il retourne sa propre vulnérabilité en force et va puiser dans son imaginaire et dans son histoire personnelle pour recréer une image de l'irreprésentable.

## Un travail personnel de deuil

### Contrer le manque

Rithy Panh semble avoir une connaissance intime des choses qui nous sont montrées, comme si les souvenirs dans sa mémoire étaient très précis. Comme nous l'avons précisé précédemment, les décors sont construits avec une minutie qui, malgré leur artificialité, démontre un grand effort de réalisme. Il fait figurer le monde de son enfance grâce à cette précision.

Les figures inanimées permettent de représenter ce qui est absent mais cela serait impossible sans le complément de la narration. L'image seule est hermétique ou trop chargée de sens si elle n'est pas accompagnée de parole : corps et voix fonctionnent ensemble. Cela permet de résister à la stratégie « discrète » d'invisibilisation des populations visées par un génocide. En effet, « les disparitions renvoient à des stratégies de pouvoir dont la spécificité tient à cette violence symbolique de l'invisibilisation qui en faisant disparaître le corps ajoute par l'incertitude à la violence physique » (Bigo 1994, p. 7). L'auteur ajoute que :

Disparaître, c'est en premier lieu laisser tous les autres sans nouvelles. C'est créer de l'inquiétude autour de soi. C'est générer de l'angoisse. C'est souvent pousser les autres à rechercher à savoir ce qui s'est passé. Le premier mouvement dans nos sociétés est d'en appeler à la police pour faire ces recherches mais qu'en est-il lorsque l'on soupçonne la police ou d'autres corps de l'État d'être à l'origine de cette disparition qui ne serait donc pas volontaire ? Faut-il oser continuer les recherches avec le risque de disparaître à son tour si l'on en apprend trop ? Faut-il se taire ? (Bigo 1994, p. 5)

Rithy Panh utilise des figurines de terre et d'eau pour contrebalancer cette violence due à l'absence. Il rend ainsi visible des corps qui ont disparu, des personnes qui ont été rendues



invisibles. Comme lorsqu'il représente son frère, disparu le jour de la déportation, à qui Panh repensait lorsqu'il était dans les camps de travail (fig. 13).



fig. 13

Nous avons vu dans la première partie que suite à la disparition de proches, l'être humain cherche des symboles pour les représenter physiquement, par l'intermédiaire de fétiches, par exemple. Cette représentation physique permet de donner une forme mentale aux absents qui peuvent alors devenir des souvenirs. Ceci constitue l'étape la plus importante du deuil : c'est de faire passer l'objet d'affection d'un lieu extérieur, le réel, à un lieu intérieur, en soi, où l'on construit une représentation de ce qui était. Il faut donc distinguer la personne physique sur laquelle porte le deuil, objet qui existe à l'extérieur du sujet, et la représentation que s'en fait l'endeuillé, objet qui existe à l'intérieur du sujet et qui peut être faite par l'intermédiaire d'un objet, ou fétiche. *L'image manquante* permet à Rithy Panh de faire une sorte de deuil étant donné qu'il donne forme à tous les absents qui ont traversé la première moitié de sa vie. Ce film permettrait au réalisateur de transformer les proches qu'il a perdus en souvenirs, au lieu de se laisser hanter par cette perte immense.

Nous voyons cela dès le début du film, quand Rithy Panh montre son père en train d'être sculpté par l'artiste Sarith Mang (fig. 14). C'est la première figurine qui apparaît à l'écran. Il est en pleine forme, habillé de manière élégante. C'est cette image que Panh semble préférer conserver, plutôt que l'image de la souffrance. Ensuite, un lent traveling montre le village où Panh habitait, ce village qu'il ne retrouvera jamais et qui évoque les jours heureux et paisibles de la période d'avant le génocide. Les personnages inanimés d'argile prennent vie sous les yeux du spectateur grâce aux mouvements de caméra et aux sons d'ambiance qui évoquent le brouhaha qu'il devait y avoir à ce moment-là : voix, cris joyeux d'enfants, rires.



*fig. 14*

Rithy Panh permet au monde détruit par les Khmères rouges d'exister à nouveau, il en fixe la forme qui lui permet d'exister dans sa mémoire. Le récit de Panh, où évoluent des fétiches représentant un monde perdu, implique une survie de ce monde, une survie des personnes, qui ont été forcés à l'absence pour détruire les liens sociaux qui les unissait. En effet : « il y a une stratégie spécifique de quadrillage sociétal par le gouvernement ou des agences plus ou moins

officielles visant par la ‘disparition’ de certaines personnes à créer une ‘insécurité’ permanente, à distendre les liens sociaux » (Bigo 1994, p. 8). Une nouvelle forme est donc donnée à l’objet absent, appartenant au passé, qui lui permet de demeurer encore, au présent. Représenter l’absence, ce serait donc créer un nouveau sujet mais aussi construire des nouveaux liens : des liens sociaux entre les personnes et un nouveau lien unissant celui qui demeure à celui qui a disparu. Comme l’explique encore Bigo, faire disparaître des gens touche davantage les liens et relations que ces gens entretiennent aux autres et moins leur humanité individuelle ; cela participe à « casser le corps social », à « briser des réseaux sociaux » (Bigo 1994, p. 9). De plus, les images inédites qui sont créées sont des répétitions de ce qu’il s’est passé, et elles permettent un processus de catharsis. En effet : « this very act of creative repetition allows for a certain kind of pleasure or release. In the play of narrative re-creation we are invited to revisit our lives – through the actions and personas of others – so as to live them otherwise. We discover to give a future to the past. » (Kearny 2007, p. 52). Raconter ces événements est une manière de revisiter des émotions bloquées, de puiser dans la peur ressentie dans le passé pour s’en défaire. En étant représentée de manière proche de la fiction, la douleur peut être revécue mais, cette fois, à une certaine distance.

