

Université de Montréal

# **Se lier, se délier : deux films documentaires face au pardon**

Par :

Lucie Szechter

Département d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en Études cinématographiques

Mai 2011

© Lucie Szechter, 2011

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Se lier, se délier : deux films documentaires face au pardon

Présenté par :  
Lucie Szechter

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marion Froger, directrice de recherche  
Silvestra Mariniello, présidente du jury  
Daniel Weinstock, membre du jury

## Résumé

Cette étude s'applique à démontrer comment la relation documentaire peut être mise à l'épreuve du pardon dans deux films mettant en scène des bourreaux. Comment est-il possible de concevoir un dispositif cinématographique éthique avec la participation d'anciens criminels ? C'est la question que se sont posée les cinéastes Avi Mograbi et Rithy Panh. L'objectif de cette recherche sera de relever comment le pardon intervient explicitement, mais aussi implicitement, dans la forme documentaire. Il s'agira de comprendre comment ces films, *Z32* et *S21 la machine de mort khmère rouge*, s'élaborent socialement, politiquement et esthétiquement du tournage à la réception, afin de cerner le potentiel symbolique et performatif du pardon dans la reconstruction du lien avec autrui.

**Mots-clés :** Cinéma documentaire, Pardon, Victime, Bourreau, Imputabilité, Résistance, Vivre ensemble

## **Abstract**

In this study we strive to show how the notion of relationship, conjured up by the documentary, is challenged by the act of forgiving in two films depicting executioners. Is it possible to conceive of a filmic project that would be at the same time ethical and include the participation of former criminals? Such is the question raised by the filmmakers Avi Mograbi and Rithy Panh. The purpose of our research will be to highlight instances where forgiveness unfolds, both explicitly and implicitly, in the documentary form. We will thus try to understand how the films *Z32* and *S21 la machine de mort khmère rouge* find a social, political and aesthetic existence, from shooting to reception. In this way the symbolic and performative potential of the act of forgiving will be revealed in its relation to the reconstruction of the bond with the other.

### **Keywords :**

Documentary film, Forgiveness, Victim, Executioner, Responsibility, Resistance, *Modus vivendi*

## Table des matières

Introduction .....	1
Qu'est-ce que le pardon ? .....	4
A l'origine : la faute .....	4
Faute légale et faute morale .....	4
Relation brisée .....	7
Dimension judéo-chrétienne .....	8
La faute n'est pas le coupable .....	10
L'imputabilité .....	14
L'excuse et l'aveu .....	14
Les acteurs directs du pardon .....	16
La demande de pardon .....	17
La question du tiers .....	18
Pardon inconditionnel ou conditionnel ? .....	20
Le pardon inconditionnel .....	20
« Pardon » institutionnalisé .....	22
L'amnistie .....	23
Oubliez ! .....	25
Vengeance, justice, pardon : comment <i>vivre ensemble</i> ? .....	27
Z32, le pardon comme outil de résistance .....	29
La responsabilité du cinéaste .....	33
L'aveu .....	33
Le visage invisible .....	38
Le masque, solution plastique à des soucis éthiques et cinémato-pratiques .....	42
Pardonnez c'est résister .....	46
Le lien fraternel .....	52
La responsabilité de Z32 .....	55
Les femmes et l'intégrité morale .....	55

La responsabilité du spectateur .....	61
Distanciation : le pardon illégitime .....	61
La hantise du père ? .....	66
<i>S21 la machine de mort khmère rouge</i> , le pardon comme outil mémoriel .....	69
Confrontation de la victime et du bourreau .....	74
Le risque de l'obscène .....	74
Filmer l'ennemi .....	80
Confrontation avec les lieux .....	85
Le S21, lieu de mémoire et hétérotopie .....	91
Glissement sémantique .....	93
Les tableaux de Nath .....	94
Confrontation des corps et de la mémoire .....	97
Mémoire des corps .....	97
Filmer le souffle, filmer les visages .....	103
Le dire mémoire .....	105
Confrontation avec les archives .....	105
Le portrait .....	107
Les âmes errantes .....	110
Le cinéma comme sépulture .....	113
L'affrontement .....	117
La délivrance .....	117
Besoin de justice, désir de pardon .....	120
Proximité .....	123
Vivre ensemble .....	126
Conclusion .....	129
Bibliographie .....	133
Annexes .....	i

## Remerciements

Merci à Philippe Szechter et Marion Froger

Ainsi qu'à Elke Sanders et Thomas Constant

Adam Brown, Anne-Laure Mercier et Grant Rummel

Maude Calvé Thibault, Lauren Ramsay et Thomas Mossino

David Simard, mes Amies et Colin Dorward

## Introduction

A l'origine de cette étude, une petite phrase était tapie dans le lit de notre mémoire : « Si les bourreaux avaient demandé "pardon", je ne l'aurais pas mis au montage ». Nous avons attribué ces mots lourds de sens à Rithy Panh, réalisateur du documentaire *S21 la machine de mort khmère rouge* (2002), qui confrontait dans son film d'anciens tortionnaires khmers rouges au lieu de leurs crimes et à deux survivants du génocide<sup>1</sup>. Pourtant, nous nous sommes rendue à l'évidence, le cinéaste n'avait jamais textuellement prononcé ces mots. Notre mémoire, moins défaillante que synthétique, nous aura donc amené directement à l'enjeu éthique et affectif du documentaire lorsqu'il s'agit de filmer avec des bourreaux. Avec car il ne s'agit pas d'un montage d'archives (dans lequel les bourreaux sont représentés mais non confrontés), ni d'un film *a priori* contre les bourreaux (filmés à leur insu notamment, comme cela peut être le cas dans *Shoah* de Claude Lanzmann) mais bel et bien d'un dispositif qui nécessitait leur participation *volontaire*. Nous avons par la suite découvert cette même problématique dans le travail du metteur en scène israélien Avi Mograbi qui réalisait, en 2008, le film *Z32* avec un ancien soldat de l'armée israélienne témoignant du crime de guerre dont il a été l'auteur quelques années auparavant.

Au regard de leurs crimes passés, la participation volontaire de la part de ces assassins pose bien évidemment question. Pourquoi témoigneraient-ils publiquement de leurs exactions ? En sachant que les témoignages des bourreaux sont presque toujours portés par la logique de l'excuse et de la victimisation<sup>2</sup>, quelle responsabilité éthique repose par conséquent sur le dispositif choisi par le cinéaste ? Enfin et surtout, comment le réalisateur peut-il établir une relation, créer ce lien inévitable et nécessaire au processus

---

<sup>1</sup> Nous emploierons régulièrement le terme « génocide » pour plus de fluidité et pour sa charge symbolique en sachant que légalement les crimes perpétrés par les Khmers rouges sont spécifiquement qualifiés de « crime contre l'humanité » et non de « génocide ».

<sup>2</sup> Propos étayés notamment par l'intervention du professeur Antoni Castel, « La mémoire de la violence à partir des narrations de paroles victimaires : le génocide des Tutsi dans l'œuvre d'Hatzfield et les meurtres en Colombie dans celle d'Alfredi Molana », colloque « Génocide : la trans-mission des mémoires », Acfas 2011, Sherbooke.



documentaire, avec d'anciens bourreaux tout en composant avec ses propres affects et ceux des spectateurs à qui le film se destine ?

L'expérience documentaire se compose généralement sur la trajectoire du *don*, relation horizontal et réciproque. Cet échange non marchand circule entre la personne filmée, le filmeur et le spectateur. Marion Froger écrit : « Le documentaire produit cette relation *comme* forme de socialisation possible où *s'exprime* la manière dont on perçoit l'autre et l'importance que l'on accorde au *lien*.<sup>3</sup> » Or, dans le cas des bourreaux, la réciprocité n'existe plus. Le lien, qui *était* comme celui qui *aurait pu* être, a été rompu par la faute initiale. C'est ici qu'intervient la question du pardon, seule parole performative qui en se disant recrée un lien là où il n'existait plus. Ricœur le définit comme vertical puisque l'horizontalité n'est plus possible, allant de la profondeur de la faute à la hauteur du pardon<sup>4</sup>. Il nous a semblé au cours de cette recherche, que le pardon avait nécessairement un rôle à jouer dans les documentaires réalisés avec la collaboration d'anciens bourreaux. S'il n'est pas forcément accordé en définitive, sa présence est latente ne serait-ce qu'à travers les différentes étapes qui peuvent y mener, à savoir : la faute, la culpabilité, l'aveu et la demande de pardon.

Nous envisagerons le pardon de manière laïque après avoir pris soin de le définir et d'en rappeler les origines dans notre première partie. Puis nous explorerons les expériences documentaires entreprises et proposées par les deux cinéastes de notre corpus. Dans un premier temps nous analyserons le dispositif de Z32 dans lequel Avi Mograbi mentionne explicitement la question du pardon. Nous verrons comment le dispositif choisi par le cinéaste construit une danse des responsabilités entre le criminel, Mograbi lui-même, la petite amie du soldat et le spectateur. L'étude de ce dispositif se portera notamment sur l'esthétique du masque numérique que portent les personnages du film, l'effacement du

---

<sup>3</sup> Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p.225.

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Editions du Seuil, 2000.

visage et sa révélation, la délégation par le réalisateur du discours éthique aux personnages féminins et enfin la notion brechtienne de distanciation qui cède au spectateur un fort pouvoir critique. Nous nous pencherons ensuite sur le cas de Rithy Panh avec *S21*, où l'absence d'un pardon explicite est en elle-même tout aussi significative. Nous verrons en quoi le dispositif de confrontation proposé par le cinéaste permet une résurgence de la mémoire, puis son encadrement éthique et pour finir sa transmission au travers d'un tiers spectateur.

# Qu'est-ce que le pardon ?

## A l'origine : la faute

### Faute légale et faute morale

Le pardon ne peut se comprendre sans que les éléments qui présupposent son existence soient définis. Le pardon n'a pas d'autonomie, il n'existe pas en soi et ne peut pas être appelé à exister sans qu'au préalable une faute ait été commise.

Cette condition n'est pas suffisante mais nécessaire, elle est l'origine, le déclencheur, du pardon. Qu'il soit accordé ou non, demandé ou non. Karl Jaspers compare la faute à la mort, à la souffrance et au combat qu'il appelle des « "situations limites", c'est-à-dire ces déterminations non fortuites de l'existence que nous trouvons toujours déjà là <sup>5</sup> ». Dans nos vies, nous serons tous amenés à commettre des fautes, plus ou moins graves, et nous aurons alors à faire face aux conséquences de tels actes. Mais quels actes constituent ce que nous appelons « une faute » ?

Dans un premier temps le cadre dans lequel nous pouvons définir la faute est déterminant. Même si nous n'aborderons pas nécessairement la faute dans ces différentes perspectives dans la suite de notre étude cinématographique, il semble néanmoins intéressant d'en établir un panorama complet car le pardon et les concepts qui y sont attachés sont facilement mal interprétés donc mal employés. Commençons donc par le cadre du droit, cadre légal qui implique des règles juridiques dont la transgression *est* la faute. En droit, la faute est définie comme un acte ou une omission constituant un manquement à une obligation légale ou conventionnelle dont la loi ordonne la réparation quand elle a causé à autrui un dommage matériel, pécuniaire ou moral. La faute est alors évaluée sur une échelle de gravité (capacité d'évaluation qui est une des spécificités du

---

<sup>55</sup> Karl Jaspers, cité dans Paul Ricœur, *La mémoire...*, p. 596.

droit) allant de la contravention en passant par le délit pour aller jusqu'au crime (crime ne désignant pas littéralement et uniquement le meurtre mais entre autres le viol, la torture, le vol avec violence et le génocide).

Pour distinguer clairement la faute vue au travers d'un cadre légal et la faute qui permet l'existence du pardon, revenons brièvement sur les caractéristiques de la loi. En droit, les lois concernent chacun et non quelqu'un, « c'est à la loi qu'est due en premier lieu la sanction ; elle n'est due à la victime que parce qu'elle est due à la loi <sup>6</sup> » précise Ricœur. La justice aux yeux bandés ne fait pas cas de l'individu, elle est aveugle aux raisons du cœur et dépersonnalise la faute. Dans un système défini, à chaque action mauvaise correspond une sanction établie en fonction d'un barème pensé pour être proportionnel. A chaque faute, sa sanction.

Mais si la faute peut être ainsi l'infraction d'un code juridique objectif (bien que différent dans chaque pays), elle peut aussi être l'infraction d'un code moral. Ainsi, une faute reconnue comme telle par la loi peut également être une faute morale alors qu'une faute morale peut en revanche ne pas être considérée comme une faute au regard de la loi. C'est ce versant éthique de la faute qui va nous intéresser ici pour expliquer l'origine du pardon. Pour continuer la définition de la faute selon les règles de la loi, tout en commençant, simultanément, à définir la faute selon les règles morales, reprenons la comparaison « filée » de François Dermange (lui-même sous influence kantienne).

Au droit, le champ des actes et des omissions observables ; à l'éthique, celui des mouvements de la volonté et de l'intention. Au droit, la justice extérieure du tribunal ; à l'éthique, le tribunal intérieur de la conscience. (...) Au droit, la tâche de faire écho au consensus social et à l'éthique d'exercer une fonction critique qui en sonde le bien-fondé.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Paul Ricœur. *Le juste, la justice et son échec*. Paris, éd. de l'Herne, 2005, p44.

<sup>7</sup> François Dermange. *Éthique et droit*. Genève, Labor et Fides, 2002, p.9.

Si François Dermange soulève la question du jugement d'un point de vue juridique ou moral, il aborde également celle du lien social. La règle juridique et la règle morale œuvrent toutes deux pour le bien de la relation entre personnes à l'instar du pardon. Cependant, le pardon n'entre pas *a priori* dans le système de la justice car il est de nature subjective, il ne répond pas de la dialectique du crime et du châtement et ne naît pas d'une contrainte extérieure. Le pardon survient lorsqu'il y a faute et lorsque cette faute est un manquement à un ordre moral et non nécessairement légal.

Comme le rappelle Roger Mehl, « le seul critère vraiment décisif qu'on puisse utiliser pour juger une attitude éthique, c'est son aptitude à favoriser la rencontre avec autrui<sup>8</sup> ». La faute qui engendre la possibilité du pardon est une action qui ne va pas seulement à l'encontre de cette idée de relation bénéfique (active) avec autrui mais va jusqu'à rompre la simple relation pacifique (passive) à autrui. Elle est une action mauvaise qui porte à conséquences sur la relation qui lie son auteur à autrui moins pour les dommages qui en résultent que vis-à-vis de son intention première de nuire. La faute qui appelle le pardon fait référence à une force intérieure, produit de la conscience morale. Le coupable n'est pas coupable d'avoir enfreint une loi extérieure mais d'avoir eu l'intention de nuire. Le droit peut punir l'acte de donner la mort « sans intention de la donner » par exemple, la *volonté* de l'auteur du crime est un facteur aggravant mais non nécessaire. Alors que le pardon n'a pas lieu d'être si la faute est accidentelle. C'est aussi parce que la faute est intentionnelle au moment où elle est commise que la culpabilité peut *a posteriori* exister. Nous y reviendrons car la question de la reconnaissance par le fautif de sa responsabilité est cruciale dans *S21 la machine de mort Khmère rouge* et *Z32*. Dans ces deux cas documentaires il s'agira de revenir sur les motivations qui ont pu pousser des hommes *in fine* libres de leur choix, à blesser ou tuer autrui.

---

<sup>8</sup> Roger Mehl. *Les attitudes morales*. Paris, PUF, 1971, p.10.

## Relation brisée

Selon le sens courant, la faute serait le fait de manquer à ce que l'on doit, selon une règle morale préexistante dont on reconnaît la valeur et que l'on juge indispensable au maintien d'un *vivre ensemble*. La faute est une action (mauvaise) qui se joue en interaction avec autrui. Elle peut aussi être une « non-action » comme dans le cas de non assistance à une personne en danger. C'est donc dès l'origine du pardon que la notion de *relation* entre différents acteurs entre en jeu. Mais une relation blessée par un acte nuisible qui attaque de manière concrète une relation existante (abîmant ou rompant le lien) ou l'idée même d'une relation *possible* entre les différents protagonistes (entre le coupable et la victime mais aussi à l'échelle de la communauté).

Les bases du pardon sont donc : un rapport à l'autre qui induit au moins deux personnes. Ce rapport est meurtri, voire manquant, dans le sens d'un lien présent puis absent mais aussi parfois dans le sens d'un lien qui fait défaut sur le plan affectif. Il est rendu non équitable par une faute. Derrida définit la faute comme un « méfait fait de quelqu'un à quelqu'un, un mal, un tort impliquant un auteur responsable et une victime<sup>9</sup> ». L'état de fait est la souffrance de la personne à qui la faute a fait du tort (victime) et dans certains cas, celle de la personne qui a commis la faute (fautif, coupable). Cet état de fait s'il n'est pas modifié, pensé et pansé, peut conduire à une gangrène passant du lien entre les deux personnes impliquées initialement (lien interpersonnel) à un groupe plus large (lien intra communautaire) et ainsi mettre en danger le lien nécessaire au maintien des membres de la communauté. Le fautif se trouve exclu parce qu'il n'est plus jugé digne de la confiance nécessaire au *vivre ensemble*. Ses chances d'être réintégré passent soit par l'action régulatrice de la justice (après avoir purgé une peine jugée équivalente à la faute)

---

<sup>9</sup> Jacques Derrida. *Pardoner : l'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris, Editions de l'Herne, 2005, p. 38.

soit par le pardon. Le pardon existe pour réparer ce lien à (aux) l'autre (s) et fonctionne à l'image d'une main tendue depuis l'intérieure de la communauté vers le fautif exclu. Cette main tendue réinvite alors le fautif, sans contrepartie, au sein du groupe.

## **Dimension judéo-chrétienne**

Enfin, il existe dans la culture judéo-chrétienne *la* faute, ne portant plus cette fois sur la question des rapports interpersonnels mais sur la condition humaine. Déjà présente dans la Torah mais de manière plus anecdotique, elle prendra toute son ampleur dans le christianisme. Derrida relève la récurrence, dans la pensée classique et occidentale, de l'idée selon laquelle, « l'existence, ou la conscience, ou le « je », avant même toute faute déterminée, est en faute et en train, par conséquent, de demander au moins implicitement pardon pour le simple fait, finalement, d'être là.<sup>10</sup> »

Cette faute métaphysique s'illustre dans la Bible par Adam, le premier homme que Dieu aurait conçu à son image, bon de nature mais qui, par manque de foi aurait ouvert son existence à la mort et à la souffrance en cédant à la tentation du fruit défendu. Cette faute originelle devenue universelle affecterait chaque nouvelle vie humaine sur terre et introduit la question majeure de l'imputabilité, l'homme étant devenu libre de ses choix. Il se confronte alors pour la première fois au mal comme choix possible de sa volonté. Ce mythe fondateur permet d'introduire plusieurs éléments, notamment l'idée de transmission puisque ce mal légué par le premier couple est héréditaire. Il permet également d'illustrer la question de l'imputabilité de la faute comme le propose Kant. Pour Kant<sup>11</sup>, Adam (l'être humain) agit de sa propre volonté lorsqu'il fait le mal. La faute serait donc un acte libre,

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>11</sup> André-Marie Dubarle, « Péchés originels. Exploitation philosophique – Kant », *Encyclopædia Universalis* [www.universalis.fr/encyclopedie/peche-originel] (consulté le 18 octobre 2010)

intelligible donc imputable à son auteur. L'homme n'est pas par nature un être qui fait le mal mais il en est *capable*. Avec cette propension à faire le mal et la possibilité de choisir, l'homme se trouve alors face à sa propre liberté d'action.

Il est également intéressant de relever dans les analyses (principalement celle de Saint Augustin) à propos du péché originel, l'opposition d'Adam et Jésus comme symboles des deux étapes dans la dialectique du pardon chrétien. « Le premier par son péché a livré l'homme à l'esclavage de la mort et du péché (...) Le second le libère et le ramène à la vie et à la béatitude éternelle. <sup>12</sup>»

Jésus est celui par lequel le pardon a été élevé au rang d'éthique individuelle et sociale au sein de la plus populaire des philosophies.

Dans l'évangile selon Mathieu, quand Pierre aurait ainsi demandé à Jésus :

18.21 (...) Seigneur, combien de fois pardonnerai-je à mon frère, lorsqu'il péchera contre moi ? Sera-ce jusqu'à sept fois ?

18.22 Jésus lui dit : Je ne te dis pas jusqu'à sept fois, mais jusqu'à septante fois sept fois.

Le pardon chrétien présente cette particularité : il est exigé par Dieu afin d'être donné en retour, par Dieu lui-même, à celui qui pardonne. Si la générosité contenue dans le pardon chrétien peut probablement être offerte spontanément et inconditionnellement, elle reste cependant, dans sa définition, un devoir (dans un rapport donnant-donnant) avant d'être un vouloir.

Ainsi, dans l'évangile selon Mathieu, Jésus incite à suivre le bon exemple comme ceux qui « ont touché leur récompense » :



6.14 Car, si vous pardonnez aux hommes leurs fautes, votre Père céleste vous pardonnera aussi.

6.15 Mais si vous ne pardonnez pas aux hommes, à vous non plus votre Père ne pardonnera pas vos fautes.

## **La faute n'est pas le coupable**

Une autre faute fondamentale décrite dans les textes sacrés a eu, sur l'histoire de l'Occident et du Moyen-Orient, de lourdes conséquences. Cette faute serait celle de la crucifixion de Jésus par des Juifs. Faute commise au nom de la loi mais au nom d'une loi qui n'était pas celle de tous.

Evangile selon Jean :

19.6 Lorsque les principaux sacrificateurs et les huissiers le virent, ils s'écrièrent: Crucifie! Crucifie! Pilate leur dit : Prenez-le vous-mêmes, et crucifiez-le ; car moi, je ne trouve point de crime en lui.

19.7 Les Juifs lui répondirent : Nous avons une loi ; et, selon notre loi, il doit mourir, parce qu'il s'est fait Fils de Dieu.