## **Redonner leur dignité aux disparus**

Outre ce nouveau lien qu’il est important de créer, Panh évoque le besoin de redonner de la dignité aux disparus, notamment lorsqu’on leur a enlevé leur humanité dans le processus d’élimination. Une séquence de *L’image manquante* qui évoque cela est le récit que la mère de Rithy Panh fait des funérailles que le père aurait eues en temps de paix (fig. 15). Après avoir

vécu sous le régime khmer rouge pendant quelque temps, le père du réalisateur, pour manifester son opposition, s'est laissé mourir en arrêtant de manger. Son corps a été emmené à la fosse commune par ses compatriotes. Seulement, dans l'intimité de la nuit, la mère de Rithy Panh a réuni ses enfants et elle leur a raconté d'autres funérailles, celles que leur père aurait dû avoir en temps de paix. Le réalisateur ancre le récit oral de sa mère dans les images de son film en redonnant à son père les funérailles tant méritées. Ce récit constitue un moment intime et leur permet de résister au régime, de s'en protéger. Ce récit est donc un geste de résistance. Geste de résistance pluriel : celui fait par le père, celui fait par la mère dans le passé et celui que fait Rithy Panh lorsqu'il réactualise au présent le récit de sa mère.



*fig. 15*

Ce récit, fait par la mère de Panh, est une sorte de mythe puisqu'il héroïse le père en tant que résistant. La mère du réalisateur compose une image fantasmagorique qui n'existera jamais, une image manquante, mais qui fait du bien. À travers le mythe de l'enterrement du père en tant que héros de la résistance aux Khmers rouges, une forme de dignité est redonnée au père décédé

mais aussi à tous les disparus sous le régime khmer rouge. Rétrospectivement, le récit des funérailles rappelle que toutes les victimes du génocide auraient dû avoir un enterrement selon la coutume voulue.

Le récit des funérailles que le père aurait pu avoir évoque un autre passage du film, lorsqu'un personnage d'argile est représenté en boucle en train d'être enseveli dans la terre (fig. 16). À travers cette image, il semblerait que Panh donne symboliquement un lieu de sépulture à tous les disparus de l'événement génocidaire. Ce geste évoque un besoin de Rithy Panh d'acquitter une dette envers les absents, étant donné que lui est encore là alors que beaucoup d'autres sont partis sans même avoir eu d'enterrement, sans que personne ne sache où se trouvent leurs restes.



*fig. 16*

## **Un acte symbolique de regroupement**

Le geste de Rithy Panh, qui est un geste de commémoration, permet de rejoindre toute



une génération de personnes ayant vécu l'événement génocidaire. Lorsque la mère de Panh fait le récit de l'enterrement que son mari aurait dû avoir, il y a une procession de figurines d'argile vêtues de blanc. Ensuite, ces statuettes en procession sont réunies au sein d'un même cadre, comme une sorte de portrait (fig. 17). C'est un geste qui pourrait révéler une volonté de réunir ensemble, dans un même lieu (dans un même cadre), des personnes qui ont été éparpillées dans le pays et aussi dont une grande partie a vécu une diaspora : « L'évacuation de Phnom Penh et des villages a été menée systématiquement pour arracher les gens à leur territoire, les déraciner. Les Khmers rouges obligeaient la population rurale à vivre en dehors du village, pour casser la culture historique du pays. » (Panh 2001, p. 382) Grâce au film, ils se retrouvent réunis dans un espace virtuel. Cela permet de contrer les séparations et les disparitions que le génocide a entraînées et c'est aussi une manière de reconstruire les liens brisés. *L'image manquante* permet ainsi à Rithy Panh de rassembler au sein d'un même espace des personnes absentes. Non seulement ce rassemblement permet de regrouper sa famille et leurs proches dans un même espace dans un geste de commémoration, mais en plus, cela permet de les regrouper dans un lieu qui fait référence au pays de naissance. C'est d'autant plus important étant donné que Panh a vécu l'exil et, comme beaucoup de ses compatriotes, il a dû quitter son pays de naissance vers la fin du régime pour travailler en Thaïlande et ensuite aller en France.



*fig. 17*

De par l'aspect intime du dispositif, le point de vue devient personnel. À ce propos, Renaud Dulong rend compte d'une expérience vécue par Carole Dornier, professeur de littérature :

Un jour, elle a lu le récit d'un voyageur qui avait traversé la contrée dévastée par cette famine, en relatant dans le détail les scènes auxquelles il avait assisté ; sa perspective sur l'événement en a été bouleversée. Selon elle, le fait qu'une sensibilité humaine transmette à sa sensibilité la réalité vécue de l'événement, lui avait permis de s'approprier l'événement : ce n'était plus seulement un fait historique, mais un malheur frappant des semblables (Dulong 2009).

Un lien est donc restauré entre un survivant et les Autres quand une sensibilité parle à une autre sensibilité. Ainsi, l'image que construit Rithy Panh du génocide est inexacte et incomplète, mais elle lui permet de recréer des liens détruits. Une nouvelle forme est donc donnée à l'objet absent, appartenant au passé, mais en lui permettant de demeurer encore, au présent. Grâce aux figurines de terre, Rithy Panh réussit à représenter son expérience individuelle, tout en attirant l'attention

sur le fait que c'est un événement qui est arrivé à de nombreuses personnes. De plus, la superposition de ces figurines avec les images d'archives et les prises de vue réelles permet d'ancrer les événements dans l'histoire, dans le réel. L'expérience individuelle reconstruite est donc ancrée dans un système plus large.