Cette faute sort du contexte interpersonnel pour mettre en porte-à-faux deux communautés. Ce rapport intercommunautaire blessé va nous intéresser pour cette étude car il est souvent plus difficile à soigner que les rapports entre personnes et fait souvent l'objet d'une utilisation (voire instrumentalisation) symbolique dans les représentations ou auto-représentations collectives. Ce motif peut même servir une construction identitaire,

---

<sup>12</sup> Dubarle, « Pêché originel. Les sources bibliques et la théologie chrétienne – Saint Augustin », *Encyclopædia Universalis*

d'appartenance, établie par opposition à l'Autre, la blessure étant parfois utilisée pour elle-même, comme élément de coalition.

Dans son pamphlet *L'imprescriptible*, Jankélévitch fait référence à cette faute biblique et s'attaque à ceux qu'il identifie comme étant les ennemis d'Israël en déclarant qu' « on ne négocie pas, on ne dialogue pas avec celui qui n'existe pas. Or il n'est pas évident qu'un Juif doive exister : un Juif doit toujours se justifier, s'excuser de vivre<sup>13-14</sup> ». Pour lui le peuple juif, dans ses rapports aux Chrétiens, aura toujours à souffrir pour cette faute inscrite dans la Bible, faute d'un peuple présumé déicide et qui a servi les théories racistes les plus violentes comme celle de Hitler qui visait, sous couvert de ces justifications, à annihiler ce « peuple maudit ».

Cela nous amène enfin à une autre faute fondamentale, moderne cette fois-ci : la Shoah. Le génocide nous pousse à nous questionner sur la nature humaine et sur la question d'un mal absolu. Cette faute, Jankélévitch la décrit comme « contre-nature, ce crime immotivé, ce crime exorbitant [qui] est donc à la lettre un crime “métaphysique”<sup>15</sup> ». Une faute dont la gravité vient du fait qu'elle est injustifiable car ces motivations sont au-delà du valable et du non valable règlementés par la conscience morale. Faute où, « au-delà de la volonté de faire souffrir et d'éliminer se dresse en effet la volonté d'humilier, de livrer l'autre à la déréliction de l'abandon, du mépris de soi.<sup>16</sup> ». En niant qu'autrui puisse être une

---

<sup>13</sup> Vladimir Jankélévitch, « Pardonner? » texte publié initialement en 1971, *L'imprescriptible*. Paris, Editions du Seuil, 1986, p.23.

<sup>14</sup> Il écrit ces mots en 1971, après une conférence de presse de Charles de Gaulle en novembre 1967 au cours de laquelle le président renversait sa politique envers Israël. Il y condamnait la guerre de Six Jours, ouvrant ainsi une brèche dans l'opinion publique, jusque là pro-israélienne et encore très émue par la découverte des camps de concentration. Dès 1967 l'extrême droite imperturbablement antisioniste et le Parti communiste et une partie des intellectuels « épousant les positions de l'Union soviétique dans la guerre froide, voient dans l'Israël le cheval de Troie de l'Occident au Proche-Orient ». Serge Berstein, « De Gaulle, Israël et les Juifs », revue *L'Histoire*, Paris, n°321, juin 2007, p.48.

<sup>15</sup> Jankélévitch, p. 25.

<sup>16</sup> Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire...* p. 601.

personne morale, le coupable d'une faute injustifiable nie, au-delà du geste qui blesse le lien, la possibilité même d'existence d'un lien. Nous ajouterons également à cette définition d'une faute injustifiable la notion de plaisir au moment de faire du mal à l'autre, notion qui sera importante pour le reste de notre étude.

La faute amène avec elle cette question obsédante : « A qui la faute ? ». Question qui dès sa formulation porte en elle le verbe « avoir » qui présuppose un propriétaire à la faute. Prenons seulement cet extrait d'une réponse donnée par le père Cantalamessa (prédicateur du pape) à la question « Qui a tué Jésus ? » :

Si l'on considère les juifs des générations futures responsables de la mort du Christ, on devrait aussi pour la même raison considérer les romains des générations futures, y compris les papes de familles romaines, responsables, et les accuser de déicide, dans la mesure où il est certain que, du point de vue juridique, la condamnation du Christ et son exécution (la forme de l'exécution par crucifixion le confirme) sont à imputer, en dernière analyse, aux autorités romaines.<sup>17</sup>

Le débat théologique nous importe peu ici. Ce qui est intéressant à relever, c'est cette traque du coupable. Savoir qui a fait quoi. Il n'y a pas de faute orpheline. Connaître et savoir reconnaître le fautif semble être une motivation permanente et nécessaire dans l'histoire du *vivre ensemble* des hommes.

A toute faute il existerait donc un propriétaire mais, c'est probablement là que l'intelligence se démarque et permet d'éviter d'autres actes nuisibles commis au nom de la faute initiale, la faute n'est pas le fautif. Penser que le crime commis par un homme fait de cet homme une seule et même entité avec la faute a pu entraîner des châtiments sauvages ou des condamnations péremptoires. Envisager que la faute puisse être inscrite dans le

---

<sup>17</sup> Père Cantalamessa lors de la Médiation de Carême en 2004 au Vatican. *Qui a tué Jésus? Réponse du prédicateur du Pape*, [<http://www.zenit.org/article-7485?l=french>] (site consulté le 20 mars 2010)

coupable de manière indélébile signifie donc qu'il n'y pas de réparation possible mais permet également d'envisager l'hypothèse d'une transmission de la faute de génération en génération. Dans le cas de la crucifixion, les différentes communautés impliquées (Juifs, Romains, Chrétiens) se retrouvent ennemies pour n'avoir pas su distinguer la faute du fautif. Cette association, ou plutôt cette dissociation manquante, a conduit même un penseur comme Jankélévitch à condamner tous les Allemands des générations passées comme futures pour les crimes nazis. Dans une telle conception de la faute, le pardon ne peut même pas être envisagé puisque il est une action « qui ne se borne pas à ré-agir mais qui agit de façon nouvelle et inattendue<sup>18</sup> », écrit Hannah Arendt, et s'oppose en tout point à l'idée de « réaction en chaîne ». Le pardon établit une relation « dans laquelle on pardonne ce qui a été commis par égard pour celui qui l'a commis<sup>19</sup> », précise encore Arendt.

Dans le même sens, Derrida prend note que le coupable est « quelqu'un qui, de quelque façon ne se confond jamais totalement avec la faute et le moment de la faute passé, ni même avec le passé en général<sup>20</sup> ». C'est ce que Ricœur, en parlant des crimes de droit commun tient à mettre en exergue et qui s'appelle « la considération ». « Leurs auteurs [des crimes de droit commun] restent des hommes comme leurs juges ; à ce titre, ils sont présumés innocents jusqu'à leur condamnation<sup>21</sup> ». La faute appartient au coupable mais n'est pas le coupable et cette pensée permet d'envisager le pardon et de réparer le lien interpersonnel mais également intercommunautaire.

Ces divergences ne se retrouvent pas dans les cultures bouddhistes dans lesquelles la faute n'a pas de propriétaire car les fautes ne sont ni des actes concrets ni des actes

---

<sup>18</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1983, p.271.

<sup>19</sup> Arendt, p.272.

<sup>20</sup> Derrida, *Pardoner : l'impardonnable...* p. 16.

<sup>21</sup> Ricœur, *La mémoire...*, p. 614.

individuels. Au contraire, la faute appartient autant au passé qu'au présent et s'inscrit dans le Karma qui se transmet de génération en génération et n'efface jamais les péchés consécutifs. Cette longue chaîne de « causation karmatique<sup>22</sup> » ne permet pas l'association de la faute avec le fautif, concrètement, dans le temps présent. Cette dimension culturelle nous sera utile pour mieux cerner la question du pardon dans le film cambodgien *S21*.

## L'imputabilité

### L'excuse et l'aveu

Revenons à la tradition occidentale afin d'observer la relation entre la faute et le coupable. Il existe la relation de déni, lorsqu'une personne a fait du tort à une autre mais maintient qu'elle était dans son droit (sous couvert d'une autorité hiérarchique par exemple) ou qu'elle avait elle-même été menacée par une tierce personne et qu'ainsi, pour éviter qu'on lui fasse du mal, elle avait choisi de se protéger en faisant du mal à autrui. C'est notamment le discours de l'*excuse* que les tortionnaires khmers rouges pratiquent dans *S21*. La relation entre faute et fautif est donc entièrement une question de responsabilité, soit assumée soit reniée.

Le passage d'une faute orpheline à une faute reconnue se joue dans la région que Paul Ricœur appelle la « région de l'imputabilité », celle où se détermine qui a fait quoi. Ce passage, ou encore cette « forme spécifique que prend l'attribution à soi de la faute est

---

<sup>22</sup> Ning Zhang. « Le pardon existe-t-il dans la culture chinoise? », *Revue Esprit*, Paris, (août-septembre 2007), p. 117.

l'aveu<sup>23</sup> ». L'aveu est une parole performative qui lie l'agent et son action. Le coupable reconnaît son acte et ainsi assume sa responsabilité. Cette parole naît d'une pensée réflexive et permet une prise de conscience qui par la suite aura un poids conséquent non plus seulement dans la relation entre la faute et son agent mais celle entre la faute, le coupable et la victime. En avouant, le fautif crée une ouverture permettant une officialisation des rôles déterminant qui a fait quoi et à qui.<sup>24</sup>

L'aveu se classe parmi les paroles qui « avère[nt] l'être ; le simple énoncé suffit à son efficacité. Cela tient à son caractère auto-référentiel. La phrase se prend elle-même pour référent, elle constitue elle-même la réalité à laquelle elle renvoie.<sup>25</sup> » Il existe une situation initiale qui se trouve modifiée par un méfait et si ce méfait est avoué (verbalisé) par celui qui l'a commis, alors la situation présente et sa relation de cause à effet avec la faute commise dans le passé et les différents acteurs (victime, coupable) qu'elle implique sont alors officiellement reconnus comme véridiques.

Pour récapituler, la faute crée un problème, elle devient un obstacle et empêche la progression normale des vies des acteurs concernés (*a minima*, celle de la victime). En résulte donc une situation bloquée. La première étape dans la résolution de ce problème serait d'admettre que celui-ci existe à travers la parole performative de l'aveu. Alors, la « faute qui paralyserait la puissance d'agir de cet « homme capable » que nous sommes »

---

<sup>23</sup> Ricœur, *La mémoire...*, p. 597.

<sup>24</sup> Du point de vue de la Justice, l'aveu est suffisamment crédible pour constituer une preuve. Sa crédibilité vaut mieux qu'un enregistrement vidéo comme l'a prouvé l'exemple maintenant iconique du passage à tabac du Noir Américain Rodney King, entièrement filmé mais qui fut finalement rejetée lors du procès. La vidéo n'a pas pu combler l'absence des aveux des policiers quand bien même le film les montrait clairement en train de défigurer Rodney King.

<sup>25</sup> Idixa, *L'essentiel du performatif (ou acte de parole) est son caractère autoréférentiel*, [<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1001141127.html>](site consulté le 29/03/2010)

pourrait être renversée par « l'éventuelle levée de cette incapacité existentielle, que désigne le terme pardon<sup>26</sup> ».

## **Les acteurs directs du pardon**

Nous reviendrons sur cette capacité du pardon à redonner à l'homme sa puissance d'agir. Mais avant cela, posons la question des acteurs. Cet homme capable, qui est-il et où se situe-t-il dans la logique du pardon ? Nous en avons déjà nommé certains (coupables et victimes) mais qui sont-ils et quel rôle endossent-ils ? Qui pardonne à qui et qui demande pardon à qui ? Le coupable est celui qui peut demander pardon et la victime celle qui peut le lui accorder. Dans certains cas elle peut aussi être celle qui demande à son bourreau de lui demander pardon.

Le coupable, dans un premier temps, est celui par qui la faute arrive et sans qui la possibilité du pardon n'existerait pas. Cet acteur du pardon est un homme capable soit, comme le souligne Ricœur, un homme dont la dimension intégrante est de « pouvoir ». Il existe donc un « qui » qui a fait « quoi ». Mais à qui ? A la victime, qui elle-même, bien que subissant la faute dans un premier temps, est également un homme capable puisque c'est à elle que revient en priorité le droit de pardonner. Ainsi la victime en pardonnant récupère sa puissance d'agir et s'extrait du rôle passif dans lequel le coupable l'avait enfermé en commettant la faute.

Les deux acteurs principaux du pardon sont des êtres capables mais pour pardonner et demander pardon il leur faut aussi être des sujets moraux, c'est-à-dire des êtres pouvant s'imaginer à la place de l'autre, ce que François Ost appelle « la capacité morale par

---

<sup>26</sup> Ricœur, *La mémoire...*, p. 593.

excellence<sup>27</sup> ». Pour pardonner et demander pardon il est en effet question d'empathie, de cette conscience accrue d'autrui et de soi-même.

## **La demande de pardon**

La demande de pardon, si elle est généralement citée comme une condition nécessaire à l'existence du pardon (et que les victimes éprouvent souvent un impérieux besoin de l'entendre), est cependant remise en cause comme condition du pardon par certains penseurs. Tout d'abord, qu'implique le fait de demander à être pardonné ?

Pour Derrida, dans la demande de pardon « l'essentiel n'est pas que les mots soient dit mais qu'il soit signifié (...) et avec ce pardon-demandé, avant-lui, une expiation, un remord, un repentir, une confession. <sup>28</sup>» Demander pardon c'est également prendre le risque de ne pas être pardonné, que la victime refuse de donner ce pardon qui viendrait compenser ce que Ricœur décrit comme une dissymétrie entre la hauteur du pardon et l'abîme de la faute. Demander pardon c'est d'abord avoir été capable d'un retour sur soi et sur la faute commise, d'avoir pris de la distance entre l'acte passé et soi-même. L'homme, inscrit dans la durée, est la même personne que celle ayant commis la faute mais, sujette au temps et à la compréhension de l'événement, elle peut ne plus se reconnaître dans son action passée. Ce retour sur soi doit entraîner un sentiment de remord (le coupable condamne sa propre action passée) puis mener à l'attestation des faits par la mise en mot performative qu'est l'aveu et, enfin, à la demande de pardon à la personne offensée. Demander pardon doit venir d'un besoin de soulager sa victime et de se soulager soi-même. Comme nous l'avons vu, la faute crée une situation bloquée et le pardon est la clé pour rétablir l'équilibre dans la

---

<sup>27</sup> François Ost. « L'invention du tiers – Eschyle et Kafka », *Revue Esprit*, Paris, (août-septembre 2007), p. 156.

<sup>28</sup> Derrida, *Pardonnez...* p. 47.



relation entre bourreau et victime. Demander pardon c'est avoir le désir de rétablir l'écoulement d'un temps arrêté au moment où la faute a été commise et permettre aux vies des deux acteurs de continuer leur cours. S'entendre demander pardon de la part de son bourreau est généralement pour la victime, d'abord une marque de respect et un pas de plus vers la reconnaissance de leur souffrance (la première étape étant l'aveu, qui déjà en attestant de la faute, officialise son statut de victime). C'est aussi dans certains cas la possibilité pour la victime de renouer avec le coupable, comme si elle avait déjà le pardon sur les lèvres et attendait seulement de pouvoir l'offrir au coupable repentant. Ne pas pardonner peut, en effet, être une souffrance pour la victime si elle éprouve toujours de la sympathie pour celui qui lui a fait du mal. Ne pas pardonner empêche les différents acteurs de tourner la page pour recommencer à vivre ; en refusant qu'un lien ne se reconstruise entre la victime et son bourreau, la césure se perpétue pour les futures générations héritières du conflit.

### **La question du tiers**

Après avoir relevé ces deux acteurs du pardon, nous pourrions nous en tenir là, comme Kant puis Jankélévitch, pour qui le pardon ne peut exister que lors d'un face-à-face entre le bourreau et la victime, sans aucun intermédiaire. Mais il est également possible d'envisager un troisième acteur dans cette problématique : le tiers que nous avons déjà brièvement mentionné. Derrida dans *Pardonnez-moi : l'impardonnable et l'imprescriptible* y faisait référence pour expliquer le sens d'une demande vers le haut, vers une entité divine, Dieu comme témoin absolu. Il subsiste donc tout de même cette idée de pardon demandé vers le haut qui se justifierait, selon Derrida, par la nécessité d'un tiers, d'un témoin. Parce que Dieu « serait seul capable d'un pardon, d'un pouvoir-pardonnez autrement inaccessible à l'homme, mais que, en l'absence de la singularité d'une victime qui parfois n'est plus là (...) ou en l'absence du criminel ou du pécheur, Dieu est le seul nom (...) Du

substitut absolu. Du témoin absolu<sup>29</sup> ». Nous noterons que le texte de Derrida met donc en avant une relation triangulaire. Qu'il s'agisse de Dieu dans le pardon chrétien ou d'une autre instance, il est intéressant de voir qu'au-delà de la victime et du coupable, un tiers est souvent acteur (actif ou passif) dans l'application du pardon.

Pour Hannah Arendt même si le pardon est « une affaire personnelle », elle n'est « pas nécessairement individuelle ni privée<sup>30</sup> ». De même Ricœur qui, comme Arendt envisage le pardon comme une pratique sociale et politique, affirme que « l'idée de pardon, d'origine théologique, a aujourd'hui des implications politiques extraordinaires<sup>31</sup> ».

Si le tiers est un témoin il est alors celui qui sert de référence, de contrôle et de repère<sup>32</sup> dans la relation au pardon. Il veille à ce que le pardon soit sincère lors du face-à-face et peut ensuite attester de la bonne réappropriation et réparation du lien auparavant brisé entre le bourreau et la victime. En revanche, si le tiers est un substitut, son rôle est alors participatif, il est celui qui se présente au nom du coupable pour demander pardon ou au nom de la victime pour accorder ce pardon au bourreau. La relation n'est donc plus vue comme une ligne bidirectionnelle mais un triangle. Dans ce cas de figure, quelle place laisser à ce troisième acteur, quelle est sa légitimité et en quoi peut-il faciliter ou entraver le pardon ?

Le tiers « témoin », veille à ce que le pardon soit sincère dans le cas d'un témoin omniscient ; à ce que le pardon soit précédé d'un aveu et d'une demande de pardon auprès de la victime de la part du fautif, dans le cas d'un témoin humain. Il est celui qui certifie

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 79.

<sup>30</sup> Arendt, p.272.

<sup>31</sup> Paul Ricœur. « La cité est fondamentalement périssable. Sa survie dépend de nous », *Les grands entretiens du Monde*, Paris, (numéro spécial mai 1994), p. 12.

<sup>32</sup> L'Internaute Encyclopédie. [<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/defintion/témoin/>] (site consulté le 4 juillet 2010)

l'exactitude de l'échange et se porte caution pour ce qu'il a entendu (engageant ainsi sa garantie morale). Ce tiers ne semble pas être problématique, son rôle n'entrave pas l'échange du pardon et bien souvent le facilite.

Le tiers « substitut » se place de lui-même dans l'échange du pardon au nom de la victime (généralement parce qu'elle n'est plus là pour répondre de la question du pardon) ou pour lui-même, lorsque les conséquences de la faute initiale porte préjudice, au-delà de la victime directe, à la communauté. Il se pense alors en son droit pour intercéder. Ce tiers peut aussi à la fois endosser le rôle du témoin observant et du tiers participant. Il peut également se placer dans une position à la fois extérieure et interne à la relation entre le bourreau et la victime lorsqu'il exige que le coupable demande pardon. De fait, sa position est ambiguë car ce tiers ne sera pas celui qui accordera le pardon mais se sent suffisamment concerné pour éprouver le besoin d'une demande de pardon de la part du bourreau. Nous verrons que la pratique documentaire implique toujours un tiers, *a minima* le cinéaste et le spectateur. Mis à l'épreuve du pardon, ce tiers devra apprendre à composer depuis sa place, parfois équivoque, de médiateur.

## **Pardon inconditionnel ou conditionnel ?**

### **Le pardon inconditionnel**

Pourtant, la demande de pardon est-elle vraiment nécessaire pour que le pardon soit accordé au coupable et que la relation blessée retrouve son équilibre ?

C'est l'un des points de désaccord majeur dans la définition du pardon. Pour Jankélévitch, cela ne fait aucun doute, le pardon ne peut pas être envisagé sans qu'il ait été au préalable demandé. Cette condition dite nécessaire à l'existence du pardon revient régulièrement dans les témoignages des victimes et les définitions courantes du pardon. Par exemple, dans son livre de vulgarisation philosophique *L'antimanuel de philosophie*<sup>33</sup>, Michel Onfray parle de « deux conditions indispensables » : que le pardon soit demandé et qu'il soit demandé directement du bourreau à la victime, sans intermédiaire. Cette condition semble donc communément acceptée. Pourtant, Derrida et Ricœur construisent, eux, une définition du pardon fondamentalement différente : celle d'un pardon inconditionnel. Le premier élevé dans la religion juive et le second d'obédience catholique, ils ont malgré tout travaillé à l'idée d'un pardon inconditionnel séculier. Les deux hommes s'appliquent ainsi à parler du pardon comme un élan d'amour, un don désintéressé.

Il y a dans le pardon, le sens même du pardon, une force, un désir, un élan, un mouvement, un appel (...) qui exigent que le pardon soit accordé, s'il peut l'être, même à quelqu'un qui ne le demande pas, qui ne se repent ni ne se confesse (...) par-delà même de toute expiation.<sup>34</sup>

Si pour Derrida le pardon est ainsi inconditionnel, il n'est pas pour autant toujours possible (« s'il peut l'être »). Face à la faute injustifiable dont nous avons parlé précédemment, le pardon doit se mesurer à un défi qui lui est impossible de relever, pardonner l'impardonnable. Face à cet impossible paradoxe il se révélerait dans toute son essence, dans toute « sa possibilité ». Cette notion de grandeur, de hauteur plus précisément, se lit également chez Ricœur pour qui pardonner est le verbe performatif de l'amour, action de l'agapè qui :

---

<sup>33</sup> Michel Onfray. *Antimanuel de philosophie*, Rosny, éd. Bréal, 2001, p196.