## **Commémorer les absents**

### **Un geste de commémoration**

Tel un rite funéraire, *L'image manquante* est une sorte de monument aux morts qui rend plus supportable l'idée de leur absence et qui permet de commémorer les absents et de s'en souvenir. Le geste de Rithy Panh rejoint toute une génération de personnes ayant vécu le génocide khmer et permet d'évoquer les événements qui sont à l'origine du deuil, de l'absence ; c'est une mise en récit nécessaire au processus de réparation et cela a un effet cathartique. La mise en récit est une activité créative intimement liée au processus du deuil, et celui-ci permet de faire passer l'objet absent du domaine physique au domaine psychique. Kearney indique :

In witnessing to past pain, narratives imitate the life of suffering-and-action in such a way as to refigure events absent, unbearable and otherwise forgotten. Narrative catharsis, I have been arguing, is a way of making absent things present in a unique balancing of compassion and dispassion, of identification and contemplation, of particular emotion and universal understanding (Kearney 2007, p. 63).

La mémoire du survivant réussit ainsi à s'installer dans la société à travers le film qui, à priori, sera conservé pour la postérité et constitue une aide thérapeutique.



Panh inscrit les souvenirs des Cambodgiens dans son film à travers des images oniriques. Par exemple, lorsque trois enfants meurent de faim. D'abord, la petite fille avec un creux dans l'argile à l'endroit du ventre symbolisant la dénutrition, ensuite ses deux frères avec leur ventre creux (fig. 18). Ils sont allongés sur un lit fait de branches de bois, et une main les recouvre d'un linceul blanc lorsqu'ils sont morts. Le narrateur explique que cette image de souffrance et de famine est montrée pour s'en défaire : Panh raconte cette histoire dans un but cathartique, pour qu'elle arrête de le hanter. En effet, « one of the most enduring function of narrative is catharsis. From the ancient Greeks to the present day, the healing powers of storytelling have been recognized » (Kearney 2007, p. 51). Raconter des événements traumatiques permettrait en quelque sorte de guérir.



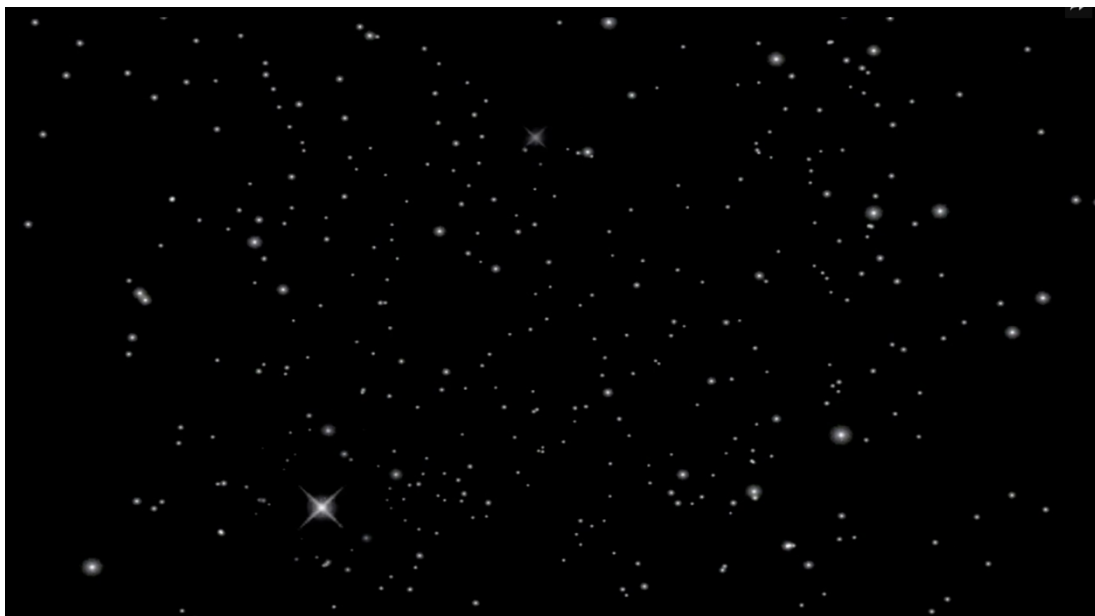
fig. 18

De plus, suite au décès des trois enfant, Panh les imagine dans des habits colorés en train de voler ensemble au-dessus des nuages (fig. 19). Il les imagine ainsi, pour en avoir une autre image

que celle de son souvenir. Cette image s'enchaîne avec celle d'un ciel où plein d'étoiles scintillent (fig. 20). Cela semble une manière de symboliser tous les absents.



*fig. 19*



*fig. 20*

Le récit des funérailles du père de Panh, que nous avons évoqué, a une portée sociale plus large : il permet de représenter le père du réalisateur, mais aussi tous les autres qui ont péri pendant le génocide. Nous pouvons penser que les figures en blanc qui apparaissent en

procession sont les membres de la famille de Panh et les proches de son père. Mais, grâce au fondu enchaîné qui montre ces mêmes personnes habillées en noir (fig. 21), c'est comme si elles devenaient toutes des compatriotes Cambodgiens ayant subi le régime de Pol Pot et dont les habits étaient teints en noir. Ce passage évoque une transition d'un moment plus intime et familial à un moment qui évoque le collectif. On passe donc d'un souvenir personnel à un souvenir qui évoque le groupe, les autres victimes du régime.