<sup>34</sup> Derrida, *Pardonnez...* p26.

ne se retourne pas seulement contre le principe de rétribution, ni seulement contre la loi du talion (...) mais à la limite, contre la Règle d'or censée rompre le talion. Le pardon vaudrait pour cette sentence exacte « Ne faites pas à autrui ce qu'il ne voudrait pas que vous lui fassiez. <sup>35</sup> ».

La demande de pardon serait donc conditionnelle autant que le pardon serait inconditionnel selon les uns et nécessiterait pour les autres, si ce n'est une demande de pardon explicite, au moins des remords de la part du fautif, comme le précise Jankélévitch pour qui « c'est la détresse et c'est la déréliction du coupable qui seules donneraient un sens et une raison d'être du pardon <sup>36</sup> ».

### « Pardon » institutionnalisé

Alors, en envisageant un instant qu'il s'agisse en effet du même concept du « pardon » que nous tentons de décrire, qu'en est-il de ce pardon envisagé à l'échelle nationale ? Pardon sorti de la relation personnelle et directe entre le coupable et sa victime et qui présume une faute à la grandeur du pays, une « faute collective<sup>37</sup> » comme la nomme Jacques Chirac au sujet de la participation française dans la déportation des Juifs. Les demandes de pardon officielles ne manquent plus, de Lech Walesa au nom de la Pologne en 1991 lors de sa visite en Israël, au Ministre des affaires étrangères du Japon, Katsuya Okada, en 2010 pour le mauvais traitement des prisonniers américains pendant la Seconde Guerre Mondiale.

---

<sup>35</sup> Ricœur, *La mémoire...*, p624.

<sup>36</sup> Jankélévitch, p50.

<sup>37</sup> Discours prononcé lors de la commémoration de la Rafle du Vel' d'Hiv' le 16 juillet 1995 [http://www.lemonde.fr/web/module\_chrono/ifr/0,11-0@2-3224,32-645443,0.html] (consulté le 13/05/2011)

Ce pardon collectif se présente également au sein d'une justice dite « de transition ». Elle se présente sous le jour de la justice mais fait appelle au pardon en réponse à cette question que nous posions précédemment : si le crime vient rompre une relation intercommunautaire ou intracommunautaire, qui pardonne à qui ?

Parce que, par définition, le pardon guérit, on a voulu le mettre en pratique pour soigner des liens malades et ressouder des peuples traumatisés par des meurtres violents et collectifs commis souvent par une partie de la population sur une autre. « Dès que quiconque prononce le mot « pardon ! » - performatif du pardon comme acte de langage -, est-ce qu'une réappropriation n'est pas entamée ? » introduit Derrida, « Un processus de deuil, de rédemption, de calcul transfigurateur qui, par le langage (...) précipite vers l'économie d'une réconciliation qui fait tout simplement oublier ou anéantir le mal même, et donc cet impardonnable qui est le seul corrélat possible d'un pardon digne de ce nom.<sup>38</sup> » Comment ne pas rêver d'un tel soulagement, d'une telle solution au conflit lorsqu'un pays entier est plongé dans la tourmente et la rancœur ? C'est dans cette perspective que sont nées les tentatives appelées « justices de réconciliations ».

## **L'amnistie**

Elles sont incarnées par l'amnistie, la prescription et la grâce. Ces termes sont des termes juridiques et cela nous amène à faire référence au début de cette étude du pardon. Nous y distinguons en effet la faute selon un cadre légal et selon un cadre éthique et en concluons que le pardon ne pouvait se réaliser qu'en relation avec les règles morales. Or, que représentent ces institutions de clémence qui ont été appliquées comme solution de crise post Apartheid, post Seconde Guerre Mondiale, post Algérie, en Argentine, en Uruguay, au Chili, etc. ? Serait-il finalement possible de concilier le pardon et la justice ?

---

<sup>38</sup> Derrida, *Pardonner...*p.78.

Sandrine Lefranc constate : « alors même que la figure du pardon est « a priori » étrangère à l'ordre politique, elle devient l'un des fils directeurs des discours tenus sur la justice de transition.<sup>39</sup> »

Nous limiterons ici notre recherche à l'amnistie. L'amnistie est un « acte du pouvoir souverain immunisant des personnes de toute poursuite pénale pour des crimes passés<sup>40</sup> » et vise à la réconciliation, à la réparation du corps social. Appliquée par le nouveau pouvoir en place dans des pays à peine sortis de crise interne meurtrière, elle est généralement accompagné d'un discours incitant les parties adverses (en cas de guerre civile, épuration ethnique d'une partie de la population sur une autre etc.) à faire la paix et à se pardonner. Hélène Ruiz Fabri explique l'absence de convention internationale portant explicitement sur l'amnistie par « l'ampleur et [les] possibles enchevêtrements des principes sous-jacents à l'utilisation de cette institution de clémence : transition, paix, réconciliation, pardon, vérité...<sup>41</sup> »

Ces politiques de pardon sont à la fois plus économiques, plus rapides et échaudent moins que d'entreprendre des procès extraordinaires sous le joug de la justice traditionnelle. Pourtant Sandrine Lefranc rapporte que certaines victimes rejettent de telles utilisations politiques du pardon car elles estiment que le « gouvernement aurait substitué, à leur yeux, une réconciliation faussée à la réconciliation « authentique », et un compromis avec les « bourreaux » au respect de la dignité et des droits des victimes.<sup>42</sup> »

---

<sup>39</sup> Sandrine Lefranc, *Politiques du pardon*, PUF, Paris, 2002, p.13.

<sup>40</sup> *Progress Report on the Question of Perpetrators of Human Rights Violations*, 19 juillet 1993 cité dans Hélène Ruiz Fabri. *La clémence saisie par le droit. Amnistie, prescription et grâce en droit international et comparé*, Société de législation comparée, Paris, 2007, p.19.

<sup>41</sup> *Ibid.* p.20.

<sup>42</sup> Lefranc, p.142.

## Oubliez !

Puisque l'aveu du bourreau, qui lui est généralement exigé en échange de son blanchiment, officialise leur statut de victimes et atteste publiquement de la souffrance qu'elles ont pu subir, au fond de quoi ces victimes ont-elles encore peur ?

Ce qui semble effrayer le plus les victimes ou leurs proches et qu'elles assimilent à un retour du couteau dans la plaie n'est autre que l'oubli de la faute passée. Vécu comme une marque d'irrespect à une victime déjà bafouée, c'est comme si elle avait souffert ou était morte « pour rien ». L'oubli fait peur car, contrairement à la vengeance, il est doux. Il apaise là où les souvenirs pourraient encore mordre et blesser. Il fait le vide en effaçant les traces, que l'on juge « sales » car douloureuses, et laisse le terrain de la mémoire « vierge », une friche puis une jachère sur laquelle on reprendrait son activité comme si rien ne s'était passé.

Et c'est bien de ça dont il s'agit, ce *rien n'était* est ancré jusque dans les mots qui définissent l'amnistie. L'article 2 du Traité d'Osnabrück<sup>43</sup> obligeait déjà à ce que « toutes les rigueurs, violences, hostilités et défenses (...) soient entièrement abolies : si bien que tout ce que l'on pourrait demander et prétendre de l'autre à ce sujet, soit enseveli dans un perpétuel oubli.<sup>44</sup> » Régine Robin dans *Mémoire saturée* considère également l'amnistie comme un moyen d'effacer la mémoire commune d'une société en « [éteignant] l'action publique<sup>45</sup> » puisque seuls à présent les historiens pourront légalement citer les actes passés et lavés du casier judiciaire des bourreaux. Cette quête officielle de l'oubli est proposée pour le bien de la collectivité afin de pouvoir reconstruire celle-ci sur des bases neuves. Cette entreprise ne semble pourtant pas si facile car les fantômes du passé, s'ils n'ont pas

---

<sup>43</sup> Traité entre le Saint-Empire romain germanique et la Suède qui mit fin à la guerre de Trente Ans le 24 octobre 1648

<sup>44</sup> Traité d'Osnabrück, cité par Hélène Ruiz Fabri, p.19.

<sup>45</sup> Régine Robin. *La mémoire saturée*. Paris, éd. Stock, 2003, p.81.



reçu de sépulture digne de ce nom, sont toujours susceptibles de revenir hanter les vivants, voire de motiver la répétition de la faute initiale. C'est pour cette raison que le cinéma joue un rôle primordial comme tiers dans la transmission, la compréhension et l'enregistrement indélébile du passé au présent, pour le futur. Nous y reviendrons plus longuement dans l'analyse de notre corpus.

L'amnistie flirte avec l'amnésie et use du mot pardon comme l'un de ces concepts suffisamment grandioses et vagues pour rassembler les destinataires des discours officiels. Cette crainte d'un pardon-marionnette manipulé aux fins d'un oubli irréversible se lit dans *L'imprescriptible* de Jankélévitch qui assimile en filigrane le pardon et l'oubli tout au long de l'ouvrage.

Sans doute y a-t-il quelque chose de vrai dans cette association qui ressort également dans un des mots hébreux qui signifie le pardon, kipper : oublier.<sup>46</sup> Peut-être que le résultat à long terme d'une faute *pardonnée* est l'oubli de cette faute ou, du moins, de la haine et de la douleur qui en découlaient. Reste que la différence essentielle entre oubli et pardon est que l'un est une non-action, une défaillance de la mémoire (une dépossession d'une part de notre vie psychologique) quand l'autre est une réappropriation du passé et une action sur le présent : une réconciliation. Le nœud du problème s'efface de la conscience dans le cas de l'oubli, mais d'après la psychologie freudienne, ne disparaît jamais car tout souvenir traumatique reste ancré dans la mémoire profonde (l'inconscient) et crée un empêchement d'aller bien (la hantise et de la culpabilité). Au contraire, le nœud du problème est délié dans le cas du pardon qui travaille sur le *deuil* donc sur l'acceptation et le soulagement de la peine. Ainsi Ricœur résume-t-il les différentes problématiques qu'engendrent oubli et pardon : celle du premier serait « la mémoire et la fidélité au passé » alors que celle du second serait « la culpabilité et la réconciliation avec le passé <sup>47</sup> ».

---

<sup>46</sup> « Pardon » dans *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*. éd. Brepols, 1987, p.967.

<sup>47</sup> Ricœur, *La mémoire...*, p.536.

Ces politiques dites « justices de transition » peuvent aussi être soupçonnées d'utiliser, non seulement le pardon comme une marionnette, mais également la justice dont on utilise le nom afin de se parer de sa crédibilité tout en en bâclant les principes et la rigueur.

### **Vengeance, justice, pardon : comment vivre ensemble ?**

A la suite d'une faute il semblerait donc que s'opposent plusieurs alternatives pour agir sur le lien n'unissant plus les communautés séparées : cet oubli à la fois naturel (aussi inévitable que le vieillissement et la mort) et commandité (dans le cas de certaines politiques nous l'avons vu), la vengeance, la justice, le pardon. L'oubli apaise mais ne réconcilie pas les communautés en profondeur et il semble qu'un jour la plaie puisse se rouvrir ; la vengeance, au contraire d'apaiser, envenime la situation bloquée provoqué par la faute initiale en maintenant volontairement une répétition de la violence entre les deux communautés affectées ; la justice apaise en utilisant la punition comme alternative à la vengeance (sorte de violence mais sans passion), elle est supposée impartiale et peut mener à la réconciliation si elle est jugée légitime par le coupable et la victime (ce n'est pas le cas pour la justice dite « des vainqueurs » par exemple) ; enfin le pardon apaise, de manière spontanée, comme une impulsion de la part de la personne blessée qui désire empêcher le cercle de la vengeance et qui, par elle, permet aux deux communautés de se réconcilier.

Si la vengeance est inconciliable avec les trois autres moyens de faire face à la rupture, de leur côté pardon, justice et oubli semblent pouvoir se compléter. La victime peut avoir besoin du passage de la justice pour s'autoriser à pardonner sincèrement et, de fait, le pardon associé à la justice est sans doute ce qui permet de faire nettement la distinction entre la justice et la vengeance. Enfin, l'oubli « naturel » peut survenir lorsque haines et discordes ont été éteintes par le travail de la justice ou l'action du pardon. Sa nature, rappelons-le, est différente du pardon ou de la justice, « il n'est pas un événement, quelque

chose qui arrive ou qu'on fait arriver<sup>48</sup> » précise Ricœur. Pour le philosophe, lorsque le travail de mémoire a été entrepris afin de faire acte de sépulture et qu'il a permis le travail du deuil, l'oubli n'est plus une bête noire. Au contraire, suggère Ricœur, l'oubli pourrait bien être *in fine* un aboutissement positif de la « mémoire-souci », l'oubli menant précisément à « l'insouci<sup>49</sup> ». En ce qui nous concerne, voyons avant cela en quoi le cinéma, par ces propres moyens, aide à ce travail du deuil, au travail de mémoire et donc au *vivre ensemble*, en étant traversé par le motif du pardon.

---

<sup>48</sup> *Ibid*, p.652.

<sup>49</sup> *Ibid*, p.655.

## Z32, le pardon comme outil de résistance

En Israël, la question du *vivre ensemble* est d'autant plus cruciale qu'elle n'a jamais réellement pu être envisagée. En 1947 les Nations Unies décrètent la scission de la Palestine en un État juif et un État arabe, les Arabes s'y opposent. David Ben Gourion, chef de l'Exécutif de l'Agence juive, signe toutefois la déclaration d'indépendance et permet la migration de Juifs du monde entier incités à se rassembler par l'idéologie sioniste et, bien sûr, la blessure encore vive de la Shoah. Le *vivre ensemble* semble plus se concevoir comme un *vivre côte à côte* au vu du statut de la citoyenneté israélienne. « La citoyenneté n' « efface » pas l'appartenance ethnico-nationale (juive, arabe ou druze) : chaque citoyen relève donc aussi d'une « nationalité » et se verra d'ailleurs appliqué en matière de statut personnel (mariage, divorce...) le droit religieux de sa communauté.<sup>50</sup> » Au sein même de la population juive, le *vivre ensemble* est rendu difficile par les différents clivages Achkénaze et Séfarade. Ce à quoi s'ajoutent des approches très différentes de la religion : orthodoxe, traditionaliste ou séculière.

[L]'histoire d'Israël est avant tout l'histoire de ses guerres : guerre d'Indépendance (1948-1949), campagne du Sinaï (1956), guerre de Six Jours (juin 1967) suivie de la guerre d'usure sur le canal de Suez (de septembre 1968 à août 1970), guerre du Kippour (octobre 1973), opération du Liban (appelée en Israël « opération paix pour la Galilée ») à partir de juin 1982 et seconde guerre du Liban (juillet-août 2006)<sup>51</sup>.

Les Arabes demandaient la possibilité de s'autodéterminer, Israël refusait de la leur donner sous couvert d'un droit historique ou religieux et pour des raisons de sécurité. Depuis la première *intifada* en 1987 la fracture entre Juifs et Arabes ne faiblit pas. Le conflit israélo-palestinien excite les passions internationales par sa spécificité d'espace « surreprésenté<sup>52</sup> ».

---

<sup>50</sup> Dictionnaire de géopolitique, sous la direction de Yves Lacoste, éd. Flammarion, Paris, 1995, p.809.

<sup>51</sup> « Israël », Encyclopædia Universalis, 2010, [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/israel/>]

<sup>52</sup> à ce sujet lire Alexandre Defay. *Géopolitique du Proche-Orient*, PUF, Paris, 2003.

Mais les forces qui s'opposent concrètement dans ce conflit sont inégales. La puissance militaire de l'État hébreu s'explique par la force du sentiment nationaliste, par une mémoire commune du génocide perpétré contre les Juifs, par les menaces de certains pays arabes mais aussi un système très fort d'organisation militaire et d'enrôlement des jeunes<sup>53</sup>. Pays guerrier, économiquement, logistiquement et politiquement puissant (allié militairement avec les Etats-Unis depuis 1982) Israël décide, puisque les Etats voisins n'ont pas reconnu sa création (à l'exception de l'Égypte) de bâtir « des frontières "sûres et reconnues"<sup>54</sup> ». Officiellement en quête d'un maximum de sécurité pour les Israéliens menacés d'attentats terroristes, certains y voient aussi une occasion de s'étendre territorialement en colonisant les terres arabes, en détruisant les villages et surtout en privant les habitants de leur liberté essentielle de circuler. Avi Mograbi est de ceux qui contestent cette expansion mais ils restent minoritaires en Israël. « L'affrontement de deux légitimités tendant à s'exclure mutuellement rend des plus incertains l'avenir de cet ensemble Israël-Palestine qui aura de nombreux problèmes à résoudre pour parvenir à une paix durable, notamment la répartition des terres, des ressources en eau et le sort de Jérusalem<sup>55</sup> », conclut Marcel Bazin pour l'encyclopédie *Universalis*. Enfin, puisque le conflit est trop complexe pour être reporté ici sans le trahir, nous pourrions simplement ajouter comme représentation concrète d'un *vivre ensemble* nié, la construction par l'État d'Israël d'un mur immense depuis 2002 séparant les Juifs des Arabes. Pour mieux saisir la folie d'un tel projet nous ne pouvons que conseiller le documentaire *Mur* de Simone Bitton, réalisé en 2004.

En 2005, le film *Pour un seul de mes deux yeux*, du cinéaste israélien Avi Mograbi, traitait déjà des injustices commises par les soldats israéliens à l'encontre des Palestiniens.

---

<sup>53</sup> Dictionnaire de géopolitique, p.810.

<sup>54</sup> Dictionnaire de géopolitique, p.811.

<sup>55</sup> « Israël », Encyclopædia Universalis, op.cit.

Plus qu'un simple constat, Mograbi revenait à la source, sur cette fameuse idéologie guerrière inculquée par l'État sioniste dès l'éducation de ses jeunes enfants.

Alors qu'il terminait le tournage du film, Mograbi participe bénévolement au tri de rushes enregistrés lors de témoignages d'ex-soldats israéliens au sein de l'association *Shovrim Shtika (Breaking the Silence)*<sup>56</sup>. Son propre fils, Shaul, au même moment décide de ne pas servir dans la Tsahal (l'armée israélienne) et se trouve condamné à faire de la prison. Membre actif du groupe Anarchistes contre le mur<sup>57</sup>, il refuse de « devenir un soldat d'occupation, un soldat qui collabore avec l'oppression du peuple palestinien<sup>58</sup> » explique son père. Parmi les témoignages des anciens soldats, Mograbi découvre celui de Z32 (son nom de code dans les archives de l'association) et le trouve fascinant. Le soldat avoue avoir participé à une mission de représailles après la mort de plusieurs soldats israéliens. Faisant partie de l'élite militaire de la Tsahal, il a été officieusement délégué avec quelques autres de son unité pour tuer des Palestiniens afin de venger la mort de leurs camarades. Z32 raconte ces vingt minutes durant lesquelles il a tiré sur un policier palestinien innocent et désarmé. Bardé d'adrénaline, Z32 pouvait « enfin » tuer quelqu'un dans ce conflit sans réel front adverse, qui n'en finissait pas d'immobilisme. Pourtant ce qui ne lui semblait pas condamnable (son geste lui semblait même très noble) à l'époque des faits revient maintenant le hanter... Mograbi trouve ce témoignage « *very strong. I thought he was a tragic hero or a tragic protagonist, I wouldn't say hero, but a tragic persona who had made a decision at a certain point and then, for the rest of his life, understanding of course that he made a wrong decision, he will have to live with the consequences of the choice that*

---

<sup>56</sup> « *Breaking the Silence is an organization of veteran Israeli soldiers working to raise awareness about the daily reality in the Occupied Territories.* » [<http://www.shovrimshatika.org>]

<sup>57</sup> « Le collectif *Anarchists Against the Wall* (en français, « Anarchistes contre le Mur »), est une organisation israélienne créée en 2003. Ce groupe non-violent milite contre la construction du mur séparant les territoires palestiniens de l'État d'Israël dans toute la Cisjordanie. »

[[http://fr.wikipedia.org/wiki/Anarchists\\_Against\\_the\\_Wall](http://fr.wikipedia.org/wiki/Anarchists_Against_the_Wall)]

<sup>58</sup> Avi Mograbi, propos recueillis par Bruno Vincens, L'Humanité 26/08/2005, s.p

*he had taken.*<sup>59</sup> » C'est donc d'abord l'aspect tragique de cette histoire qui l'attire et bien évidemment l'écho politique et personnel qu'elle renvoie. Il contacte un jeune musicien engagé contre la guerre, Noam Enbar, et lui propose de faire un opéra du témoignage de Z32. Mograbi « résiste<sup>60</sup> », de son propre aveu, à l'envie d'en faire un film. Pourtant, l'opéra s'avère plus difficile à mettre en place qu'il ne le pensait. Il décide alors de faire un film très simple sur Z32. Seulement, rien n'est simple avec Mograbi qui ne cesse de questionner son rôle en tant que cinéaste, le rôle des images et la légitimité politique et éthique du cinéma. Cela commence à se compliquer dès la première approche du réalisateur et du soldat. Z32 connaît les films de Mograbi et accepte tout de suite de collaborer mais à la condition non négociable que son visage ne soit pas révélé à l'écran.

Le film éponyme qui va résulter de cette rencontre nous intéresse car il y est explicitement question du pardon. Qui demande pardon à qui ? Qui l'accorde et qui le refuse ? D'un côté, le cinéaste se montre lui-même à l'écran, « à nu », et regarde le spectateur droit dans les yeux pour lui avouer son propre malaise. Face à un sujet aussi grave qu'un meurtre (non puni par la loi), il chante sa propre culpabilité, entouré d'un orchestre de chambre. D'un autre côté, le personnage principal est *a contrario* masqué pendant tout le temps du film. Les règles du documentaire classique sont donc inversées, interrogées, voire moquées. Y compris la place attribuée au spectateur. Il ressort du film trois relations fortes que Mograbi traite comme trois parties esthétiquement distinctes, dans un dispositif global proche des préoccupations de l'art contemporain. Nous allons les étudier une à une car chacune propose une approche singulière du pardon. La première relation est celle qui lie directement le bourreau avec le réalisateur. Elle correspond principalement à l'étape de l'aveu dans le parcours du pardon. Quelles conséquences la révélation du crime a sur le film et sur le cinéaste et comment ce dernier la met en scène dans son dispositif ? S'il est question de responsabilité, cette première relation met en

---

<sup>59</sup> Avi Mograbi, Cinémathèque Suisse, enregistrement vidéo n°4  
[[http://www.dailymotion.com/video/xd3n9p\\_avi-mograbi-a-la-cinematheque-suisse\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xd3n9p_avi-mograbi-a-la-cinematheque-suisse_shortfilms)]

<sup>60</sup> Mograbi, enregistrement vidéo n°4 cité.

exergue celle d'Avi Mograbi, nous verrons de quelle manière. La seconde relation lie le bourreau à sa petite amie. Mograbi lui avait proposé de se filmer lui-même, à l'abri (pour un temps) de son regard de cinéaste. En visionnant les rushs, Mograbi découvre un personnage inédit et qui semble maintenant indispensable au film : la petite amie à qui Z32 demande incessamment le pardon. Face à cette femme, c'est la responsabilité du soldat qui est véritablement mise en exergue. Enfin, fidèle à son dispositif de « *confession box* », Avi Mograbi se filme frontalement et s'adresse au spectateur. Seulement, cette fois, il s'exprime principalement en chantant, au milieu de son salon, accompagné par ses musiciens. Il dit « je *lui* pardonne » sur un mode indirect, le regard braqué vers la caméra, qui met le spectateur dans une position inconfortable. Le cinéaste malicieux taquine (tourmente ?) son public jusqu'à se qu'il se questionne : « Mais qu'attend-il de moi ce Mograbi ? ». De fait, c'est bien la responsabilité du spectateur qui est alors mise sur le devant de la scène dans ce troisième et dernier tiroir du dispositif mograbien. Notons que, si contrairement à l'usage, nous commentons beaucoup les dialogues du film dans cette analyse filmique, c'est parce que le montage est extrêmement sélectif et que chaque phrase conservée dans la forme finale est nécessaire à la progression de l'aveu, à la question du pardon et de la responsabilité.

## **La responsabilité du cinéaste**

### **L'aveu**

Le film d'Avi Mograbi aurait pu être un film sur *un* aveu. L'aveu d'un meurtre par l'assassin en personne, avec ce que cela implique d'étonnant, d'attirant et d'obscène. Car « en jetant un coup d'œil à un spectacle obscène nous faisons venir la mort jusqu'à nous, pour détourner le regard aussitôt et nous en débarrasser », décrit Corinne Maier, « Nous sommes pour un instant maître, par ce jeu d'images, de celle qui, à la fin, gagne



toujours.<sup>61</sup> » Risque d'obscénité qui se présente dans toute prétention à vouloir montrer un sujet à la fois grave et intime. L'aveu enregistré pour son intérêt factuel, de manière informative, aurait pu composer un film en soi, ne reposant alors que sur l'originalité de son contenu, la rareté de ce genre de confession. Bravant ainsi de manière provocatrice et alléchante le secret absolu que l'on confère à la fois au régime de la *confession* et à la mort (car « La mort, sous la forme de produits de consommation, constitue peut-être la dernière frontière d'un monde dont elle a été chassée<sup>62</sup>. ») Il s'agit pourtant moins d'un film sur un aveu, que d'un film sur *l'*aveu. Et si le sujet n'est pas traité de manière spectaculaire, il n'en est pas moins provocateur. En mettant l'accent sur l'*acte* d'avouer (puisque, nous l'avons vu, l'aveu est une parole performative) plutôt que sur le contenu de l'aveu, nous ne mettons pas de côté le récit singulier et individuel de ce soldat puisqu'il en sera question tout au long du film. Seulement, c'est parce que Mograbi inclut dans son dispositif une réflexion sur la performance de l'aveu et les conséquences d'un tel acte, que la question du pardon est rendue possible. La trajectoire du pardon est verticale (non horizontale comme celle de l'échange) et se hisse d'un pôle à l'autre : « en bas *l'aveu* de la faute ; en haut l'hymne du pardon<sup>63</sup> » commente Ricœur. Mograbi réfléchit ainsi explicitement sur ce que l'aveu d'un meurtre implique pour celui qui le prononce et pour celui (ceux) qui le reçoivent.

L'aveu implique (engage) en premier lieu celui qui par les mots se lie à la faute et se reconnaît son propriétaire dans la « région de l'imputabilité », pour rappeler les termes de Ricœur. Ici le soldat, Z32, expérimente ce que Ricœur décrit comme « une surprise de la conscience, étonnée, après l'action<sup>64</sup> ». « Comment ai-je pu faire *ça* ? » serait la première question d'un homme réveillé en sursaut par sa conscience morale. Et qui, généralement, mène au sentiment de culpabilité (mais nous verrons qu'il peut être ambigu). Cette surprise

---

<sup>61</sup> Corinne Maier, *La mort à l'œuvre*, éd. Encre Marine, La Versanne, 2004, p.27.

<sup>62</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>63</sup> (c'est sous qui soulignons) Ricœur, *La mémoire...* p.593.

<sup>64</sup> *Ibid*, p.598.

de l'acteur prenant conscience du lien inaliénable qui l'attache désormais à la faute a été très bien perçue par Ophir Levy dans son article sur *Z32*. Levy revient sur « le doute identitaire » décrit par Descartes et Freud qui « appelle, pour être appréhendé, la figure de l'automate.<sup>65</sup> » Mais si le coupable peut se remémorer lui-même en train de mal agir comme s'il se percevait d'un point externe de spectateur, la persistance de son être dans le temps le contraint à assumer son geste. *Z32* en faisant retour sur son crime expérimente ce que Derrida relève chez Hegel et Lévinas pour qui « faire l'expérience du pardon » est « le mouvement même de l'expérience subjective et intersubjective, le rapport à soi comme rapport à l'autre *en tant qu'expérience temporelle*.<sup>66</sup> » Parce qu'il est et fut ce même « homme capable » (Ricœur) il doit répondre de son acte irrévocable (« avoir réduit un homme à une tâche » chante Mograbi). Or l'aveu n'est performatif qu'une fois adressé à un Autre, les mots sont donc des mots *en direction de*, qui doivent pour être effectifs circuler de l'auteur de la faute au récepteur de l'aveu. Jacques Henriot rappelle que la responsabilité implique par cette idée d'« avoir à [répondre] » la notion d'obligation. « A partir du moment où le sujet accepte qu'on le fasse responsable, le mouvement par lequel il s'oblige inaugure le jeu dans lequel obligateur et obligé se trouvent conjointement engagés.<sup>67</sup> » En avouant le meurtre qu'il a commis dans le documentaire de Mograbi, *Z32* se lie *de facto* avec le cinéaste (nous reviendrons sur les autres relations qui se tissent dans/hors du film). L'aveu trouve donc son récepteur et engage ce dernier (dans le sens de « faire intervenir comme élément nécessaire »<sup>68</sup>) à confirmer l'auto-assignation du soldat comme individu responsable de la faute initiale. « Le champ de la responsabilité ne s'établit que par l'équilibre de cette double affirmation<sup>69</sup> » conclut Henriot. Seulement, Avi Mograbi n'est

---

<sup>65</sup> Ophir Levy, « Sous la peau numérique *Z32* d'Avi Mograbi », revue en ligne Reel Virtuel [<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?/revue-en-ligne/>].

<sup>66</sup> Derrida, *Pardonner...* p.37.

<sup>67</sup> Jacques Henriot, « Responsabilité », Encyclopédie Universalis, paragraphe 1.

<sup>68</sup> Dictionnaire du CNRS [<http://www.cnrtl.fr/definition/engager>].

<sup>69</sup> Henriot, paragraphe 1.

pas un prêtre (loin de là) et sa profession se profile plus comme l'antinomie du rôle d'un confesseur, tenu de garder le silence absolu sous peine d'excommunication, même lorsque l'aveu est celui d'un crime<sup>70</sup> (silence qui entraîne probablement d'autres dilemmes moraux...). Au contraire, Mograbi est cinéaste et rend son discours public. Etant lui-même un « homme capable », donc imputable de ses choix, le sort de cet aveu lui revient en partie (puisque que la responsabilité lui a été *en partie* confiée lors de l'échange verbal). Or, ce dont le film va traiter c'est précisément de la difficulté pour le réalisateur d'avoir accepté la responsabilité que Z32 lui confère. Devant la loi, le sort du soldat est simple : il a commis un crime de guerre et sa responsabilité se mesure par la peine qui lui sera infligée. A la faute initiale se propose donc une solution juridique. Devant les proches de la victime, le sort de Z32 pourrait aussi bien être jugé selon la loi du Talion (à l'instar des raisons qui ont motivé le soldat à assassiner un palestinien innocent). Œil pour œil, dent pour dent, ou le cycle de la vengeance comme non-solution volontaire au conflit. Mais Z32 a peur de l'une comme de l'autre et il a vraisemblablement choisi Mograbi comme alternative. Un homme pouvant peut-être le tirer de l'embarras que lui causait le tiraillement entre sa peur de la sanction (vengeance / justice) et, parallèlement, sa prise de conscience et le besoin de se reconnaître l'auteur du crime qui en découle. Le soldat a choisi Mograbi comme récepteur de son aveu, car il l'a jugé, « légitime<sup>71</sup> » autant que Mograbi l'a choisi, comme personnage à faire témoigner. Cela répond encore une fois à ce qu'Henriot écrit sur la responsabilité : « l'obligation vraie compose une situation dialectique à l'intérieur de laquelle « obligateur » et « obligé » se déterminent réciproquement.<sup>72</sup> » Que faire, pour le réalisateur (qui a construit toute son œuvre en opposition avec la politique de secret menée par Israël),

---

<sup>70</sup> Droit canonique : N° 983 § 1 : Le secret sacramentel est inviolable ; c'est pourquoi il est absolument interdit au confesseur de trahir en quoi que ce soit un pénitent, par des paroles ou d'une autre manière, et pour quelque cause que ce soit. [[http://www.droitcanon.com/Code\\_1983.html](http://www.droitcanon.com/Code_1983.html)]

<sup>71</sup> Il faut que « l'autorité par laquelle le sujet se trouve fait responsable s'offre à lui sous les traits d'un pouvoir légitime. » Henriot, op.cit.

<sup>72</sup> Henriot, paragraphe 1.

d'un aveu qui *devrait* (selon lui) être prononcé (action performative) *publiquement* (à travers lui, artiste récepteur dont le discours est public) afin d'attester d'un crime commis au nom de l'État (donc de la cause *publique*) ? En bref, comment Mograbi peut-il montrer cet aveu à son *public* sans trahir ceux qui lui ont fait confiance ? Ceux-ci étant aussi bien Z32 que la communauté originelle du cinéaste : son milieu intellectuel de gauche et sa femme. Un dilemme se pose donc entre la promesse de protection faite au soldat (promesse qui lie l'un à l'autre sous la forme du contrat et s'oppose par-là même au principe de domination rappelle Arendt<sup>73</sup>) et la *famille* de Mograbi (proches et famille politique) pour qui le crime, commis au sein d'une institution d'État, par le soldat n'appelle pas la nuance et doit être jugé. Il est bien question ici de confiance donc d'affection et de lien avec lesquels le metteur en scène va devoir composer. C'est maintenant que commence l'analyse du dispositif que Mograbi a mis en place afin de régler par des moyens plastiques ces questionnements éthiques.

Le dispositif de Mograbi repose sur une démarche simple : cacher pour mieux révéler. Dans Z32 il y a ce qui se voit, se montre, est montré et ce qui ne l'est pas. Ce qui se dit, s'entend et ce qui ne l'est pas. D'entre tous, le visage masqué du soldat en est l'élément le plus intrigant. Jamais le spectateur ne verra les traits de l'assassin qu'Avi Mograbi décide de dérober au regard par l'ajout d'un masque numérique. En masquant son personnage il s'assure, de manière pragmatique d'abord, que le personnage, qu'il entend faire témoigner publiquement, accepte d'être filmé. Mais cela ouvre à de nombreux questionnements quant à ce que *signifie* le masque dans le sens à la fois de *désigner*<sup>74</sup> (par le signe) et de *donner un sens*. Le masque étant à la fois signifiant et signifié polysémique ! Suite à la lecture du texte de Jacques Mandelbaum sur l'idée de « recouvrement », nous

---

<sup>73</sup> Arendt, p.275.

<sup>74</sup> Du latin *significare* pouvant notamment se traduire par « indiquer (par le signe) », Alain Rey, « Signifier », Dictionnaire historique de la langue française, Robert, 1998 p.3506.

relevons que le mot avait d'abord exprimé l'idée de *secours*<sup>75</sup>. Il est donc adéquat ici puisque le masque comme postiche de recouvrement s'est imposé pour venir en aide au soldat (l'anonymat le soustrayant au danger) et au réalisateur (l'anonymat de l'autre le soustrayant à la censure). Ce que Mandelbaum puise dans le terme de recouvrement est l'ambiguïté qu'il recèle : « d'une part, l'action de recouvrir, d'autre part l'action de retrouver<sup>76</sup> ». Le critique pour illustrer « la tâche du cinéma face à la monstruosité de l'antiface<sup>77</sup> » reprend l'exemple de la Méduse, que Persée ne regarda pas afin de mieux pouvoir la décapiter. C'est sur cette double aptitude du masque que va jouer Mograbi pour explorer les noires profondeurs du geste de mort tout en épargnant le porteur du témoignage. Il va faire la monstration de cette double (triple ?) vérité possible contenue dans un visage universellement humain *et* absolument étranger à l'humain.

## **Le visage invisible**

Le réalisateur accepte de cacher le visage de Z32, or cacher un visage dans la culture occidentale relève d'un geste bien plus significatif que de couvrir toute autre partie du corps humain. Le visage en Occident est une « territorialisation » de la tête, principe de *visagété* décrit par Deleuze et Guattari. Le visage, fait signe, devient alors une « production sociale<sup>78</sup> ». Il est le symbole fort de l'individualité tout en étant le premier lieu de socialité dans le rapport à l'autre. Les yeux établissent le premier contact avec l'autre par le jeu du regard et la bouche est source de communication orale. Le visage est nu quand le reste du corps est pudiquement isolé sous les vêtements (exceptées les mains qui elles aussi

---

<sup>75</sup> Alain Rey, « Recouvrement », p.3119.

<sup>76</sup> Jacques Mandelbaum, « Recouvrement », *Le cinéma et la Shoah*, p.38.

<sup>77</sup> Mandelbaum, p.38-39.

<sup>78</sup> Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Milles plateaux*, Editions de minuit, Paris, 1980, p.222.

fascinent, des arts plastiques au cinéma). Il article « le Même et l'Autre<sup>79</sup> », considère Lévinas, par un effet de « reconnaissance ». « Le visage incarne une morale, il impose de *répondre de ses actes*<sup>80</sup> » surenchérit David Le Breton, dans la lignée du philosophe. Le visage serait perçu comme le territoire corporel de l'*imputabilité* donc de la responsabilité. « Certes, le visage est « nu », mais en quoi cette nudité dirige-t-elle l'interdiction morale de tuer, évoquée par Lévinas ? » rétorque Dominique Baqué, « En quoi le partage des visages garantirait-il une humanité pacifiée ?<sup>81</sup> » Les événements tragiques du XXe siècle nous auront sans doute prouvé que l'aura du visage comme réceptacle bienveillant et miroir de l'autre est une construction symbolique fragile qui dans les faits peine parfois à garder sa grâce.

Le débat sur cette idée du visage comme territoire sur lequel pourrait transparaître extérieurement les conflits internes de celui qui en est doté, se révèle d'autant plus intéressant lorsque le visage est celui d'un assassin. Mograbi est conscient du *manque* que produirait une dissimulation totale du visage et c'est d'ailleurs sur cette question précise qu'il ouvre son film : Z32 et sa petite amie sont allongés dans leur salon, les visages totalement floutés, à la manière des reportages télévisés. La jeune femme s'inquiète rapidement du cadre puis revient se placer devant la caméra. Le premier plan du film semble coïncider avec le premier plan que le couple a tourné. Mograbi décide de suivre le processus de reconnaissance en train de se faire, entre le couple et la caméra ; et le couple avec les spectateurs. Il propose ainsi de suivre le même chemin qui l'a conduit, lui-même, à construire une relation intime avec le soldat. Lorsque Z32 commence à parler, son amie rit « On sent que tu parles à la caméra ! » et lui de répondre « Oui, je sens la caméra sur mon visage. » Dès la première minute du film, le visage du soldat est donc à la fois complètement masqué par une zone de flou allant du cou au sommet de la tête et

---

<sup>79</sup> Dominique Baqué, *Visages du masque grec à la greffe du visage*, éd. du Regard, Paris, 2007, p.10.

<sup>80</sup> (c'est nous qui soulignons) David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, éd. Métailié, Paris, 2003, p.12.

<sup>81</sup> Baqué, p.10.

paradoxalement désigné verbalement dans des termes de perception sensible. Le visage se vit et se dit dans la scène d'ouverture et crée du désir chez le spectateur qui voudrait se *figurer* « ce qui se passe » et « ceux qui parlent ». Sont également mentionnées la présence de la caméra comme tiers-regardant et la gêne qu'occasionne l'intrusion d'un œil étranger dans l'espace intime du couple. « Essaie de me parler sans regarder les autres » dit-elle ; tandis que « les autres », les spectateurs, n'ont pas distingué l'ombre d'un regard en leur direction sous le brouillage des yeux des protagonistes. C'est la parole qui intervient, dans l'émergence d'une certaine vérité considérée par Deleuze dans un « dépassement du régime de vérité et du mensonge (...) en vertu d'une définition du cinéma désormais fondée sur la puissance de l'art à faire advenir les choses et à qualifier les personnages sous les seuls auspices de leur *transformation*.<sup>82</sup> » « Transformation » qui aura lieu dans la *forme* avec, notamment, l'usage d'un masque « évolutif ». Mograbi joue aussi à mêler différents visages par le biais de la surimpression, crée un doute sur la nature véritable des personnages (il nous est même venu à l'esprit que ce soldat pourrait être un acteur), chante des mensonges susceptibles de révéler des enjeux bien concrets... « Transformation » également dans l'intimité des personnages, due à leur parcours personnel face à la faute initiale. Un parcours toujours mouvant, voire hésitant qui permet à Mograbi d'en embrasser la contradiction même. La parole est déterminante pour faire jaillir cette vérité multiple, sans modèle de vrai, associée « à l'épuisement du visible<sup>83</sup> » ajoute Mandelbaum. Épuisement du visage-visible et vérités des personnages en devenir (cette même expérience du temps qui permet la culpabilité) sont deux éléments, étroitement liés l'un à l'autre.

Mograbi va les prendre à rebours, se posant la question du visage et de son (dé)masquage en miroir avec celle de l'*imputabilité* et du pardon. Z32 documente et procède à la transformation des personnages et du lien qui les attache et les détache ; qu'ils soient le soldat, son amie, le réalisateur et peut-être, au delà de la diégèse, les spectateurs.

---

<sup>82</sup> (c'est nous qui soulignons) Mandelbaum, p.39.

<sup>83</sup> Mandelbaum, p.40.

Passée la première séquence avec le couple, un homme se présente face caméra, dans une pièce qu'un spectateur habitué un tant soit peu au cinéma de Mograbi reconnaîtra comme le salon du réalisateur. « Face caméra » à vrai dire, pas tout de suite puisque l'homme, qui n'est autre qu'Avi Mograbi en personne, est affublé d'un collant noir dans la veine d'un voyou de *hold-up*. Un voyou est un homme « sans moralité <sup>84</sup> » nous dit le dictionnaire, pourtant une fois son visage révélé, Mograbi a une physionomie plutôt bonhomme. Adeptes des devinettes et des paraboles, il commence dès cette apparition à commenter la scène précédente et l'ambiguïté de sa propre place dans le film. En enfilant un collant sur son visage, Mograbi fait planer une ombre sur son personnage et déjà s'immisce le caractère moralement douteux de l'entreprise. Mograbi dit « il » puis imagine *son* propre fils se demandant quelle bizarrerie manigance encore « son père ». Brouillage du visage, brouillage des identités. La responsabilité partagée taraude le cinéaste qui commente son dispositif en devenir. Armé de petits ciseaux, il tire sur sa peau synthétique et coupe près de l'œil, une fois puis deux et enfin découvre sa bouche. Caché puis mieux révélé, il ôte enfin sa cagoule et alpague sa propre femme qui ne veut pas être filmée. Mograbi va chanter, ça sera son masque à lui. Un voyou, un couple, un masque, l'intimité d'un salon et un témoignage à raconter, le cinéaste tenterait-il de se glisser dans la peau du coupable ? Mais quelle peau donner au coupable ? Car flouter le visage de Z32 c'est utiliser un code principalement utilisé dans les reportages télévisés ; quant à l'usage de la cagoule, ce serait l'étouffer au premier degré comme au second avec un postiche connoté au preneur d'otages ou autres hommes dangereux. Mograbi ne veut ni stigmatiser son personnage, ni faire un film radiophonique<sup>85</sup>. Faute du visage complet, le cinéaste décide donc de développer un masque numérique qui laisserait transparaître les yeux et la bouche. « De sorte que son identité soit cachée mais ses sentiments révélés au regard<sup>86</sup> » explique Avi Mussel, le

---

<sup>84</sup> Dictionnaire du CNRS [<http://www.cnrtl.fr/definition/voyou>]

<sup>85</sup> « an interview without a face, you can do it on radio, you don't need cinema », Avi Mograbi, Cinémathèque Suisse, enregistrement vidéo n°5 [[http://www.dailymotion.com/video/xd389m\\_avi-mograbi-a-la-cinematheque-suisse\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xd389m_avi-mograbi-a-la-cinematheque-suisse_shortfilms)]

<sup>86</sup> Avi Mussel, « Dissimuler pour révéler ou l'effet du documentaire », *Trafic* n°72, hiver 2009, p.56.



concepteur des effets spéciaux pour le film. « La forme du signifiant dans le langage, ses unités mêmes resteraient indéterminées si l'auditeur éventuel ne guidait ses choix sur le visage de celui qui parle « tiens, il a l'air en colère... », « il n'a pas pu dire cela... »<sup>87</sup> » font remarquer Deleuze et Guattari pour qui le visage est justement un peu trop tyrannique (ou plus précisément, ce qu'on en fait lorsque l'on impose « la toute puissance » d'un signifiant menaçant : « Vous serez épinglés sur le mur blanc, enfoncés dans le trou noir<sup>88</sup>. »)

### **Le masque, solution plastique à des soucis éthiques et cinémato-pratiques**

Mograbi ne donne pas le masque définitif de but en blanc mais à l'exemple de la vie, où nous découvrons peu à peu le visage de l'autre pour mieux en connaître et en reconnaître les traits. C'est aussi la métaphore visuelle de sa réflexion de cinéaste et de son équipe d'effets spéciaux. Suivant les différentes tentatives échouées ou réussies qui font que le visage dans une œuvre d'art, même s'il est aussi *trace* d'un vrai visage au cinéma, est toujours une construction sculptée par le réalisateur. Une composition en creux et en pleins, dirigeant l'œil du spectateur comme une spatule dans la glaise. Le cinéaste nous montre ce processus de création et de réflexion à l'aide de quatre masques qui s'éclipsent un à un, au fur et à mesure que Mograbi trouve une justesse éthique dans la représentation du soldat, au fur et à mesure que le spectateur se lie aux personnages et au fur et à mesure que l'aveu avance vers son climax et qu'ainsi *tombent les masques*.