*fig. 21*

À ce propos, il est important de rappeler que lors d'un génocide, le sentiment qu'une identité collective est mise en danger devient très présent tandis que le ressenti de sa propre identité individuelle est mis de côté. Comme nous l'avons évoqué dans la première partie, dans la période qui suit l'événement traumatique, il faut prendre soin de ces deux identités : la collective qui a été mise en danger, et l'identité individuelle qui a été mise de côté. C'est ce que fait Rithy Panh à travers son film : il évoque une question personnelle (son propre deuil) et une question de remémoration communautaire. Ainsi, nous nous sommes d'abord concentrés sur le deuil de

Rithy Panh comme étant une expérience individuelle. Cependant, le deuil post-génocidaire est aussi une réalité collective. Grâce aux figurines dont la matière est fragile, malléable, mais à la fois résistante, Panh représente les absents et leur donne un lieu où ils puissent demeurer pour la postérité, ensemble.

## **Déconstruction**

Le réalisateur entremêle des images d'archive avec les prises de vue des figurines inanimées pour explorer les relations compliquées entre ses propres souvenirs incomplets et des images d'archive plus fidèles à la réalité. Lorsque des images d'archive représentant de la propagande sont projetées sur les murs de la maison d'enfance de Panh, reconstituée pour le film, il semble qu'un passé révolu soit réactualisé à travers la projection (fig. 22). Cependant, l'image créée par cette projection est déformée. Panh déconstruit l'image de propagande et la confronte à la représentation de l'événement génocidaire qu'il construit avec ses souvenirs. Il assume ainsi une rupture avec l'histoire : le réalisateur propose une nouvelle lecture de l'histoire officielle qui était imposée par le régime khmer rouge. En effet, l'image qui suit cette projection est une sorte de photo de groupe, devant l'effigie de la Kampuchea démocratique, où les personnages présents ont les traits émaciés et les ventres creux, où ils ont l'air affaiblis (fig. 23). Cette pauvreté apparente contraste avec le message que promouvait la propagande. Le cinéaste confronte les images d'archive aux images de ses propres souvenirs, de sa vérité.





*fig. 22*



*fig. 23*

Pour évoquer l'événement génocidaire, Rithy Panh n'utilise pas un style documentaire classique (images d'archive, témoignages...) ni même un langage documentaire souvent utilisé depuis *Shoah* (Claude Lanzmann 1985). En effet, plusieurs films contemporains évoquant des

génocides utilisent le même dispositif que Claude Lanzmann dans *Shoah*, comme par exemple *S-21 la machine de mort khmère rouge* (Rithy Panh 2003) ou encore *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer 2012). Dans ces films, les réalisateurs interviewent des témoins, victimes ou bourreaux. Pour les faire parler, ils réactivent leurs souvenirs en les ramenant sur les lieux de crimes ou les confrontent à des photographies et objets pour éveiller la mémoire. Cependant, Rithy Panh montre que l'irreprésentable peut être évoqué à travers la déconstruction ou même le collage : déconstruction symbolisée par la déformation de l'image d'archive sur le mur de brique en maquette, et collage de différents styles (images d'archives, images d'animation, prises de vue réelles).

Nous observons aussi un ralentissement du geste. Les personnages sont calmes, ils ne sont pas agités par les émotions. C'est la caméra qui bouge alors que les objets restent fixes et immobiles. Cette attention détaillée aux objets et aux décors du monde miniature contraste avec les images de propagande où les personnes circulent rapidement, toujours en train de transformer le territoire : ils labourent des champs, transportent des roches, creusent des trous. Les Khmers filmés pendant l'événement (ces images sont parfois faites de concert avec le parti communiste chinois) sont souvent montrés en train de transformer la topographie. Contrairement à cela, les personnages de *L'image manquante* sont posés, immobiles. La fixité de ces personnages nous permet, en tant que spectateurs, d'aller vers les images, de faire le chemin pour les comprendre. Leur fixité peut aussi évoquer leur sidération. Car face à l'horreur, il semble impossible de bouger.

En ce qui concerne la maison d'enfance du réalisateur, le spectateur ne la voit que de l'extérieur. Un dedans et un dehors sont ainsi bien délimités. Cette maison fermée au spectateur c'est « la possibilité du caché » (Wajzman 2006, p. 71). Cela semble dénoter une volonté de se

protéger, d'opposer un extérieur, correspondant à la cruauté du régime khmer rouge, à un intérieur qui renverrait à une enfance heureuse. L'intime qui naît de la possibilité du caché est « une condition absolue du sujet [car] il n'y a de sujet que s'il peut ne pas être vu » (Wajcman 2006, p. 72). L'image d'archive qui est projetée sur le mur de la maison n'y pénètre pas. Elle apparaît déformée, déconstruite, étant donné que la maison n'est pas un écran lisse. Panh illustrerait ainsi ce qu'il fait avec les images du pouvoir khmer rouge : il les déconstruit et s'en défend, il ne laisse pas qu'elle prenne la place de ses propres souvenirs.

## **Distanciation**

Il y a une sorte de distance qui se dégage du dispositif, à cause de la manière dont les figurines sont déployées de tableau en tableau. L'artifice de l'œuvre de Panh est apparent : les figurines sont inanimées, le spectateur peut voir plus loin que les décors, donc il sait que ceux-ci sont disposés sur une grande table, et les mains du sculpteur et du réalisateur apparaissent à plusieurs reprises pour bouger les personnages. Cette impression de distance est voulue par Rithy Panh :

Je ne crois pas au naturalisme, qui est la norme du cinéma documentaire, du cinéma d'enquête. Selon cette norme, il faut révéler une réalité prétendument ignorée du grand public, en impliquant le spectateur à force d'effets dramatiques et esthétiques. Je refuse l'idée qu'il faut impliquer le spectateur dans le déroulement d'un drame qui concentre une réalité pathétique, particulièrement émouvante. C'est lui permettre de se donner bonne conscience. Si j'entrais dans ce processus, ce serait pour me tranquilliser moi aussi. J'essaie au contraire de donner un sens aux faits : les phénomènes préexistent évidemment, mais je creuse pour trouver une

situation particulière que je ne connaissais pas et qui apporte un nouvel éclairage. Je travaille cette situation pour la mettre à distance, produire un effet d'étrangeté, car le film doit commencer dans la tête du spectateur après qu'il l'a vu, quand il y repense. Le film ne doit pas se boucler sur lui-même, ni s'épuiser dans l'émotion. (Panh 2001, p. 377)

La notion de distanciation a été théorisée, entre autres, par Brecht. Cette pratique est issue de formes théâtrales plus anciennes et populaires (comme le théâtre grec où le cœur faisant écran à la fiction en commentant le message de l'histoire) et elle a pour but de faire en sorte que le spectateur soit critique face au récit, qu'il observe au lieu de s'identifier aux personnages et aux événements. Jacques Truchet précise que :

La distanciation s'oppose directement à l'illusion, et à l'émotion du spectateur ; son but est pédagogique : au lieu de se proposer d'envoûter le public, en le rendant passif et propre à accepter n'importe quoi (ce qui serait justement l'aliéner), le brechtien ne consentira à l'émouvoir que temporairement, pour l'arracher ensuite à cette émotion, jugée dangereuse ; il l'obligera ainsi à réfléchir, et le fera passer d'une attitude passive à une attitude active et critique. Les spectateurs, dès lors, deviendront bien *étrangers* au spectacle, non en ce sens que celui-ci n'aurait rien à leur dire, mais en tant qu'ils sauront le regarder à *distance*. (Truchet 1979, p. 308)

Lucie Szechter évoque cela dans son mémoire, lorsqu'elle analyse Z32 d'Avi Mograbi. Dans ce film, le dispositif « propose au spectateur de suivre le processus de création en position d'accompagnateur et non plus de simple récepteur ». Nous trouvons que le dispositif de *L'image manquante* place aussi le spectateur dans une posture où il accompagne le récit et les personnages. Lucie Szechter cite ensuite Susan Sontag pour définir la notion d'« art réfléchi » : « le spectateur prend conscience de la forme, ce qui a pour effet de suspendre ou de retarder son



émotion » (Sontag citée par Szechter 2011, p. 63). Alors, tout en étant un dispositif travaillé à partir de l'intime, Rithy Panh ne laisse pas le spectateur s'identifier aux acteurs de ce drame humain. Pour faire le récit d'un événement génocidaire, la distance avec les événements est importante. À ce propos, Kearney évoque que « there was always the danger of a pathology of pity, a sentimental or histrionic extreme where the spectator loses his/ her wits and becomes blinded by excessive passion. Empathy might veer towards an over-identification with the imaginary characters unless checked by a countervailing movement of distance and detachment » (Kearney 2007, p. 52). Le dispositif de Panh interpelle le spectateur dans le sens où celui-ci est mis au courant de l'artifice. Il lui demande de conserver son sens critique.

### **Ne pas oublier...**

Nous pouvons voir *L'image manquante* comme un lieu de commémoration : les absents des souvenirs de Rithy Panh y sont présents, incarnés par des figures symboliques. Le réalisateur entreprend un travail de mémoire « pour que les victimes sachent que leurs récits seront crus, et qu'enfin les bourreaux ne terrorisent plus. » (Mangeot, Renouard et Saint-Saëns 2004, p. 31). Le film est un lieu où la mémoire khmère se délie à partir du présent. Rithy Panh mentionne que :

La mémoire est, au Cambodge, profondément détruite, émietlée. Au-delà des massacres et des souffrances, les Khmers rouges ont mis en place une machine à effacer la mémoire, une machine totalitaire délirante. Les pagodes et les écoles ont été transformées en centres de détention, les villes vidées, les habitants évacués. Nous (qui avons survécu à cette période) et les jeunes qui sont venus après n'avons plus de mémoire (Panh 2001, p. 373).

Il faut reconstruire cette mémoire et ne pas oublier. Davy Chou évoque aussi l'absence de

mémoire chez les jeunes dans son film. Par extension, le film peut être en soi un monument qui sert à se remémorer. Renaud Dulong, en reprenant ce qu'il a lu dans un article de Jacques Legoff, définit le monument comme suit : « Le monument est un texte écrit à destination des générations futures, non seulement pour raconter ce qui s'est passé, mais pour signifier la façon dont l'auteur l'a compris. » (Dulong 2000, p. 117) Dulong ajoute que ce texte, comme un monument, est destiné à un public, à des lecteurs, à des spectateurs : « Lorsque nous lisons l'inscription d'une stèle, d'une épitaphe, voire une page de chronique, nous comprenons que par-delà les siècles, ce texte nous est destiné. » (*Ibid*). Dans *L'image manquante*, Panh reprend des images que nous avons déjà vues dans *S-21 la machine de mort khmère rouge*. Il s'agit d'images de la salle de Tuol Sleng où des portraits de personnes qui avaient été incarcérées, interrogées et torturées en ce lieu tapissent les murs. Le spectateur est donc face à un mur tapissé de photographies d'identification en noir et blanc (fig. 24). La caméra dévoile les différents portraits à travers un traveling et s'arrête sur ceux de quatre jeunes femmes. Celles-ci regardent droit devant elles, en défiant à la fois leur bourreau qui les prenait en photo, mais aussi les spectateurs qui les regardent aujourd'hui. Il semble qu'elles défient le spectateur contemporain pour le faire réagir et pour le sommer de ne pas oublier.