Nous avons décrit le premier des masques, flou complet comme ceux en usage dans les interviews télévisés (encore à l'état de masquage plus que de masque). Le second arrive directement à la suite du commentaire de Mograbi, sur ses réflexions *en train de se faire* à propos de la monstration du visage et le brouillage des identités entre le soldat et lui-même (faussement en train de se faire car cette scène a certainement été tournée plus tard durant le

---

<sup>87</sup> Deleuze et Guattari, p.206.

<sup>88</sup> Deleuze et Guattari, p.222.

tournage, Mograbi est fort pour rejouer l'*étonnement*). Un gros plan<sup>89</sup>, sur la bouche de Z32 puis de son œil entourés de flou, vient présenter le second masque en désignant ce qu'il ne masque pas et ce qu'en ne masquant pas il souligne. Les yeux et la bouche, deux points et une ligne qui suffisent à le conserver comme visage (à l'exemple du *smiley*). Ils sont aussi les organes que nous préservons le mieux depuis l'intérieur de notre propre visage « en négatif ». Nous les fermons et les ouvrons sur le monde. Sylvie Courtine-Denamy insiste « le visage est ce qui est *vu* en même temps qu'il *voit* et qu'il *parle*<sup>90</sup> ». Les yeux et la bouche font du visage l'inter-face(s) privilégié de communication entre les hommes. Mograbi refuse ainsi d'enfermer son personnage dans une *gueule* de monstre en le dépossédant de ses caractéristiques d'être humain (puisque le visage « apparaît donc dès l'Antiquité comme le propre de l'homme, au même titre que la raison ou le langage<sup>91</sup> »). « Je voulais être sûr que le public voit que c'est un être humain, pas un “natural born killer”<sup>92</sup> » précise-t-il.

C'est d'ailleurs à la première nomination du sentiment de *culpabilité* dans le texte que Mograbi décide de passer au troisième *strip*. En anglais *strip* à la fois bande/bandelette comme celles qui recouvrent entièrement, ne laissant qu'une fente pour les yeux, le visage de *L'homme sans passé* de Kaurismäki. Dans le film finlandais, l'homme amnésique devra retirer son masque de pansements pour comprendre qui il est. Déambulation initiatique passant, bien sûr, par la compréhension de ce qu'il n'est plus ; au travers du regard que portent d'anciennes connaissances sur son visage, reconnu mais non retrouvé. Le même, et pourtant, irréversiblement différent. *To strip* qui signifie aussi « dépouiller », se débarrasser de sa peau, de son cocon<sup>93</sup> pour mieux révéler qui se trouve dessous.

---

<sup>89</sup> Début séquence timecode [00 : 08 :24]

<sup>90</sup> Sylvie Courtine-Denamy, *Le visage en question*, éd. La Différence, Paris, 2004, p.22.

<sup>91</sup> Courtine-Denamy, p.22.

<sup>92</sup> Avi Mograbi, dossier de presse Les Films d'Ici, Makna presse, s.p

<sup>93</sup> Dictionnaire du CNRS [<http://www.cnrtl.fr/definition/dépouiller>]

Une fois la question douloureuse et humaine (*humanisante*) de la culpabilité introduite, le *strip-tease* facial (intellectuellement excitant) révèle un troisième masque, nettement plus classique. Bien que conçu par ordinateur, sa consistance semble rigide et tient plus de l'objet que le précédent. Lisse et inexpressif, il constitue néanmoins une nouvelle étape vers la personnification par sa couleur chair. C'est sous ce masque que Z32 va aboutir à la confession d'une première *faute*. Faute qui ne l'implique encore qu'indirectement mais semble le tourmenter. Ses camarades soldats ont un jour décidé de poser un sac de ciment piégé muni d'une charge tactile plutôt qu'un détonateur à distance, en faisant fi des risques. « Le lendemain, quatre enfants en route vers l'école ont marché dessus et ont explosé, quatre frères ont été tués<sup>94</sup> », raconte Z32. Ces derniers mots tombent alors que commence une mélodie ni gaie, ni triste, et pourtant emphatique. Alors, seulement, le générique débute, une demie heure après l'ouverture du film. Le cadre se ressert sur la fenêtre puis le salon du cinéaste alors qu'apparaissent les noms des personnes impliquées dans la création du film et qui doivent l'assumer. Car ce dont il est question, c'est bien de la mort absurde d'enfants qui n'ont pas *choisi* d'être nés dans un pays d'adultes en guerre. Une ballade mélancolique ouvre ensuite sur le salon de Mograbi. « Ce qu'expriment mes chansons est une sorte de désespoir, le désespoir qu'induit la réalité israélienne, la frustration, aussi, et l'impuissance de ne pas pouvoir changer cette réalité<sup>95</sup>. »

Mais alors comment rendre compte de son indignation sans se rendre lui-même indigne de sa position de cinéaste ? Digne du « capital symbolique » que confère aux cinéastes engagés « leur statut de créateurs » et dont la mission est « d'assumer le rôle d'intellectuels structurant le débat politique<sup>96</sup> » rappellent Hayes et O'Shaughnessy.

---

<sup>94</sup> Début timecode [00 : 28 :09]

<sup>95</sup> Mograbi, dossier de presse.

<sup>96</sup> Graeme Hayes et Martin O'Shaughnessy, *Cinéma et engagement*, éd l'Harmattan, Paris, 2005, p.8.

Comment se défaire de la hantise artistique de manquer le « bon sujet » et la crainte d'instrumentaliser son personnage ? Comment ne plus être le fantôme éternellement coincé dans ce salon-boîte crânienne... sinon par le pardon? Commence tout juste à (feindre de) se demander Mograbi. La formulation littérale de la *demande de pardon* tombe à la suite du générique. « J'ai l'impression d'implorer le pardon. De chercher quelqu'un qui me pardonne tout ça<sup>97</sup> » se plaint le soldat. Mograbi suggère donc, par l'ordre choisi au montage, l'idée du pardon avant même que l'aveu ne soit arrivé à son terme. Cela étant fait, c'est alors presque naturellement que le masque rigide disparaît, remplacé par un masque de peau numérique.

Ce masque impressionnant de réalisme, permet un compromis entre une antipathie provoquée par l'impossibilité d'un aller-retour entre le Même et l'Autre du visage que décrit Levinas ; et l'empathie provoquée par le témoignage à face découverte et prolongé du bourreau au cinéma (nous y reviendrons avec analyse de Comolli sur l'ennemi). « En voulant que ce jeune homme ait un visage, » explique Mograbi, « je voulais que le public réalise qu'il n'est pas un monstre.<sup>98</sup> » Que le bourreau ait donc un visage *malgré tout*. Mais plus loin au contraire, il évoque les difficultés qui surgissent lorsque se tisse un lien avec le personnage : « je craignais cette empathie indispensable<sup>99</sup> ». C'est un sentiment que connaît déjà le cinéaste pour l'avoir enduré aux côtés d'Ariel Sharon dans *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et aimer Ariel Sharon* (1997). Car ce visage est *malgré tout* celui d'un assassin. Le réalisateur est décidément sur le fil du rasoir, tiraillé entre la responsabilité qui l'oblige à la prudence et au respect envers le soldat et son attachement à une obligation politique et morale de gauche (la condamnation d'un meurtre n'est heureusement pas réservée à l'individu de gauche mais le fait que le meurtre ait été commis au sein de la Tsahal à l'encontre d'un Palestinien affecte le crime d'une teneur politique particulière).

---

<sup>97</sup> Début timecode [00 : 29 :28]

<sup>98</sup> Avi Mograbi, entretien réalisé par Dominique Widemann, L'Humanité, 18/02/2009, s.p

<sup>99</sup> Mograbi, L'Humanité, 18/02/2009.

Le masque (nous nous référerons désormais seulement au dernier masque) empêche donc le jugement du visage. Il permet de laisser transparaître suffisamment pour que nous le sachions humain mais il ne s'offre pas au « oui-non » binaire que Deleuze et Guattari analysent à propos du visage. « La machine de *visagéité* prend un rôle de réponse sélective ou de choix : un visage concret étant donné, la machine juge s'il passe ou ne passe pas ». « Trop poli pour être honnête <sup>100</sup> » aurait pu se dire le spectateur souvent avide de verdict (et pour qui existent des jeux de « télé réalité » où le jugement de faciès se concrétise par un message « reste ! » ou « pars ! » envoyé de son téléphone). Z32 n'est ni seulement coupable, ni seulement victime.

### **Pardonner c'est résister**

Certes, il est dit dans Z32 qu'il a été endoctriné et qu'il est donc lui-même victime de la guerre. D'un autre côté, il est tout aussi clair que soldat ou non, son libre arbitre lui revenait et qu'il a fait le choix délibéré d'assassiner un innocent. Mograbi ne cherche pas à ce que l'on tranche sur ce sujet, le film ne fait pas son procès. A vrai dire, le cinéaste explose à peu près tous les systèmes de vérité classique et les principes binaires et autoritaires que raillent Deleuze et Guattari (un film à quatre masques et mille plateaux ?) En déroband le visage du soldat, Mograbi se place déjà dans le champ du politique. Il se place du côté d'une opposition minoritaire contre ceux qu'Agamben appelle « Politiques, médiocrates et publicitaires » et pour qui « [l]a vérité, le visage, l'exposition sont aujourd'hui les objets d'une guerre civile planétaire dont le champ de bataille est la vie sociale toute entière.<sup>101</sup> » Pour le philosophe ces « troupes d'assaut (...) ont compris le caractère non substantiel du visage et de la communauté qu'il ouvre et essaient alors de le

---

<sup>100</sup> Deleuze et Guattari, p.217.

<sup>101</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, éd. Payot & Rivages, Paris, 2002, p.107.

transformer en un secret misérable dont il faut à tout prix assurer le contrôle.<sup>102</sup> » Mograbi se félicite de l'interchangeabilité du visage hybride de son personnage (dans une société qui répugne à être dans l'incapacité de désigner clairement son interlocuteur, à petite comme à grande échelle car le terrorisme est l'exemple parfait d'une guerre moins meurtrière qu'une guerre de terrain mais qui est effroyable par l'absence de visage ennemi<sup>103</sup>). Il explique, lors d'une conférence, que ses amis ont cru reconnaître Z32 dans l'audience, pourtant le soldat n'était pas là, « *the fact that they started seeing him in other people was, for me, that my mission was done : nobody but everybody. The mask did a perfect job.*<sup>104</sup> » Le masque dérober le visage du coupable aux yeux des instances dominantes ou *judgmental*, mais ne laisse personne se dérober. « Le masque nous regarde impitoyablement, il nous oblige à la rencontre », écrit le metteur en scène tchèque Otomar Krejča « Même aujourd'hui, il possède ce pouvoir. Devant lui, nous nous trouvons face à quelque chose de naturel et de surnaturel à la fois, quelque chose qui s'apparente à la frontière entre la vie et la mort.<sup>105</sup> » L'usage du masque est d'autant plus provocateur qu'il s'agit d'un film documentaire, ou plus précisément, d'un film étiqueté comme tel malgré les réticences qu'éprouve Mograbi

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Ce matin nous apprenions la mort de Ben Laden. En faisant le tour des unes américaines recensées par Libération [<http://www.liberation.fr/monde/11011456-les-unes-des-journaux-americains:i-1>] (consulté 02/05/11), nous découvrions presque systématiquement un portrait pleine page du terroriste et une phrase vengeresse à son encontre (parfois très violente, comme « Pourris en enfer » alors qu'il s'agit du Daily New !). Le besoin de mettre un visage sur une menace et la soif de vengeance nous semble étroitement liés à la tradition de la décapitation et l'exposition publique des têtes ennemies. "On est là au point de jonction le plus archaïque du religieux et du politique" écrit Bernard Lempert à propos de la décapitation (auteur de *Critique de la pensée sacrificielle* (Seuil, 2000), cité dans l'article du Monde des religions [<http://www.lemondedesreligions.fr/archives/2004/11/01/irak-la-decapitation-rite-sacrificiel-universel,5238303.php>]).

<sup>104</sup> Mograbi, Cinémathèque Suisse, enregistrement vidéo n°5 cité.

<sup>105</sup> Otomar Krejča, « Le regard du masque », *Le masque, du rite au théâtre*, CNRS, Paris, 1985, p.206.

face au sujet d'une « vérité documentaire<sup>106</sup> ». Masquer son personnage brouille les cartes, le doute s'imisce, pose question. Dans un paysage médiatique faussement dit « de la transparence » le visage couvert de Z32 dérange. D'autant plus que, paradoxalement, le personnage se dévoile considérablement à travers la parole et l'intimité de son couple. Avi Mograbi est ainsi en adéquation avec certaines préoccupations de l'art contemporain. Proche, notamment dans la pratique, puisque lui-même monte des installations vidéo, mais également dans l'esthétique et la quête contemporaine de « défiguration<sup>107</sup> ». A propos de son travail de plasticien (qui reprend parfois des rushs utilisés dans ces films destinés au cinéma) Christa Blümlinger note que Mograbi intègre la notion du cinéma politique moderne selon Deleuze. Le cinéaste montre « des personnages réels et non fictifs qui fictionnent et produisent un état de fabulation, forment des légendes, « *une parole en acte* » incarnant le passage de la frontière entre le privé et le politique (...) cinéma moderne qui, se vouant à l'impossible, à l'intolérable, à l'invivable, devient par là un facteur de résistance.<sup>108</sup> » Cette recherche esthétique de résistance contre une forme de « contrôle » du visage et le désir d'aller au-delà du privé pour un récit partagé a aussi été explorée par l'artiste reconnue, Gillian Wearing, en art contemporain. Les similitudes entre l'œuvre vidéo *Trauma* de l'artiste britannique et *Z32* sont particulièrement frappantes.

### **À consulter en Annexes : documents *Trauma* (2000)**

Dans *Trauma* Wearing poursuit son travail en collaboration avec des personnes recrutés dans la rue ou par petites annonces. Ces individus sont invités à parler de leurs traumatismes, de leur mal-être, face à la caméra, devant un fond neutre et, surtout, le visage couvert d'un masque impassible. Dans le travail de la plasticienne, il s'agit d'« Abstraire » la réalité, analyse Angeline Scherf afin de « la dévoiler, et dans cette évidence rendue

---

<sup>106</sup> « De toute façon, tous les films sont des fictions. Le mot « documentaire » sert juste à ranger les films dans les vidéothèques. », Avi Mograbi, entretien par Eugenio Renzi, Cahiers du cinéma n°639, novembre 2008, dossier Cinéma en numérique p.VI

<sup>107</sup> Lire Dominique Baqué

<sup>108</sup> Christa Blümlinger, « Le peuple qui manque », Trafic n°72, hiver 2009, p.64-65.

violemment présente, faire place à l'Autre, à la radicalité de son existence : à égale distance, autrui comme soi-même.<sup>109</sup> » *Abstraire* en utilisant, encore une fois, le pouvoir quasi sorcier du masque qui nous regarde plus que nous le voyons et mettre ainsi à bas tout le système de confessionnal mis en scène par la télévision. Soustraire ses personnages du jugement des autres, leur épargner l'humiliation puisque « la honte, par ailleurs, est amplifiée par le fait d'être exposée au regard de l'autre<sup>110</sup> » rappellent Ciccone et Ferrant dans leur ouvrage sur le traumatisme et la culpabilité. Cette honte reste cependant vécue (et assurément nécessaire et justifiée dans le cas de Z32 qui a commis un meurtre), mais elle n'est plus pointée du doigt par les filmeurs depuis leur tour d'ivoire imprenable et le spectateur n'est plus contraint d'être ce « regard de l'autre » qui fait souffrir. Cette honte, Mograbi décide de la partager. C'est cette « certaine honte d'être un homme » que Deleuze relève comme étant « un des motifs de l'art et de la pensée<sup>111</sup> » et qui fait se demander « comment des hommes ont-ils pu faire cela ? Des hommes, c'est-à-dire d'autres que moi, comment ils ont pu faire ça ?<sup>112</sup> »

Ici se rencontrent la responsabilité du cinéaste et le pardon, liés dans cette posture de *résistance*. « Créer c'est résister (...) il n'y a pas d'art qui ne soit une puissance de vie » dit Deleuze dans son Abécédaire<sup>113</sup>. Mograbi s'est lié avec son personnage et avec son public par deux contrats tacites qui semblent à première vue s'opposer l'un et l'autre. *Soutenir* un assassin de la Tsahal ayant commis un crime raciste et *soutenir* la cause palestinienne contre l'oppression coloniale israélienne. « Répondre à une exigence<sup>114</sup> », « supporter », recense Alain Rey comme sens contenus dans *soutenir (tenir sous)*. C'est

---

<sup>109</sup> Angeline Scherf, « L'Effet de réel », *Gillian Wearing, sous influence*, éd. des musées de la ville de Paris, 2001, p.26.

<sup>110</sup> Albert Ciccone et Alain Ferrant, *Honte, culpabilité et traumatisme*, éd. Dunod, Paris, 2009. p.35.

<sup>111</sup> Deleuze, Abécédaire, lettre R.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Alain Rey, « soutenir », p.3604.



*tenir* qui lie fermement les deux notions puisque *résister*, c'est « se tenir en faisant face<sup>115</sup> ». *Soutenir* se distingue par ce qui le rattache à la tendresse et au secours. On peut soutenir une cause comme on peut soutenir un ami mais on résiste à un adversaire (du latin *adversus* « situé *en face* »<sup>116</sup> ), on refuse de se soumettre à son autorité. Composant sur les deux tons, Mograbi se tient face (caméra) pour une résistance affectueuse (mettant l'affect à profit afin d'affecter une situation politique préétablie) face à deux instances punitives dont il dénie la légitimité en soustrayant à leurs pouvoirs (et leurs viseurs) le visage de leur cible. C'est donc bien pour ne pas perdre la *face*, que Mograbi cache celle de son protégé tout en exposant la sienne dans un face à face assumé. Il est une main de fer dans un gant de velours ou le fou du roi. Car « seul le fou peut dire au roi qu'il a provoqué sa propre déchéance<sup>117</sup> », Mograbi serait le *fool* d'Israël (anglais dont Alain Rey dénote l'absence de connotation pathologique et qui convient mieux au cinéaste qui est loin d'être *fou*) devenu maître dans la pratique d'un « terrorisme canulardesque<sup>118</sup> » si nous pouvons nous permettre cet emprunt à Jean-Yves Jouannais. Trublion, car unique dans le panel pourtant grandissant des cinéastes israéliens. La réalisatrice Keren Yedaya (*Jaffa*) constate que « [l]es seuls vraiment à gauche, ce sont Avi Mograbi et les réalisateurs palestiniens.<sup>119</sup> »

Ce que propose Mograbi, afin de respecter ses engagements de part et d'autre, est une résistance pacifique et artistique contre un système politique majoritaire belliqueux. Face à l'usage de la force qu'il réfute aussi bien au sein de l'armée qu'au sein de la justice (peut-être partage-t-il l'indignation philosophique de Ricœur dans *Le juste, la justice et son échec*) il propose le pardon comme alternative. Ce pardon qui par essence crée du lien hors

---

<sup>115</sup> Rey, « résister », p.3205.

<sup>116</sup> Rey « Adverse », p.44.

<sup>117</sup> Alain Rey, Dictionnaire culturel de la langue française, Le Robert, Paris, 2005, p.1135.

<sup>118</sup> Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, art, vie, politique-méthode*, éd. Beaux Arts SAS, Paris, 2003, p.16.

<sup>119</sup> Keren Yeday citée dans l'article de Jérémie Couston, « Ça retourne en Israël », Télérama n°3122, 14/11/2009.

des logiques de la guerre et du commerce et ne repose plus sur les principes d'une société nationaliste dans laquelle Mograbi et *Z32* ne se retrouvent pas (ou plus). Blümlinger en arrive d'ailleurs à cette belle conclusion : « dans les films d'Avi Mograbi, il ne s'agit nullement de l'idée identitaire d'une communauté, mais d'une utopie d'une hétérogénéité positive.<sup>120</sup> » Le cinéaste n'est jamais allé aussi loin dans la résistance qu'avec *Z32*. Accordant finalement peu d'importance à la nationalité du soldat (dont le visage est universalisé), il se propose de créer du lien avec celui qui aurait théoriquement pu être son ennemi. Mograbi prend sous son aile un des dommages collatéraux de la politique de l'Etat. Il se propose, par le pardon, de recoller les jouets cassés dont la Tsahal se détourne comme un enfant peu consciencieux. La nouveauté dans sa filmographie est qu'il regarde dans son propre champ les dégâts de la guerre. Lui-même a souffert d'une sanction pour insubordination, « à dix-huit ans, j'ai fait le service militaire. Puis, j'étais soldat de réserve. En 1983, pendant la guerre du Liban, j'ai été rappelé mais j'ai refusé et je me suis retrouvé en prison<sup>121</sup> », témoigne-t-il. *Z32* est quant à lui « atteint d'un syndrome post-traumatique<sup>122</sup> » explique Mograbi. Le cinéaste fait donc œuvre de solidarité au sein d'une minorité, celle de ceux qui ont rejeté et sont rejetés par la pensée patriotico-dominante. Ni solidaire parce que nationaliste, ni solidaire parce que compatissant, ni sur un modèle de solidarité où, pour Gilles Deleuze, « deux "croyants-voyants-aveugles" peuvent imaginer se croiser<sup>123</sup> ». Il s'agit plus, au contraire, de la proposition faite par le philosophe, d'une « communauté fraternelle » dont Marion Froger rappelle les fondements : « anti-étatisme, nomadisme et confiance sans foi, peut-être quelque chose comme du courage de se tenir

---

<sup>120</sup> Blümlinger, p.70.