*fig. 24*

Ainsi, en plus d'un lien entre l'individuel et le collectif, Panh montre la relation qui existe entre le passé et le présent. Ceci est important, car c'est ce qui permet de ne pas oublier comment tout est arrivé, pour ne pas refaire les mêmes erreurs.

Panh présente aussi ses parents d'argile dans les décombres de leur salon, en train de regarder une réelle entrevue de leur fils à la télévision (fig. 25). Cette scène est un anachronisme qui permet de rapprocher, de réunir, les vivants et les morts. Le réalisateur explique pourquoi il fait son film : pour eux, les disparus, les victimes du régime de Pol Pot.



fig. 25

Cependant, à la fin de cette séquence, Rithy Panh précise que son père aurait été plus loin, car il aurait mentionné que ce génocide a été possible, entre autres, parce que de nombreux paysans ont été expropriés de leurs terres au début des années 1970. Il remonte plus loin dans l'histoire, avant la période génocidaire, et explique qu'il a été facile d'amener les paysans à la cause révolutionnaire étant donné qu'ils n'avaient plus rien et qu'ils étaient en colère. Il explique cela dans une entrevue : « Le but de toute révolution, c'est la justice sociale, et il est normal que les paysans, qui sont les premiers opprimés, y participent. Mais je considère qu'ils ont été des instruments et des victimes. La révolution khmère rouge n'est pas venue des paysans cambodgiens. » (Panh 2001, p. 380) Une vidéo d'archive montre, dans *L'image manquante*, des paysans réunis à la fin des années 1960, menés par un leader khmer rouge et qui lèvent leur poing en signe de révolte. Panh relie ces archives à l'après, car l'image qui suit est celle de fils de paysans en train de travailler sur le bas-côté d'une autoroute à Phnom Penh (fig. 26). C'est une image tirée du film *La terre des âmes errantes* (Rithy Panh 2000) sur la mise en place du

câble de fibre optique à Phnom Penh et à travers lequel Panh s'interroge sur « comment montrer les effets d'une libéralisation qui était en train de transformer complètement le pays » (Panh 2001, p. 377). Il montre ainsi qu'il existe une nouvelle forme d'exploitation dans cette période de libéralisme.



*fig. 26*

Il semble que Rithy Panh lance un avertissement : toute exploitation peut mener à des révoltes légitimes, qui peuvent favoriser l'arrivée de dictatures. Le réalisateur explique :

Mes films ne sont ni des illustrations d'un propos ni des manifestes politiques. Mais si on s'approche des gens filmés avec respect, quelle que soit leur personnalité, c'est déjà politique. Il est très facile de déduire l'éthique d'une position politique ou idéologique ; j'essaie de filmer autrement : il faut rester disponible, ouvert aux rencontres, à ces instants pleins de mystère et de vérité qui permettent de reconstituer la mémoire à travers l'expérience quotidienne des individus. On peut ainsi restituer aux morts leur histoire, leur identité, leur dignité. La mémoire apparaît comme une urgence. Elle est aussi nécessaire que la résistance quotidienne (Panh 2001, p. 379).

C'est en montrant le quotidien que Rithy Panh dégage des mémoires individuelles, dans un geste politique. Le cinéaste montre que l'événement génocidaire doit rester dans la mémoire des

Cambodgiens pour que les erreurs du passé ne se répètent pas :

Les paysans se retrouvent dans une situation d'avant la révolution, aussi pauvres, aussi abandonnés, comme dans *La Terre des âmes errantes*. [...] J'ai bien peur que de nouveaux monstres ne reviennent, sous une autre forme, si un véritable travail d'analyse n'est pas fait par les Cambodgiens eux-mêmes. Nous devons admettre qu'il y a eu génocide, et l'analyser (Panh 2001, p. 380).

Le réalisateur fait des gestes commémoratifs qui font du film un lieu de mémoire, pour ne pas oublier. Ce geste de commémoration amorcé par Rithy Panh se distingue des représentations du souvenir national dans le sens où il montre l'envers de la médaille : un paysage qui est le fruit de l'événement génocidaire et qui existe dans le prolongement de celui-ci, sans qu'il y ait eu de grands changements. Panh souligne ainsi l'importance d'un mouvement de remémoration communautaire. Même si, comme le remarque Kearney, « such narrative representations inevitably fail to do full justice to the singularity of the horror, they allow, nonetheless and in spite of all the odds, many people to remember what actually happened so that, in Primo Levis' words, it may never happen again » (Kearney 2007, p. 62). L'oeuvre de Panh ne rend pas justice aux victimes du génocide, étant donné que le mal a été fait et qu'il n'y a pas de justice possible dans le sens où les disparus demeureront absent. Cependant, cela permet de parler, et de se souvenir.

À travers son oeuvre, Panh met en place un contre-discours qui conteste les représentations officielles que les autorités khmères rouges ont tenté d'établir. Le réalisateur réfute ainsi le domaine de représentations qui a été imposé en revendiquant son identité personnelle et en permettant la reconstruction d'une mémoire collective. Celle-ci est marquée par le génocide et les différentes absences qu'il a entraînées. Rithy Panh met de l'avant cette absence et lui offre un lieu et une forme pour qu'elle puisse être représentée. Il dépasse ainsi son travail personnel de deuil en permettant la reconstruction d'une mémoire collective.