<sup>121</sup> Mograbi, *L'Humanité*, 26/08/2005.

<sup>122</sup> Mograbi, dossier de presse.

<sup>123</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, cité par Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p.202.

avec d'autres, sans promesse, sans récompense, sans consolation.<sup>124</sup> » Or cette myriade de qualificatifs pourrait, au mot près, définir le pardon.

## **Le lien fraternel**

Pardonnez là où on attendrait d'un militant de gauche qu'il refuse de se mêler aux affaires sales d'un des « outils » du pouvoir qu'il conteste. Mograbi fait le pas, difficile puisque ses proches s'y opposent, d'accepter de se lier à son ennemi de principe ; de lancer le pardon pour arrimer d'autres individus à la dérive, qui n'appartiennent, finalement, plus à aucune flotte. Qu'ils soient Israéliens ou Palestiniens cela ne doit rien y changer puisque Mograbi est à la recherche d'une « communauté hétérogène » et non « communautaire » qui par principe ou idéalisme se déploierait en communauté<sup>125</sup>. Lasse d'un lien contraint et forcé appelé par l'idéologie, il propose ici une autre pratique du lien. Cette expérience semble plus proche d'une « culture de la fraternité » dont parle Froger, qui « ne va pas sans une expérience de vie, une façon d'endurer la solitude et le scandale de la souffrance pour soi et pour les autres<sup>126</sup> ». Sans oublier que Z32 n'est pas complètement déconnecté de préoccupations politiques du réalisateur puisque l'association *Breaking the silence* propose au public (israélien principalement mais leurs expositions se déplacent aussi dans d'autres pays) des témoignages, vidéos et photographies pointant les dérives de la Tsahal dans les territoires occupés (c'est cette association qui a notamment révélé les photos postées sur le site Facebook de soldats humiliants des détenus palestiniens<sup>127</sup>). Tacitement en accord, finalement, dans la désignation de leur commun adversaire, il restait cependant à Mograbi

---

<sup>124</sup> Froger, *Le cinéma à l'épreuve...*, p.203.

<sup>125</sup> Dictionnaire du CNRS [<http://www.cnrtl.fr/definition/communautaire>]

<sup>126</sup> Marion Froger « Le geste du lien : la médiation markerienne et les groupes Medvekiné », *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris, 2008, p.164.

<sup>127</sup> [[http://www.lexpress.fr/actualite/monde/proche-orient/de-nouvelles-photos-de-detenus-palestiniens-apparaissent-sur-internet\\_913214.html](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/proche-orient/de-nouvelles-photos-de-detenus-palestiniens-apparaissent-sur-internet_913214.html)] (consulté le 28/04/2011)

de créer du lien entre eux afin de constituer une équipe, « l'*union* fait la force » dit-on communément. Or Z32 s'étant exclu de quasiment toutes communautés (internationale, militante de gauche et militaire) par ses gestes consécutifs de rupture (l'assassinat puis l'aveu), il fallait à Mograbi, pour restaurer un lien, lui tendre une main depuis l'intérieur d'une de ses communautés (en misant sur sa propre légitimité).

Cet effort de Mograbi en direction du soldat est particulièrement explicite dans la partie du dispositif qui consiste au retour sur le lieu du crime. Les deux hommes y apparaissent ensemble et la complicité s'entend dans leurs interactions. Lorsque le soldat entre dans la voiture et demande nonchalamment où le réalisateur l'emmène cette fois-ci, Mograbi le sermonne gentiment et lui fait remarquer qu'il est le seul à travailler « Alors sans moi, rien... ? Heureusement que je suis là.<sup>128</sup> ». Le soldat est impressionné car le cinéaste a retrouvé le lieu du crime, alors que lui-même n'en avait aucun souvenir. Mograbi plaisante « J'ai repéré tes empreintes digitales », le soldat reçoit la raillerie en souriant, un peu hésitant cependant, et répond « Arrête, ça suffit. Tu plaisantes. » Ce qui se joue à l'écran dans cette partie du dispositif (qui revient aussi régulièrement que les scènes dans l'appartement du couple et les scènes chantées de Mograbi) est l'évolution dans et grâce au film de la relation entre le réalisateur et son personnage. Ils expérimentent tous deux la recherche du lieu puis son inspection comme un voyage initiatique au cours duquel le cinéaste décide non plus de suivre mais d'accompagner son personnage. Lui aussi est affecté par l'histoire de l'autre et, sur le lieu du crime, il prend conscience de son implication. « J'envisageais l'absurde possibilité qu'il soit reconnu et j'aurais été responsable de sa mort.<sup>129</sup> » Tu prends des risques pour mon film, je prendrais le risque avec toi, semble dire Z32 dans sa forme finale. « L'expérience d'un « nous » s'exprime dans une trajectoire, une tension et une projection, une attention à ce qui se passe et change dans les situations et relations, et un état final qui couronne le chemin parcouru » écrit

---

<sup>128</sup> Timecode début séquence [01 :09 :13]

<sup>129</sup> Mograbi, L'Humanité, 18/02/2009.

Froger toujours à propos du lien fraternel. Le lien est le moteur du film qui de manière réflexive « restitue la forme de l'expérience, [c'est] parce que le geste artistique se signale comme expérience dans ce qu'il crée<sup>130</sup> ». La dernière séquence du retour sur *le* lieu (et antépénultième séquence du film), présente Avi Mograbi en train de redessiner les points nécessaires au masque numérique<sup>131</sup> sur le vrai visage de Z32. Le soldat a, pour un instant, de nouveau les yeux cachés sous un nuage flou. La main du cinéaste traverse la protection numérique et lui redonne la vue autant quelle redonne à voir les yeux du personnage. Ce geste vient souligner la proximité physique et concrète des deux hommes (Mograbi lui tient, de l'autre main, le menton comme un père le ferait pour débarbouiller un enfant) alors que le spectateur est, et restera, toujours privé du vrai visage. Commence alors, en superposition sonore, la musique de Mograbi chantant « Au moins ça le travaille, le voilà qui se tourmente » et orientant l'interprétation que l'on pourrait faire des mots prononcés par Z32, l'air hagard, « Quel gâchis ! D'ici impossible de se battre. » Le tiraillement moral du réalisateur et du soldat est ensuite mis en scène par un dédoublement de Z32. Surimpression fantomatique de deux Z32, cadré de manière similaire, faisant face au lieu du crime, se mouvant l'un et l'autre comme dans une ronde hésitante jusqu'à se séparer, l'un des fantômes allant vers le lieu du crime, l'autre s'en éloignant. La voix de Mograbi et le piano plaintif continuent « Et voilà qu'il les accuse, de l'avoir fait participer ». A ses mots, désignant un « ils » non défini mais suggéré par le témoignage de Z32 tout au long du film, Mograbi entre dans le cadre, de plein pied, au côté du soldat. « Nous » visuel et « nous » textuel puisque, après avoir franchi quelques dizaines de mètres, Z32 dit au cinéaste « Si on *nous* tirait dessus maintenant, tout l'événement serait symbolique. »

Pour résumer, Mograbi fait prendre un risque à son personnage en l'exposant dans son film et culpabilise. C'est d'ailleurs son constat dans l'avant dernière scène du film,

---

<sup>130</sup> Froger, *Chris Marker...*, p.156.

<sup>131</sup> Avi Mussel, directeur des effets spéciaux « Le principe à la base de ces programmes est de choisir un point d'une couleur et d'une forme particulière dans un plan et de le chercher dans le plan suivant, de manière à suivre le mouvement. Pour pouvoir pister correctement le mouvement d'un visage dans l'espace, il faut de nombreux points de marquage sur le visage. », *Trafic*, p.58.

subséquentement à la scène du « nous » sur le lieu du crime. Le cinéaste, ayant abandonné son orchestre pour le pianiste seul, chante plus modestement : « C'est moi qui tire le bénéfice de le voir se tourmenter<sup>132</sup> ». Mograbi en acceptant, et se faisant lui-même accepter du soldat, ne peut plus échapper à ce lien qui désormais les unit. « Nous avons établi un contrat quant au rôle de chacun, mais je me sentais une responsabilité à son égard. Je la porte encore, et maintenant que le film est sorti il doit affecter sa vie, je ne peux pas y être indifférent.<sup>133</sup> »

Le second risque tient précisément de ce lien pour et par lequel Mograbi se rend complice (complice de *complicité*) en délivrant un assassin de son aveu. Nous revenons à l'idée initiale de responsabilité où les deux acteurs se déterminent réciproquement. Aller-retour qui, ici, peut aussi se percevoir dans le sentiment de culpabilité qui semble se propager dans *Z32* en raison du caractère transgressif du film.

## **La responsabilité de Z32**

### **Les femmes et l'intégrité morale**

Au premier risque, Mograbi ne peut plus rien, le film ayant maintenant sa propre autonomie. En revanche, contre le risque d'être accusé de complicité avec l'assassin, le cinéaste a trouvé la parade. Il ne le fait pas sans garde-fou (*fool* pas si fou décidément, d'ailleurs *to fool* ne veut-il pas dire duper ?). Ce garde-fou tient notamment dans la rupture qu'il s'impose (ou met en scène) avec sa propre communauté. Discours d'individus resté(e)s hors de la relation unissant les deux hommes en perdition et pouvant les rappeler à

---

<sup>132</sup> Début timecode séquence [1 :11 :22]

<sup>133</sup> Mograbi, L'Humanité, 18/02/2009.

la question éthique. Ce discours moral est tenu par deux femmes. La première est incarnée par la femme de Mograbi, voix de la raison pour le réalisateur. Celle-ci condamne le lien fraternel, qui lie le cinéaste et l'assassin, comme cause et aboutissement du film. Ce discours contradictoire (mais certainement pas contrariant !) sert à rééquilibrer les décisions moralement discutables du réalisateur. Personnage toujours présent dans la filmographie de Mograbi, il est généralement le fruit d'éléments biographiques autant que fantasmatiques (jusqu'à être joué par le réalisateur en personne, une étoile rose sur la tête dans *Août avant l'explosion*). Mais *Z32* est une œuvre différente, ses conséquences sont susceptibles d'être graves et le cinéaste s'y engage personnellement<sup>134</sup>. « Ma femme ne voulait réellement pas le voir [Z32] dans son salon<sup>135</sup> (...) Ce n'était certes pas une histoire d'amour mais cela avait, du coup, quelque chose d'une relation adultère<sup>136</sup> » témoigne Mograbi. Il intègre cette discorde dans ses chansons, au discours direct : « Il se lave à ton regard, tu t'en tires encore avec un film percutant, alors cesse de flirter avec le mal<sup>137</sup> ». De même, lorsque sa femme apparaît dans le cadre au début du film, le réalisateur lui tend une cagoule et lui propose de se joindre à lui pour le film, chose qu'elle refuse bien évidemment, donnant ainsi l'occasion d'un plan que Mograbi gardera dans le *final cut*. En Israël, la place faite aux femmes est principalement limitée au rôle de mère et d'épouse. Une imagerie virile y est cultivée aussi bien dans la reconquête du territoire (perçu comme une femme à défendre), le système d'éducation patriarcal et l'extrême valorisation de l'armée. Cette armée intouchable est accusée par ses rares détracteurs de broyer psychologiquement ses jeunes recrues. Au cinéma, la critique a été formulée par Mograbi mais aussi (aux moyens de mises en scène très différentes) par Ari Folman dans *Valse avec Bachir* en 2008 et Samuel Maoz dans *Lebanon* en 2009. Bataille écrit : « Il ne suffit pas que des hommes se battent pour faire une

---

<sup>134</sup> Mograbi « D'abord, je dois dire que c'est un film complètement différent de tout ce que j'ai fait jusqu'ici. Jusqu'à présent, mon travail de cinéaste a toujours consisté à filmer sans la collaboration de mon sujet : j'observe, je regarde, mais je ne cherche jamais à coopérer avec mes personnages », dossier de presse.

<sup>135</sup> Mograbi, L'Humanité, 18/02/2009.

<sup>136</sup> Mograbi, L'Humanité, 18/02/2009.

<sup>137</sup> Timecode [00 :47 :37]

armée : il faut d'abord que les liens et les réactions qui se forment dans l'exercice aient profondément changé les cœurs, les intelligences et les corps<sup>138</sup>. »

Les femmes israéliennes se voient donc, dans ce contexte, assignées au seul maintien de la famille ; au nom d'un effort de guerre qui depuis la création d'Israël n'a jamais vraiment eu l'occasion de cesser<sup>139</sup>. Or dans Z32, Mograbi offre à voir des femmes fortes dont la détermination morale semble de loin dépasser les doutes nébuleux des deux hommes. Ces femmes existent bien entendu en Israël, mais sont en minorité. Ce sont des femmes qui « ont refusé de faire le deuil d'elles-mêmes en tant qu'individus au profit de la cause nationaliste et de la guerre », écrit Pouzol. « Elles ont refusé de se soumettre à des assignations collectives qui faisaient d'elles des mères de combattants et des icônes de la nation, les empêchant par là même d'exprimer toute individualité et toute tentative de construction d'elles-mêmes.<sup>140</sup> »

Le personnage de la petite amie est en ce sens exemplaire et Mograbi se sert de la force de son personnage pour constituer la ligne éthique directrice de son film. Ainsi le cinéaste peut-il à son aise se lier avec le soldat, commenter les scènes depuis son orchestre et même parfois jouer le pitre car le personnage de la petite amie le libère, en le prenant en charge, du discours moral face à Z32. « [E]lle incarne mes pensées et mes idées » explique Mograbi à propos de la jeune femme. De fait, hormis quelques éléments dans l'esthétique du film qui tendent à rappeler l'implication coupable de Z32 par le passé (notamment la ressemblance assumée entre le masque final et le « portrait-robot<sup>141</sup> », donc le portrait d'une personne recherchée par la police<sup>142</sup>), c'est presque toujours le personnage de la femme qui

---

<sup>138</sup> Georges Bataille, « L'armée mystique », *Œuvres complètes II Ecrits posthumes 1922-1940*, éd Gallimard, 1970, p.233.

<sup>139</sup> Lire Valérie Pouzol, *Clandestine de la paix. Israéliennes et Palestiniennes contre la guerre*, éd. Complexe, 2008.

<sup>140</sup> Pouzol, p.20.

<sup>141</sup> Mograbi, Cinémathèque Suisse, enregistrement vidéo n°5 cité.

<sup>142</sup> Dictionnaire du CNRS [<http://www.cnrtl.fr/definition/robot>]



met le soldat face à ses responsabilités. Ici la question du visage est de nouveau importante. Mograbi ayant abandonné l'idée du vrai masque, en partie, pour garantir une certaine intimité entre les personnages. « Une intimité et un naturel qui n'aurait pu s'installer si on avait utilisé de vrais masques en papier mâché<sup>143</sup> » explique-t-il. Car « [l]e visage découvert devient le lieu de la vulnérabilité<sup>144</sup> », pouvons-nous ajouter pour citer une dernière fois Le Breton sur le visage. Dans leur salon, le soldat et son amie se parlent à découvert, si Z32 se cache des spectateurs, il ne se cache pas de la jeune femme. Au contraire, il se confronte à elle.

Après avoir fait le récit de son entraînement viril et difficile de soldat d'élite pour la caméra de Mograbi, le montage retourne dans l'intimité du couple. Z32 se *confronte* cette fois à la femme qu'il aime et lui dit « *face à toi*<sup>145</sup> », je réalise. Essentiellement : parce que tu peux me regarder (comme coupable), je comprends que la culpabilité ne me quittera plus. Le soldat s'*oblige* devant elle, la choisit comme instance légitime (alors qu'il n'assume sa responsabilité ni devant la justice et ni devant les Palestiniens). Pourtant Z32 n'est pas clair dans sa demande de pardon. Avoir peur d'être perdu par l'objet d'amour est la marque de la honte, pas celle de la culpabilité. Ce qui dérange est le désintérêt manifeste qu'il affiche pour sa victime ainsi que le ton désinvolte sur lequel il raconte son crime, comme s'il n'en était plus responsable. Ambiguïtés que la jeune femme ne manque pas d'épingler une à une afin de rendre au pardon sa définition. « Le pardon c'est quand tu as des remords. » lui répond-elle, « Au début tu voulais uniquement être compris. Tu voulais que je te serre dans mes bras et que je te dise : Je te comprends<sup>146</sup> ». La jeune femme, en faisant ainsi la distinction entre la reconnaissance d'une faute et la reconnaissance d'une erreur, s'oppose moralement au système argumentatif de l'*excuse*. Elle est aussi celle qui

---

<sup>143</sup> Mograbi, Cahier du cinéma n°639.

<sup>144</sup> Le Breton, p.249.

<sup>145</sup> Début séquence timecode [00 : 26 :00 ]

<sup>146</sup> Début timecode séquence [00 : 29 :24]

dans son discours, met en exergue l'absence, l'effacement de la victime, dans le témoignage du bourreau. Et par conséquent, elle souligne cette même absence dans le dispositif du film (Mograbi n'ayant filmé que très furtivement un enfant arabe à qui il demande son chemin et une femme traversant le lieu du crime). C'est parce qu'elle fait preuve d'empathie avec la victime *et* avec l'homme qu'elle aime, qu'elle est seule capable de le désigner comme un assassin. « Je veux savoir, l'un de vous a-t-il dit qui ils étaient, leur âge, leur nom, leur famille ?<sup>147</sup> » demande-t-elle à propos des Palestiniens abattus. Pendant un bref instant, elle tente d'expliquer que *du point de vue* des Palestiniens il est un assassin, avant de finalement exploser : « Pas tué, assassiné! C'est un meurtre. Un meurtre avec préméditation. »

A cette mise en mots explicite du meurtre, Mograbi apparaît en surimpression, visage en gros plan, et se met à chanter : « Oy, je cache un assassin dans mon film (...) Oy, ma femme me dit, Oy, pas de pardon pour l'assassin ». « Oy » qui pourrait se traduire par « Oups » dénote une touche d'humour juif de la part du cinéaste en ce sens que « [l]’humour juif, c’est souvent "rire pour ne pas pleurer" <sup>148</sup> » selon la définition qu'en donne Joseph Klatzmann. Le visage de Mograbi, un peu ridicule à ce moment de tension maximale, donne à penser la question des hommes traversés par leur fantasme pour la violence. Fantasme touchant autant le soldat que le réalisateur qui, de fait est lui aussi fasciné par l'acte de mort et sa dimension violente et *tragique*. Mograbi joue la surprise comme si la jeune femme venait de le ramener à la réalité : « *This is great artistically maybe but morally, it's questionable.*<sup>149</sup> » Il rend hommage à la jeune femme en la présentant comme le seul personnage vraiment crédible et honnête du film. « Elle exprime ce que pourrait être le point de vue du cinéaste, tout en occupant un rôle important que je ne pouvais pas remplir, » dit-il. « J'ai pu me libérer de ces postures à la fois d'interrogateur et

---

<sup>147</sup> Début timecode séquence [00 : 56 :20]

<sup>148</sup> Joseph Klatzmann, *L'humour juif*, PUF, Paris, 2008, p.8.

<sup>149</sup> Mograbi, Cinémathèque Suisse, enregistrement vidéo n°5 cité.

de commentateur grâce à cette jeune femme d'une intégrité morale magnifique que l'on aimerait trouver normale dans une telle situation.<sup>150</sup> »

Par sa droiture morale, la jeune femme permet également de donner une définition du pardon moins caricaturale que celle du « pardon de la femme aimante » exploitée par les Etats nationalistes et guerriers. « On entend souvent dire que les femmes sont plus pacifiques que les hommes, qu'elles font preuve de plus d'empathie, qu'elles ont des qualités innées pour participer à l'édification de la paix » remarquent Rioux et Gagné. Or, analysent les deux chercheurs, « [c]ette vision est limitatrice car elle impose une différence entre les hommes et les femmes basée sur l'inné et non l'acquis, légitimant de la sorte l'exclusion des femmes des cercles d'influence où elles ne peuvent justifier leur présence car elles sont « naturellement » exclues.<sup>151</sup> » Pour la jeune femme, certes, l'amour qu'elle porte au soldat est une raison majeure d'essayer de lui pardonner mais elle est aussi très perspicace dans son analyse du pardon. Nous avons vu qu'elle tenait à ce que Z32 fasse la différence entre la culpabilité et l'excuse mais c'est aussi sa propre légitimité à pardonner qu'elle semble questionner. La jeune femme ne parvient pas à dire sincèrement « Je te pardonne » car il lui semble difficile de pardonner à la place de la victime. A chaque fois que le soldat la pousse à répondre, elle revient à la charge et demande : qui est la victime, qui est sa famille et combien souffre-t-elle de cet acte de mort ? Enfin, si elle pardonne ce serait sans être dupe de l'idée dangereuse du « nous sommes tous des bourreaux potentiels ». Concluant l'une des séquences dans l'intimité du couple, elle affirme : « C'est peut-être prétentieux, mais je sais que dans une telle situation, j'aurais agi autrement.<sup>152</sup> » Elle remet, pour ainsi dire, les points sur les *i* au langage galvaudé du pardon, de la faute et de la culpabilité.

---

<sup>150</sup> Mograbi, l'Humanité, 18/02/2009.

<sup>151</sup> Jean-Sébastien Rioux et Julie Gagné, *Femmes et conflits armés. Réalités, leçons et avancent des politiques*, Les presse de l'Université de Laval, Sainte-Foy, 2005, p.153.

<sup>152</sup> Début timecode séquence [00 : 29 :24]

Quant à savoir si finalement elle pardonne, en son nom pour la blessure que ce meurtre inflige à son propre couple, et ce malgré l'impossibilité de pardonner un meurtre jouissif et prémédité, cela reste ouvert à une analyse derridienne du pardon. Car, « [s]'il y a quelque chose à pardonner, ce serait (...) le crime ou le tort impardonnable », écrit Derrida. « On ne peut ou ne devrait pardonner, il n'y a de pardon, s'il y en a, que là où il y a de l'impardonnable.<sup>153</sup> » Ceci restera de l'ordre de l'intime.

## **La responsabilité du spectateur**

### **Distanciation : le pardon illégitime**

Après une telle redéfinition du pardon, il semble d'autant plus évident que le pardon qu'accorde Mograbi au soldat n'est pas vraiment légitime. Mograbi n'est pas la victime, ni même l'un de ses proches, et si on s'accorde à Jankélévitch, Derrida ou Ricœur, le pardon effectif ne peut pas être accordé par un tiers étranger. Pourtant, c'est au nom du *lien fraternel* que le metteur en scène propose de pardonner. Il chante : « mais entre *nous*, oy il y a pardon et d'ailleurs oy, je cache un assassin dans mon film ». Le *nous* est ainsi proposé comme une raison nécessaire à l'emploi du pardon même s'il est ici signifié de manière inhabituelle. Que le pardon ne soit pas conforme à la définition que l'on peut en faire est en fait la preuve de deux choses. La première étant qu'à l'instar du « nous » fraternel auquel l'expérience du film a donné naissance, le pardon envisagé par Mograbi se positionne dans l'ordre du *possible*. voire du *vœu*. Le cinéaste lié au soldat par la honte, manifeste un *désir* du pardon afin de redonner à l'autre sa condition d'homme libre et qu'au final de cette expérience cinématographique de partage, ils puissent se faire *mutuellement* du bien (le pardon « libère des conséquences de l'acte à la fois celui qui pardonne et celui qui est

---

<sup>153</sup> Jacques Derrida, *Le siècle du pardon*, éd. du Seuil, 2000, p.108.

pardonné<sup>154</sup> » rappelle Hannah Arendt). Excepté qu'il s'agit moins ici d'une parole performative que du pardon comme *symbole* d'une « relation possible » adressé par le cinéaste, les yeux rivés vers l'objectif, aux spectateurs. Le réalisateur incite ainsi à ce que Marion Froger désigne par la « sensibilité au lien ». « L'expérience esthétique se fait alors le préambule de toute politique en révélant aux hommes les gouffres qu'ils *font semblant* de franchir *et* en libérant du possible : une ligne, un pont suspendu, un lien sourd<sup>155</sup> », écrit Froger. Ce lien est ménagé par la proposition du cinéaste d'un pardon idéal qu'il avance à l'attention de son personnage et qu'il suggère, par là même, à ses spectateurs, à son attention. Essentiellement : Regardez, je lui pardonne moi qui souffre comme lui de la honte d'être un homme. Mais alors, qui pardonne au cinéaste coupable que je suis ? Sa proposition multiple de pardon est indissociable du respect. Puisqu'Arendt précise bien que l'*amour* comme motivation au pardon est valable pour la sphère personnelle (celle, très certainement du couple, que forme la jeune femme et Z32) mais qu'en dehors, c'est au *respect* que correspond l'amour « dans le vaste domaine des affaires humaines<sup>156</sup> ». C'est au nom du respect, « sorte d'amitié sans intimité, sans proximité<sup>157</sup> », que Mograbi prononce le mot pardon : au nom du fameux *lien* que le cinéma « documentaire » noue entre *nous* qui faisons le film et qui le regardons. Parce que les personnages, comme le réalisateur, comme ses spectateurs, aspirent possiblement au respect, à la solidarité fraternelle et au pardon comme *Agapē*<sup>158</sup> (Ricœur).

La seconde chose dont témoigne ce pardon non conforme, donc gênant, est justement la *forme* mograbienne que prend cette adresse aux spectateurs et qui permet l'« expérience esthétique » dont parle Froger. Cette recherche assumée du décalage, du

---

<sup>154</sup> Arendt, p.271.

<sup>155</sup> (c'est nous qui soulignons) Froger, *Le cinéma à l'épreuve...*, p.205.

<sup>156</sup> Arendt, p.273.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Amour spirituel, amour inconditionnel.

politiquement incorrect répond à la volonté « toujours conduite sous le sceau d'une exigence critique, d'un effort de provoquer, chez le spectateur, un effort d'analyse, de produire chez lui du trouble plus que de l'empathie, de l'interrogation plus que de l'adhésion<sup>159</sup> », qu'Emmanuel Barot relève dans le « cinéma politique ». Le chercheur poursuit en notant qu' « [u]ne figure tutélaire, toujours invoquée, est sur ce point celle de Brecht<sup>160</sup> ». Le premier à l'invoquer est Avi Mograbi lui-même, qui définit son dispositif en référence à la « distanciation brechtienne<sup>161</sup> ». Il paraît d'ailleurs improbable que le personnage de Z32 n'ait pas fait écho pour le cinéaste au personnage brechtien de Galy Gay qui, suivant des soldats et ne sachant dire non, devient une machine à tuer, complètement métamorphosé par le combat, dans *Homme pour homme* (1925). Du chœur chanté au masque, les analogies entre Brecht et Mograbi sont nombreuses. Ils ont une commune volonté de provoquer le spectateur afin de lui donner matière à penser. En ce sens, Mograbi ne se place pas en artiste démiurge. Il refuse la posture d'énonciation à sens unique du cinéaste détenant le savoir et le divulguant comme unique interprétation possible du monde. Au contraire, le dispositif mograbien, soit provoque et amène le spectateur à analyser la proposition du réalisateur en sens inverse, soit convoque et propose au spectateur de suivre le processus de création en position d'accompagnateur et non plus de simple récepteur. Rassemblant ainsi les caractéristiques de l'« art réfléchi » décrit par Susan Sontag, dans lequel « le spectateur prend conscience de la forme, ce qui a pour effet de suspendre ou de retarder son émotion<sup>162</sup> ». Pour cela, ajoute-t-elle « un auteur peut également faire ressortir la part d'artifice que comporte une œuvre d'art<sup>163</sup> ». Le chœur chanté, qui tient autant du théâtre brechtien que de la tragédie grecque, fait partie intégrante de cet « art réfléchi » que

---

<sup>159</sup> Emmanuel Barot, *Camera Politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, éd. Vrin, Paris, 2009, p.14.

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Mograbi, dossier de presse.

<sup>162</sup> Susan Sontag, *L'œuvre parle*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 2010, p.247.

<sup>163</sup> Ibid, p.249.

constitue le cinéma du cinéaste israélien. « Le commentaire n'est pas une chose ordinaire dans le genre documentaire. Cela dit, je n'ai rien inventé, cela vient du théâtre<sup>164</sup> » explique Mograbi. En expliquant le texte au moment où il se joue, le cinéaste empêche la dramatisation et recentre l'attention des spectateurs sur ce qui leur est présenté et le *comment* cela leur est présenté. *Z32* se penche sur la question de l'acte de mort, irréversible et tragique, au delà des temporalité et géographie propres au récit du soldat dans le film.

Les ambitions de Mograbi visent plus le conceptuel que le factuel sans pour autant instrumentaliser le sujet humain qui est au centre de la proposition politique et artistique du cinéaste. Le principe de la distanciation, par des procédés plus ou moins dérangeants, tire le spectateur d'une certaine torpeur due au seul plaisir de l'adhésion avec le film (qui n'est d'ailleurs pas condamnable en soit, seulement elle n'est pas souhaitable pour toutes les intentions filmiques). Le commentaire est présent pour rappeler qu'il s'agit bien d'une *représentation* du réel. « Brecht préconise toute une stratégie de la mise en scène », rappelle Sontag, « utilisation d'un *récitant*, présence de *musiciens* sur le plateau, projection de scènes filmées interrompant l'action<sup>165</sup> ». Dans *Z32* le procédé des scènes filmées est remplacé par le motif de la surimpression qui vient à la fois interrompre l'action et rappeler le *support* filmique (dans la lignée, notamment, du grattage de la pellicule dans la tradition expérimentale). Cette volonté d'interrompre l'action (qui peut parfois être agaçante dans *Z32* et fait donc *réagir*) est primordiale dans le théâtre épique et motive selon Benjamin les « "songs" brechtiennes avec leurs refrains brutaux, poignants<sup>166</sup> », grandes sœurs directes des épisodes chantés mograbiens. « L'art du théâtre épique », analyse Benjamin, « consiste à provoquer l'étonnement au lieu de l'identification. » Dans le domaine du cinéma il va sans dire que Mograbi est surprenant autant qu'inclassable, peut-être pourrait-on

---

<sup>164</sup> Mograbi, dossier de presse.

<sup>165</sup> (c'est nous qui soulignons) Sontag, p.249.

<sup>166</sup> Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, François Maspero éditeur, Francfort, 1969, p.10.

mentionner Herzog qui l'égale dans l'étrangeté, le refus d'une vérité autoritaire et le goût pour les sujets hors normes.

L'analogie entre les dispositifs brechtien et mograbien se situe également dans l'usage du masque. Jusque dans le procédé d'effeuillage que l'on retrouve dans une des mises en scène du Berliner Ensemble (théâtre fondé par Brecht pour sa compagnie) et que Philippe Ivernel décrit ainsi : « Pour les besoins de l'analyse, et du test, la métamorphose de Galy Gay est donc nettement découpée en quatre phases « pour lesquelles quatre masques sont utilisés » (...) La succession des masques scande l'événement comme un processus articulé, avec ses charnières, ses sauts, ses tournants : elle le propose à lire au lieu de l'imposer.<sup>167</sup> » La question du masque permet également pour Mograbi une distanciation par le biais de l'universalisation. Les masques « permettent de tirer un visage singulier vers l'universel<sup>168</sup> » et cette universalisation n'est pas sans connexion avec la fascination du réalisateur pour l'aspect mythique de l'histoire et son antihéros tragique et moderne. « Mythe » (que Thomas Heller associe d'ailleurs à « Politique » dans l'un de ses titres), mais pris à contre-courant par le cinéaste. Mograbi pose, en effet, un problème à résoudre au spectateur habitué à des « modèles ou des types (...) à l'imitation desquelles un individu – ou une cité ou un peuple tout entier – peut se saisir lui-même et s'identifier<sup>169</sup> ». Principe du mythe souvent exploité dans le cinéma militant. Dans *Z32 le héros est assassin*, alors que faire ? Le pardon illégitime revient ici encore souligner la complexité des rapports entre filmeur, filmé et spectateur et pousse ce dernier à la réflexion. En ce sens, la mise en parallèle d'un pardon décalé dans un dispositif décalé donne au spectateur une place essentielle dans la danse des responsabilités puisqu'il devient « sujet porteur d'un rôle dans l'organisation des conditions d'un vivre-ensemble, et porteur aussi d'un certain pouvoir (ici

---

<sup>167</sup> Philippe Ivernel, « De Brecht à Brecht métamorphose du masque, masques de la métamorphose », *Le masque, du rite au théâtre*, CNRS, Paris, 1985, p.167.

<sup>168</sup> Mograbi, dossier de presse.

<sup>169</sup> Jean-Luc Nancy et Philippe Labarthe cités par Thomas Heller, « *Charbons ardents et Tower opéra*, ou les formes contrariées de l'engagement du spectateur », *Cinéma et engagement*, l'Harmattan, Paris, 2005, p.144.



symbolique)<sup>170</sup>» pour citer Heller sur l'engagement. Mograbi lui accordant sa confiance, l'*estimant* capable de comprendre le film comme une incitation à la prise de responsabilité de tiers témoin. Témoin du récit de *Z32* et donc d'une faute universalisée, « pas seulement » liée « à la situation politique d'Israël et du Moyen Orient. J'espère qu'en France, les gens qui ont été soldats en Algérie pourront se retrouver dans ce film.<sup>171</sup> » précise Mograbi. « Toute société est ainsi partie prenante des crimes de guerre mais elle n'est pas prête à s'y confronter. Je crois pourtant que nous ne pourrions pas y échapper<sup>172</sup> », ajoute-il encore. Mais aussi spectateur témoin d'une œuvre pour laquelle sa participation est vitale car, « [l]e spectateur aussi agit » rappelle Rancière, « Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui.<sup>173</sup>»

### La hantise du père ?

Le travail du spectateur pourrait, en ce sens, conclure à une dernière interprétation, un peu plus risquée, du pardon dans le film. En portant notre analyse sur la part qui dans toute œuvre « échappe » au créateur, nous pourrions relever dans *Z32*, sous une quête officielle d'*universel*, un certain transfert très *personnel* opéré par Mograbi. « Ce jeune homme transformé en Robocop pourrait être mon fils ou celui de mon voisin<sup>174</sup> », affirme le cinéaste qui insiste à maintes reprises : « *these soldiers are people like my own son*<sup>175</sup> ».

---

<sup>170</sup> Heller, p.146.

<sup>171</sup> Mograbi, dossier de presse.

<sup>172</sup> Mograbi, l'Humanité 18/02/2009.

<sup>173</sup> Rancière, p.19.

<sup>174</sup> Mograbi, l'Humanité 18/02/2009.

<sup>175</sup> Mograbi, Cinémathèque Suisse, enregistrement vidéo n°4  
[[http://www.dailymotion.com/video/xd3n9p\\_avi-mograbi-a-la-cinematheque-suisse\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xd3n9p_avi-mograbi-a-la-cinematheque-suisse_shortfilms)]

Dans l'œuvre, un de ses fils est mentionné lorsque le cinéaste apparaît, affublé d'une cagoule : « à ce moment là, mon jeune fils Michaël arrive. »<sup>176</sup> La peau reproduite pour le dernier masque numérique est également celle du visage d'un des meilleurs amis du fils aîné de Mograbi. Il amène ainsi la question de la responsabilité des parents dans le sort de ces jeunes hommes. Parents qui « élèvent leurs enfants dans la nécessité de "défendre" ce pays "assiégé" », soutenus par « le système éducatif » qui va « renforcer cette croyance<sup>177</sup> ». Mograbi *se* demande et demande : « Lorsqu'un type comme le soldat du film rentre chez lui et raconte ce qu'il a commis, soit ses parents l'approuvent, soit ils sont dans l'impasse. Ils devraient le dénoncer ? À qui et dans quel but ? À quel prix ?<sup>178</sup> »

Contrairement aux films *Valse avec Bachir* de Folman et *Lebanon* de Maoz, que nous avons cités précédemment, le point de vue sur le traumatisme du soldat dans *Z32* n'est pas envisagé dans un registre autobiographique. Ari Folman est d'ailleurs embarrassé par le film de Mograbi : « Très impressionnant. (...) Le film est aussi dérangent. Pas uniquement à cause de l'histoire, mais aussi à cause de la relation entre les deux personnages, le cinéaste et le soldat. Je ne la comprends pas totalement. Mograbi est-il tellement écœuré par ce soldat qu'il se sent libre d'évoquer ouvertement son histoire ?<sup>179</sup> » Ce qui lui pose problème semble être la place du tiers face à une situation proche de celle qu'il a lui-même vécue. Il lui semble sans doute que, pour faire la critique du système d'écrasement psychologique au sein de l'armée, ceux qui l'ont subi de l'intérieur seraient plus clairement désignés comme passeurs légitimes. Or, Mograbi est un tiers, certes, mais moins extérieur que l'on pourrait le penser puisque sa position de père le lie directement au sort de ces jeunes soldats. Il n'est d'ailleurs pas un cas isolé puisque c'est en leur nom de « mères » que des femmes israéliennes ont créé le premier groupe contre la guerre (au

---

<sup>176</sup> Timecode [00 :05 :13]

<sup>177</sup> Mograbi, l'Humanité 18/02/2009.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> Ari Folman, propos recueillis par Isabelle Regnier, Le Monde, 18/02/2009.

moment de la guerre du Liban) qui s'est rapidement transformé en « groupe mixte de Parents contre la guerre<sup>180</sup> » écrit Valérie Pouzol à ce propos. Une des créatrices de ce groupe déclare : « je sentais que j'avais ma part de responsabilité [d]'avoir fait naître [mon fils] ici. (...) C'était de ma responsabilité de changer la société pour lui et ses amis.<sup>181</sup> »

Notre lecture de *spectateur émancipé* tend donc à penser que le pardon volontairement décalé et symbolique proposé par Mograbi-cinéaste pourrait finalement avoir un ancrage réel dans l'inconscient d'Avi Mograbi-père. Rappelons qu'au moment où il décide de faire ce film, son fils aîné choisit de subir la prison plutôt que de servir pour l'armée. La psychanalyste Hélène Piralian soutient que le tiers ne vient jamais se pencher et transmettre le témoignage d'un autre par hasard. Il y a quelque chose en lui au préalable qui le lie au drame du témoin et qui percute son propre trauma<sup>182</sup>. Z32 pourrait-il être la projection d'une hantise ? La hantise d'un père qui aurait *pu* perdre son fils, moins physiquement que sur des bases éthiques. L'acte de mort jouissif et prémédité étant une faute si grande qu'elle peut provoquer la rupture du lien jusque dans une micro communauté familiale solide. La question restera ouverte mais gardons-la tout de même en tête. Dans la diégèse, le pardon mograbiien n'est pas effectif dans son action de pardonner car il n'est pas *signifié*<sup>183</sup> dans ce but (ce qu'il signifie est *autre chose* que le pardon, il est employé comme un symbole et non comme une parole performative). Mais il est possible que, finalement, le pardon *signifié* ait été à l'origine du besoin d'en faire un film. Afin d'exorciser la peur de perdre celui qu'on aime lorsque qu'il se perd dans les mécanismes criminels de la guerre.

---

<sup>180</sup> Pouzol, p.115 et p.161.

<sup>181</sup> Pouzol, p.161.

<sup>182</sup> Hélène Piralian, lors du colloque « Génocide : la trans-mission des mémoires », congrès ACFAS 2011, Sherbrooke.

<sup>183</sup> « L'essentiel n'est pas que les mots soient dit mais qu'il soit *signifié* » pour rappeler les propos de Derrida, p. 47.

## ***S21 la machine de mort khmère rouge, le pardon comme outil mémoriel***

Une fois la faute commise, la question du pardon se pose et pose question. Car en rompant le lien entre bourreau et victime, la faute engendre la *possibilité* d'exister du pardon. Il devient alors impossible de ne pas faire avec ou sans lui. Avec, s'il en vient à être accordé ; sans, s'il n'est pas accordé. C'est ce qu'il nous intéressera particulièrement dans le film documentaire de Rithy Panh, *S21, la machine de mort khmère rouge*. Puisque l'absence, dans le film, d'un pardon ou d'une demande de pardon explicites est précisément l'enjeu de notre recherche. Le cinéaste Rithy Panh fut lui-même victime du génocide qui sévit au Cambodge de 1975 à 1979. Il est âgé de onze ans lorsque qu'en avril 1975, les Khmers rouges appartenant officiellement au « Parti du Kampuchéa démocratique » entrent dans la capitale Phnom Penh. Puisque le film découle de cette histoire traumatique et que la position de Rithy Panh est également liée à sa jeunesse sous le dictat khmer rouge, un rappel contextuel est ici nécessaire.

En se penchant sur l'histoire du Cambodge, il est intéressant de voir que le pays s'est toujours trouvé entre deux tirs adverses, toujours disputé par des pays plus développés et plus riches que lui. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, le Siam (future Thaïlande en 1939) s'empare de la région d'Angkor et vole les trésors qui s'y trouvent. Ainsi s'effondraient les bases spirituelles du Cambodge et son pouvoir central qui dut migrer aux Quatre Bras, l'actuelle Phnom Penh. Phnom Penh qui fut la première cible des Khmers rouges était donc déjà marqué par le sceau de la domination étrangère. Pendant des centaines d'années le Siam et le Viêtnam se sont disputés les régions d'un Cambodge dont la royauté n'était plus qu'un pouvoir symbolique. En 1862 la France coloniale acquiert le Viêtnam (au sud de la Cochinchine) puis contrôle l'administration du Cambodge. Face à elle, l'Angleterre fait main basse sur le Siam. On peut y voir l'ironie de l'histoire, quand deux communautés en

féroce compétition depuis des siècles se retrouvent finalement elles-mêmes sous la domination de deux autres adversaires tout aussi déterminés à battre leur meilleur ennemi en emportant le plus gros morceau de cette région d'Asie... En 1953, cependant, l'indépendance du Cambodge est signée. Cela ne veut pourtant pas dire que le Cambodge se libère des ingérences étrangères.

En effet, alors que le monde est frappé par la guerre froide, le Cambodge campe sur sa neutralité. D'un côté la Chine et l'URSS soutiennent sa position. De l'autre, les Etats-Unis, le Sud Viêtnam et la Thaïlande font pression afin de pousser le Cambodge à prendre part à la guerre. En 1970, la droite prend le pouvoir avec Lon Nol en tête, soutenu par les USA. Les ravitaillements étrangers détournés font de Phnom Penh une ville de trafics et de privilèges que les communistes khmers voient d'un mauvais œil. Soutenus par le Viêtnam, ils prennent les campagnes... les Américains ripostent par des bombardements et attisent ainsi la haine des ruraux envers les citadins qu'ils jugent « défendus » par ces raids meurtriers.