## Conclusion

À travers les crimes qu'ils ont perpétrés, les Khmers rouges ont fait disparaître de nombreuses images. Davy Chou et Rithy Panh les recréent, chacun à leur manière. Panh reconstruit l'image manquante de son enfance à partir du vide qu'elle provoque. Davy Chou cherche à rassembler des images qui renvoient à la culture collective khmère. Le film de Rithy Panh est plus politique que le film de Davy Chou. Panh utilise davantage d'images d'archives dans le but d'exposer avec précision comment le génocide s'est déroulé et cela lui permet aussi de dénoncer les sévices du régime Khmer rouge. L'événement génocidaire est décrit avec beaucoup de précisions, tant dans le fond que dans la forme. Un aspect didactique s'en dégage car le cinéaste fait le récit de son enfance à la manière d'une leçon d'histoire, en précisant les dates et les noms des principaux dirigeants Khmers rouges. Cela lui permet de montrer à quel point le familial et le politique sont entremêlés. Dans la forme, son film se rapproche de la fiction à cause de l'utilisation de l'animation. Les statuettes d'argile qui évoquent le monde de l'enfance sont de nouveaux personnages symbolisant les absents. En ce qui concerne le film de Chou, le fond est plus proche de la fiction (voire du mythe) que celui de Panh. En effet, ses différents intervenants font le récit de films qu'ils ont vu dans leur jeunesse ou bien qu'ils ont réalisés. Leurs souvenirs sont flous et ils font moins mention des dates et des événements précis que Panh. L'arrière-plan historique est moins précis, reconstitué à travers les différentes anecdotes que racontent les personnes amenées à témoigner. L'événement génocidaire est évoqué mais à partir des drames personnels que celui-ci a entraînés alors que chez Panh, le récit historique est précis bien qu'il soit appréhendé de son point de vue personnel.

Même si les deux films se font écho en ce qu'ils choisissent d'évoquer le thème des images manquantes du génocide, ils sont différents dans la forme. L'aspect bricolage, ou collage, qui est une technique fréquemment utilisée par les enfants de survivants d'un événement traumatique, se ressent beaucoup chez Davy Chou. Celui-ci fait parler les images grâce au montage, il crée des effets d'écho entre le passé et le présent. Il permet aussi au passé de revivre en étant réincarné dans les corps des rescapés et des jeunes de la nouvelle génération.

L'œuvre de Panh repose sur le dialogue entre les images des statuettes et la voix-off. Grâce à de longs travelings, il fait vivre ces figurines qui évoluent dans le Cambodge des Khmers rouges. Il y a aussi un aspect fragmentaire dû à l'entremêlement de l'animation, des images d'archive et des prises de vues réelles. Cela symboliserait sa volonté de comprendre et d'expliquer le génocide, qui ne semble pas pouvoir être raconté de manière linéaire, chronologique et où les événements ne paraissent pas s'enchaîner de manière logique. Panh confronte ainsi son expérience d'homme de cinquante ans - qui voit de nombreux souvenirs d'enfance refaire surface, et qui cherche à combler ses trous de mémoire et à retrouver les images manquantes de la cruauté génocidaire - à son expérience d'enfant et adolescent plongé dans un régime où les seules représentations qu'il avait de son peuple étaient celles de la propagande. Le réalisateur réussit à évoquer son traumatisme infantile et à reconstruire son identité personnelle grâce à un récit autobiographique et à travers la fragilité de statuettes d'argile.

Les deux films de notre corpus participent à éclairer les zones d'ombres entourant le massacre de la population khmère car les réalisateurs font le récit de drames personnels en utilisant la mémoire des sujets (sa propre mémoire dans le cas de Panh). Cette manière de dire l'indicible à partir de l'intime permet de penser la sortie de la catastrophe. À travers leurs œuvres, les cinéastes mettent en place un contre-discours : une histoire non-linéaire qui prend



comme référence le sujet lui-même et ses souvenirs personnels. Ils revendiquent ainsi leur identité, personnelle et collective, en permettant la remémoration du génocide perpétré par les Khmers rouges. Rithy Panh fait son deuil personnel en exposant sa vulnérabilité et ses blessures. Davy Chou met en lumière une vulnérabilité partagée par toutes les victimes du régime, et c'est ainsi qu'il montre que les drames individuels renvoient à une expérience commune.

Les deux films de notre corpus sont un moyen d'expression, un point de repère où des mémoires individuelles se rejoignent pour former une mémoire collective et reconstruire un événement du passé : ils incarnent des lieux de représentations plurielles où des identités sont reconstruites autour du thème de la mémoire traumatique. Si les réalisateurs instaurent une certaine distance entre les faits relatés et le spectateur, c'est pour lui permettre de garder son sens critique sans se laisser submerger par la cruauté de l'événement.

## Bibliographie

Augé, Marc. 1997. « De l'imaginaire au 'tout fictionnel' », *Recherches en communication*, n. 7, p. 105- 119.

Bacqué, Marie-Frédérique. 1992. *Le deuil à vivre*. Paris : Odile Jacob.

Bacqué, Marie-Frédérique. 2006. « Deuils et traumatismes », *Annales Médico Psychologiques*, numéro 164, p. 357- 363.

Bacqué, Marie-Frédérique et Michel Hanus. 2014. *Le deuil*. Paris : Presses universitaires de France.

Bigo, Didier. 1994. « Disparitions, coercition et violence symbolique », *Cultures et Conflits*, n. 13/ 14, p. 3- 16.

Binh, N.T et José Moure. 2015. *Documentaire et fiction : Allers-retours*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.

Blondel, Ch. 1926. « Reviewed Works : *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, n. 101, p. 290- 298.

Colman, Warren. 2010. « Mourning and the Symbolic Process », *Journal of Analytical Psychology*, numéro 55, p. 275- 297.

Dongois, Michel. 2009. « Quand l'art-thérapie adoucit le trauma », *Actualité médicale*, volume 30, numéro 4, p. 28.

Dulong, Renaud. 2000. « Le témoignage historique : document ou monument ? », *Hypothèses*, volume 1, numéro 3, p. 115-119.

Dulong, Renaud. 2002. «La dimension monumentaire du témoignage historique». *Sociétés et représentations*, vol. 13, p. 179- 201.

Dulong, Renaud. 2009. «Qu'est-ce qu'un témoin historique?». En ligne : *Vox-Poetica Lettres et sciences humaines*. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html>

Dunks, Glenn. 2014. «Changing Course: a New Wave of Acclaim for Cambodian Documentaries». *Metro Magazine*, vol. 181, p. 62- 65.

El Khachab, Walid. 2002. Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muet» entre tradition et modernité, *Cinémas*, vol. 12, n. 3, p. 157- 185.

Froger, Marion. 2013. «Introduction. Socialité et médialité : inclure du tiers». *Intermédialités : Histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n. 21.

Hanus, Michel. 1994. *Les deuils dans la vie : deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant*. Paris : Maloine.

Hanus, Michel. 2006. « Deuils normaux, deuils difficiles, deuils compliqués et deuils pathologiques », *Annales médico psychologiques*, numéro 164, p. 349- 356.

Hanus, Michel. 2009. « Deuil et résilience », *Frontières*, numéro 221, volume 2, p. 19- 21.

Heinich, Nathalie. 1998. « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, n. 56, p. 33- 49.

Hirsch, Marianne. 1996. « Past Lives: Postmemories in Exile », *Poetics Today*, vol. 17, n. 4, p. 659- 686.

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Jullien, François. 2013. *De l'intime : loin du bruyant amour*. Paris : Grasset.

Kearney, Richard. 2007. « Narrating Pain: The Power of Catharsis », *Paragraph*, vol. 30, n. 1, p. 55- 66.

Lacasse, Germain, Vincent Bouchard et Gwenn Scheppler. 2009. « Cinéma et oralité. Le bonimenteur et ses avatars », *Cinémas*, vol. 20, n. 1, p. 7- 21.

Leavitt, John. 2005. « Présentation : le mythe aujourd'hui », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n. 2, p. 7- 20.

Lehrer, Erica and Cynthia E. Milton. 2011. *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*. En ligne : MyiLibrary. <http://lib.myilibrary.com/Open.aspx?id=331789>

Mangeot, Philippe, Jean-Philippe Renouard et Isabelle Saint-Saëns. « Une mémoire des corps, entretien avec Jean Hatzfeld et Rithy Panh », *Vacarme*, n. 27, p. 31- 36.

Mondzain, Marie José. 2002. *L'image peut-elle tuer ?* Paris : Bayard Éditions.

Niney, François. 2000. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck.

Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

Niney, François. 2014. *Le subjectif de l'objectif : nos tournures d'esprit à l'écran*. Paris : Klincksieck.

Oppenheimer, Joshua et Joram Ten Brink. 2012. *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London: Wallflower Press.

Ost, François. 2007. « L'invention du tiers. Eschyle et Kafka », *Esprit*, aout/ septembre, p. 147-165.

Panh, Rithy et Christophe Bataille. 2013. *L'image manquante*. Paris : Bernard Grasset.

Panh, Rithy. 2001. « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications*, n. 71, p. 373-394.

Pollak, Michael et Nathalie Heinich. 1986. «Le témoignage». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62- 63, p. 3- 29.

Richer, Philippe. 2009. *Le Cambodge de 1945 à nos jours*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques.

Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.

Rollet, Sylvie. 2011. *Une éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris : Hermann.

Santos, Rowena. 2011. «Necessary f(r)ictions: Reenactment, Embodied Historiography, and Testimony». Thèse de doctorat, Los Angeles, Université de Californie.

Schlund-Vials, Cathy J. «Evincing Cambodia's Genocide: Juridical Belatedness, Historical Indictment, and Rithy Panh's *The Missing Picture*». *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n. 2, p. 287- 296.

Semujanda, Josias. 2009. « Le génocide des Tutsi dans la fiction narrative », *French Cultural Studies*, vol. 20, n. 2, p. 111- 132.

Szechter, Lucie. 2011. «Se lier, se délier, deux films documentaires face au pardon». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Traverso, Enzo. 2005. *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : Fabrique.

Truchet, Jacques. 1979. « Retour sur Brecht et sur la 'distanciation' », *Commentaire*, vol. 2, n. 6, p. 308- 313.

Wajcman, Gérard. 2006. *Les images honteuses*. Seyssel : Éditions Champ Vallon.

Zabunyan, Dork. 2012. « Les images manquantes, ouverture », *Les Carnets du Bal*, n. 3, p. 4-11.

## **Filmographie**

*Le sommeil d'or.* 2011. Réalisation de Davy Chou. France, Cambodge. Bophana Productions, Araucania Films, Vycky Films et Studio 37.

*L'image manquante.* 2013. Réalisation de Rithy Panh. France, Cambodge. Catherine Dussart Productions, Bophana Productions.