En 1975 les Khmers rouges, souvent de très jeunes soldats, entrent dans Phnom Penh et expulsent tous les habitants vers les campagnes afin de « ruraliser » la population. Man, un de ces soldats, explique dans le recueil publié par Rithy Panh :

Personne ne devait rester. Les forces spéciales devaient tout nettoyer. (...) Je ne sais pas où ils étaient évacués. Ils devaient d'abord quitter la ville. C'était le plan établi par Angkar ! On nous disait que les ennemis étaient partout dans Phnom Penh. On devait séparer qui était l'ennemi de qui ne l'était pas. Une fois la ville nettoyée, les populations pourraient rentrer. Mais c'était assez cruel. C'est toujours cruel quand on est militaire.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Rithy Panh et Christine Chaumeau, *La machine khmère rouge*, Flammarion, Paris, 2009, p.29.

De leur côté les hauts stratèges se divisent à nouveau et l'URSS et la Chine s'affrontent désormais par le biais des communistes du Viêtnam et des Khmers rouges au Cambodge.

Sur le sol cambodgien, les populations ne sont pas rentrées comme cela avait été insinué. Au contraire, Pol Pot dit « Frère Numéro Un » du régime d'Angkar commence une furieuse épuration qui progressivement n'a plus d'autre intention que de tuer. Les soldats sont mis au courant comme en témoigne Houy, un des bourreaux qui sera présent dans le film de Rithy Panh, « [on] nous a dit que le régime du Kampuchéa démocratique ne voulait garder que quatre millions de personnes. Je me suis dit : s'ils ne gardent que quatre millions, ce n'est pas beaucoup<sup>185</sup> » sur une population initiale de 7,9 millions d'habitants<sup>186</sup>. Ce génocide, mené afin de créer « un homme nouveau » lavé de toutes influences étrangères et rééduqué<sup>187</sup>, durera jusqu'à l'intervention vietnamienne du 7 janvier 1979<sup>188</sup>. Si le Viêtnam est intervenu, ce n'était pas pour sauver les cambodgiens de la folie meurtrière khmère rouge mais, de nouveau, pour assurer sa propre sécurité. Il l'a d'ailleurs prouvé en plaçant des anciens Khmers rouges ralliés à la tête du nouveau gouvernement cambodgien. Pourtant de 1975 à 1979 la famine, la torture et les exécutions dues au régime ont décimé près de 2 millions de personnes (soit plus de 20% de la population).

Au cœur du massacre se trouve un lieu clef, où près de 16.000 personnes ont été envoyées pour y être torturées et exécutées de façon systématique. C'est dans ce lieu que Rithy Panh décide de tourner son film éponyme, le tournage durera près de trois ans.

---

<sup>185</sup> *Ibid.* p.44.

<sup>186</sup> Chiffre Liberation.fr [<http://www.liberation.fr/monde/0109247502-les-khmers-rouges-doivent-etre-juges-l-historien-ben-kiernan-plaide-pour-que-le-genocide-cambodgien-ne-reste-pas-impuni>] (consulté le 23 février 2011)

<sup>187</sup> *Ibid.* p.14.

<sup>188</sup> Christian Lechery, « Cambodge ». *Encyclopædia Universalis*, [[www.universalis.fr](http://www.universalis.fr)] (consulté le 18 octobre 2010)

L'histoire contemporaine du Cambodge et son traumatisme, suite au génocide, lui sont déjà familiers (puisse ce sujet devenir familier à quiconque). *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), prolonge notamment son film *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996). Rithy Panh revenait sur l'histoire de Bophana, morte dans le S21 mais dont les échanges épistolaires passionnés qu'elle entretenait malgré les risques avec son mari avaient pu être conservés et témoignaient de l'humanité de ces gens, que les Khmers rouges avaient pourtant traités comme des animaux. Déjà se perçoit la volonté farouche du réalisateur de bien faire la part des choses entre ceux qui ont subi les sévices et ceux qui les ont infligés. Cela sera un *leitmotiv* dans *S21* notamment à travers la parole du peintre Vann Nath, l'un des sept survivants du centre S21, toujours à la recherche d'une séparation claire entre victimes et bourreaux. Cela pourrait sembler aller de soi mais pourtant : « Ils sont souvent assimilés l'un à l'autre et analysés ensemble, voire confondus. Mais tortionnaires et victimes, ce n'est pas pareil. <sup>189</sup> » écrit Rithy Panh. Cette « confusion » vient de deux raisons, la première est le discours de victimisation des bourreaux eux-mêmes. La seconde vient d'un débat plus large et existentiel qu'épinglé Charlotte Lacoste dans son livre *Séduction du bourreau*. Elle relève un phénomène très en vogue qui « semble procéder d'un sentiment troublant qui hante les esprits de nos contemporains et pourrait se résumer en un syllogisme : Tous les bourreaux sont des hommes ordinaires / Or les hommes ordinaires, c'est nous tous / Donc nous sommes tous des bourreaux <sup>190</sup> ». Pour Rithy Panh, ces questions : « Est-ce qu'on est pas tous habités par le bien et le mal ? Est-ce qu'on est pas tout potentiellement des tortionnaires ? » sont « des injures terribles » car dans « la réalité, il y a des gens qui tuent, et d'autres qui sont tués, on ne peut pas les confondre ». Et de conclure : « On est tous habités par une part d'ombre, mais on ne devient pas tous des assassins. <sup>191</sup> »

---

<sup>189</sup> Rithy Panh, *La machine...*, p.236.

<sup>190</sup> Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, PUF, Paris, 2010, p.3.

<sup>191</sup> Rithy Panh, entretien avec Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 11/02/2004.

L'expérience du film nous aura apporté quelque chose par rapport à son sujet, certes, mais sa force vient surtout de la forme. Aucune explication préalable n'est vraiment nécessaire pour comprendre ce que Rithy Panh cherche à transmettre ni pour comprendre, au contraire, tout ce qu'il a consciencieusement laissé en dehors de son film. *S21, la machine de mort khmère rouge* est un film dont le dispositif est impartial et dont les intentions ne sont pas cachées ou rendues confuses aux spectateurs. C'est ce dispositif, traversé par notre questionnement initial sur le pardon, que nous allons maintenant observer.

Plusieurs axes seraient envisageables pour aborder le dispositif de Rithy Panh mais ce qui nous nous préoccupe ici sont les notions de conflit, de confrontation et d'affrontement. Car c'est à l'aune d'un *conflit* que le film appréhende le *pardon* (appréhension autant dans le sens de *craindre* que de *comprendre*). Ce conflit résulte d'une faute, une faute énorme, qui est celle du génocide. Or la faute n'est pas orpheline, elle appartient à quelqu'un, à quelques-uns ou à beaucoup. Par euphémisme, le conflit signifie *guerre* et réfère donc à un heurt physique. Mais il signifie également (dès son apparition dans la langue française<sup>192</sup>) combat moral intérieur et s'est élargi il y a quelques siècles aux relations avec *autrui*. Nous l'avons vu avec Ricœur, le coupable s'il détient la faute n'en *devient* pas pour autant la faute. Cependant, c'est à la condition que ce coupable accepte de prendre la faute sur lui, en assume la responsabilité. Pour les bourreaux du S21, cela ne va pas de soi. C'est donc cette étape-ci dans la vie du pardon (du refus à la possible appropriation de la faute par ses acteurs) que Rithy Panh a voulu explorer, analyser et même, sans doute, influencer. Le film présente ces deux aspects du conflit résultant de la faute (physique et morale). Face à cette situation bloquée de désaccord (et à cette situation désaccordée), Rithy Panh aurait pu se limiter à la (re)présentation du combat externe. Pourtant, s'il expose les faits et intègre pleinement les conséquences physiques du conflit et

---

<sup>192</sup> Alain Rey, « Conflit ». *Dictionnaire historique...*, p.846.



ses conséquences, il cherche en sous main à *comprendre* cette situation bloquée : depuis ses origines jusqu'à son possible devenir. Pour cela, il cherche à capturer le conflit moral intérieur des protagonistes. C'est du côté du conflit moral et de la relation à autrui que pourrait se trouver la question du pardon. Panh cherche à la fois, à savoir si ce conflit moral existe, et à *ce qu'il existe*. C'est sur ce dernier point que portera la fin de notre analyse du film.

Ainsi notre analyse filmique du dispositif reposera plus précisément sur l'idée de *confrontation*. Confrontation qui implique le conflit externe et physique, « face-à-face avec affrontement <sup>193</sup>», mais également le conflit interne et moral. Et l'*affrontement* <sup>194</sup> n'est-il pas en médecine ce rapprochement des chairs pour qu'elles soient recousues, que la plaie soit suturée ? C'est sur ce double sens d'affrontement que Rithy Panh a travaillé. Nous allons voir comment et c'est de cette manière que nous pourrions comprendre les intentions du réalisateur par rapport au pardon.

## **Confrontation de la victime et du bourreau**

### **Le risque de l'obscène**

L'élément de confrontation le plus évident dans le dispositif cinématographique de *S21* est la coprésence des victimes et de leurs bourreaux. S'il est souvent possible de voir des victimes témoigner dans le cinéma documentaire, s'il arrive aussi d'entendre la parole des bourreaux, il est quasiment inédit de les entendre ensemble. C'est plus que leur présence commune dans le cadre qui est impliquée mais bel et bien la confrontation de leur

---

<sup>193</sup> *Ibid.* « Confrontation ». *Dictionnaire historique...*, p.848.

<sup>194</sup> *Ibid.* « Affrontement ». *Dictionnaire historique...*, p.1523.

point de vue sur le S21 et leur part de responsabilité au sein de cet espace génocidaire. Il nous a été possible d'entendre des nazis s'exprimer dans *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls (1969) ou dans *Shoah* (1985) mais, comme l'explique Claude Lanzmann, le film de Rithy Panh « est très différent de Shoah, où personne ne rencontre jamais personne. J'aurais trouvé obscène qu'Abraham Bomba, le coiffeur juif des Sonderkommandos de Treblinka, dialogue avec Suchomel qui était bourreau à Treblinka. Dans *S21*, cette confrontation entre victimes et bourreaux n'est pas obscène, parce que les gens, finalement partagent quelque chose.<sup>195</sup> » Il est notable que la confrontation entre la victime et le bourreau puisse être « obscène », c'est-à-dire choquante par son manque de pudeur. Toute disposition pudique, dans son sens commun, revient à *se retenir de montrer* ce qui met en jeu quelque chose qui touche de près à la vie intime de quelqu'un<sup>196</sup>. Quant à l'obscène, il peut survenir à deux niveaux : quand le contenu relève du rapport interpersonnel (l'*intimité* des sujets) mais aussi lorsqu'il relève d'un rapport extra-personnel (dépendamment de la *gravité* du contenu et son universalisation). L'image peut être obscène parce qu'elle *ne regarde pas* le spectateur (voire le cinéaste) ou précisément parce qu'elle devrait le concerner mais son regard légitime est obstrué par des artifices de mise en scène (plans esthétisants, musique dramatique, suspens, etc). Dans les deux cas de figure, l'obscénité a lieu parce que l'image est montrée à un *tiers* spectateur. Le risque se présente donc lors de la *monstration* de cette intimité et/ou *gravité*. En cinéma cette question a été notamment soulevée dans la critique de Rivette sur le dernier plan du film *Kapo* de Pontecorvo<sup>197</sup> (et qui concerne la *gravité* du sujet filmé). Rivette y souligne la combinaison jugée immorale d'un contenu sérieux (les camps de concentration, peut-être le plus sérieux d'entre tous) et de sa mise en scène (un travelling venant cadrer le personnage suicidé sur le fil barbelé du camp accompagné d'une musique emphatique).

---

<sup>195</sup> Claude Lanzmann, « Vu par Claude Lanzmann », Les Inrockuptibles, 11/02/2004.

<sup>196</sup> Dictionnaire du CNRS, [<http://www.cnrtl.fr/definition/pudeur>]

<sup>197</sup> Jacques Rivette, « De l'abjection », Cahiers du cinéma, n°120, juin 1961.

On pourrait dire, pour résumer, que l'obscène au cinéma est : soit la résultante d'un contenu grave (dont les conséquences tristes et/ou violentes sont jugées non négligeables) et d'une mise en forme trop légère qui place le spectateur dans une position qui ne lui donne pas les clés pour construire un jugement libre et critique ; soit la résultante d'une mise en scène objectivant l'intimité des personnes filmées (dans le cas du genre dit documentaire principalement, bien que la relation intime entre deux acteurs puisse aussi être manipulée par le cinéaste) en vue d'un profit (marchand, moralisateur etc.). Dans ces deux niveaux d'analyse, ce qui est obscène est de faire d'une réalité une réalité cinématographique *spectaculaire*. Ce spectacle (dont la définition fait suite à l'analyse de Guy Debord) exhibe une image déconnectée de ce qu'elle est initialement et la prive de son sens en même temps qu'il prive le spectateur de ses facultés critiques (c'est la démarche à laquelle s'oppose la fameuse distanciation brechtienne). Le reproche, d'ordre éthique, qui est principalement fait à cette mise en spectacle est d'érotiser l'intimité du sujet et/ou le sujet grave. Ceci en jouant sur le *voyeurisme* ; la *fascination* « par la violence ou par la pitié<sup>198</sup> » ; le *sadisme* lorsque le cinéma devient une « machine cruelle (...) jouissance sadique, qui met le sujet en situation d'être le maître du désir et du plaisir de l'autre<sup>199</sup> » ; une *édulcoration* pour rendre présentable ce qui est en réalité douloureux à regarder afin d'« éluder la question pour résoudre le problème et entrer plus aisément dans le marché du réconfort et de la sécurité retrouvée<sup>200</sup>. »

Il est important de bien distinguer ces deux relations à l'obscène (de l'intime et de la gravité), que nous retenons ici, aussi différentes soient-elles, car Rithy Panh axe toujours sa vigilance sur ces deux niveaux. C'est sans doute là que réside l'écart profond qui fait dire à Lanzmann que faire se rencontrer bourreaux et victimes n'aurait pas été possible dans son

---

<sup>198</sup> Anne-Marie Baron, *Crime contre l'humanité et représentation*, tome 1, éd. du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2004, p.11.

<sup>199</sup> Jean-Michel Frodon, « Conversation au Moulin », *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>ème</sup> siècle*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2007, p.136.

<sup>200</sup> Marie-Josée Mondzain, « La Shoah comme question de cinéma », *Le cinéma et la Shoah...*, p.31.

film, alors que cela devient envisageable chez le cinéaste cambodgien. Si elles concernent toutes deux un génocide, les intentions des cinéastes divergent. Lanzmann a pour vocation de dresser le tableau de la Mort (par analogie avec la Shoah et ses camps d'extermination) et se situe d'un point de vue très conceptuel. Il met en scène les survivants mais ils « ne disent pas "je" [mais] "nous", ils sont à la lettre, les porte-parole des morts. « C'est le sens profond du film, et c'est pourquoi j'ai eu tant de problèmes, depuis la sortie du film, avec les survivants. Ils ne se retrouvent pas dans *Shoah* : ce film ne parle pas d'eux<sup>201</sup> » explique le cinéaste. Au contraire, Rithy Panh fait son film sur les morts du génocide à l'attention des vivants. La différence de point de vue pourrait se révéler dans le terme « revenants » qu'emploie le réalisateur français pour désigner les personnages qui témoignent dans son film. L'obscénité due à l'exhibition de l'*intimité* des personnes filmées est écartée puisqu'elles sont en quelque sorte déjà mortes<sup>202</sup> (c'est du moins l'approche qu'a choisie Lanzmann, car on pourrait, eu égard au second niveau de lecture de l'obscénité, lui reprocher de faire souffrir et de filmer les larmes et la douleur intime et morale des hommes qu'il met en scène). Les êtres sont évincés au profit de la Vérité. Lanzmann parle au sujet de *Shoah* d'« une forme rigoureuse – en allemand une *Gestalt* – qui dirait le sort du peuple tout entier<sup>203</sup> ». Ses intentions sont de rendre unique le génocide des Juifs, afin qu'il s'érige comme un summum de *gravité*. Entre alors en jeu les concepts d'irréversibilité, d'imprescriptibilité et d'impardonnable qui, construits principalement par le film de Lanzmann comme des particularités indéniables de ce génocide, excluent probablement la rencontre des bourreaux et des victimes. Cette rencontre est écartée comme une idée vulgaire qui aurait vraisemblablement ruiné la création d'un survivant élevé en image de sainteté (objet spirituel supposément non matérialisable).

---

<sup>201</sup> Claude Lanzmann, « Le travail du cinéaste », *Le cinéma et la Shoah...*, p.115.

<sup>202</sup> Ils sont pour Lanzmann des « hérauts, oublieux d'eux-mêmes » car « ils auraient dû eux aussi mourir – et c'est pourquoi je les tiens pour des "revenants" plus que pour des survivants » Claude Lanzmann, *Le lièvre de Patagonie*, Gallimard, 2009, p.610.

<sup>203</sup> Claude Lanzmann, *Le lièvre de Patagonie...* p.609.

Enfin, la possibilité d'une confrontation entre victimes et bourreaux dans *S21* tient au fait que le film soit né à une époque différente. Lanzmann participe au changement de statut de la victime dans la continuité du Procès Eichmann que l'historienne Annette Wieviorka<sup>204</sup> considère comme le début de la sacralisation de la parole de la victime témoignant pour émouvoir et non plus pour prouver. Arnaud Desplechin souligne que « personne n'a jamais dit que les Européens auraient dû faire une commission de réconciliation à l'issue de la Deuxième Guerre Mondiale, même si tout le monde trouve bien que Mandela l'ait fait en Afrique du Sud, et que son modèle ait été suivi, notamment par Kagamé au Rwanda.<sup>205</sup> » Il semble que se pose aujourd'hui la question d'un cinéma qui aide à vivre ensemble. Peut-être, parce que la Shoah n'a pas pu empêcher Hiroshima, le Rwanda et de nombreux autres crimes contre l'humanité, pouvons-nous nous penser que l'homme du 21<sup>ème</sup> siècle s'est résolu essentiellement à soigner plutôt qu'à prévenir les actes de déshumanisation.

Mais les intentions d'un cinéma du *vivre ensemble* ne le mettent pas à l'abri de l'obscène (au contraire, les prétendues bonnes intentions peuvent mener à ce que Mondzain appelait un « marché du réconfort »). Comment Rithy Panh envisage-t-il un cinéma du *vivre ensemble* qui ne ferait ni du sujet global (le génocide cambodgien) ni des sujets humains filmés (les victimes et les bourreaux), les éléments d'un tout spectaculaire ? Il est intéressant de constater que *montrer* n'est pas si loin du *monstre* avec qui il partage la même origine latine (*monstrum*<sup>206</sup>). Toujours est-il que le film de Rithy Panh ne montre, au sens de *révéler* cette fois, que des êtres humains. Et c'est parce qu'ils sont appréhendés comme tels et mis dans une situation de *partage*, comme le soulignait Lanzmann (qui insinue que les nazis ne partageaient pas avec les Juifs la même humanité que les bourreaux contemporains partagent avec leurs victimes), que la confrontation entre bourreaux et

---

<sup>204</sup> Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Plon, 1998.

<sup>205</sup> Arnaud Desplechin, « Conversation au Moulin », *Le cinéma et la Shoah...*, p.158.

<sup>206</sup> *Dictionnaire historique...*, p.2277 et p.2281.

victimes dans *S21* n'est pas obscène. Le cinéaste cambodgien refuse de présenter les bourreaux comme des monstres et s'ancre dans notre époque où le bourreau tend à être perçu, malgré la monstruosité de ces actes, comme un homme. S'ajoute à cela le fait que la confrontation des bourreaux et des victimes représente tout l'enjeu du film et non un aparté secondaire dans un récit global. Dans son film sur la cohabitation des bourreaux et des victimes au Rwanda, *My neighbor, my killer* (2009), la réalisatrice Anne Aghion insère une rencontre entre assassins et survivants. Certes, cela sert le propos du film (la réconciliation est laborieuse) puisque aucun dialogue ne résulte de cette confrontation et que la souffrance qu'éprouvent les victimes à être assises sur le même banc que leur bourreau est perceptible. Mais faire endurer de nouveau cette peine aux victimes à simple titre d'exemple pour n'en garder qu'une dizaine de minutes, voici ce que Rithy Panh a refusé de faire. Le traumatisme liant par la souffrance les victimes et les bourreaux est en lui-même trop grave et intime pour ne pas faire l'objet de toute l'attention et l'intention du cinéaste dans son film. Il ne sacrifie pas ses personnages au nom d'une grande Vérité comme a pu le faire Lanzmann, mais emprunte cependant à son maître (Rithy Panh se réfère beaucoup au réalisateur de *Shoah*) beaucoup de ses codes moraux concernant la pratique cinématographique.

Il n'y a pas d'esthétisation, très peu de musique et quasiment toujours du son direct, pas de plongées ou de contre-plongées significatives et, surtout, un grand respect pour le temps et la continuité. Car sans cette attention au temps, déplore Lanzmann, « c'est la temporalité de la parole qu'on assassine. Il n'y a plus de continuité, il y a contiguïté, une série d'« apparitions » (...) C'est l'assassinat du temps qui est immoral !<sup>207</sup> » Précepte que suit rigoureusement Panh : « il faut respecter la parole de l'autre (...) Plutôt que de raccourcir le récit par des plans de coupe noirs ou des fondus enchaînés, j'ai préféré poser des images sur un flot continu<sup>208</sup> ». On ne s'étonnera donc pas de l'utilisation majeure des plans séquences, tributaires de la parole rendue en continu, dans sa filmographie. En

---

<sup>207</sup> Claude Lanzmann, « Le travail du cinéaste », *Le cinéma et la Shoah...*, p.113.

<sup>208</sup> Rithy Panh, *La parole filmée pour vaincre la terreur*, livret DVD éd. Montparnasse, Paris, 2008, p.26.

conclusion, si le jeune cinéaste cambodgien a emprunté une grande partie du dispositif cinématographique éthique pensé par Lanzmann dans le cadre spécifique du traitement d'un évènement *grave* (un génocide), Rithy Panh se distingue en faisant entrer dans son propre dispositif la question de l'*intimité* dans le respect des personnes filmées. Il pense moins son film comme une représentation globale de la Victime et du Bourreau qu'une approche à hauteur d'hommes qui rend possible la confrontation des bourreaux et des victimes. C'est en cela que le terrain filmique, que Lanzmann avait consciencieusement rendu stérile à toute idée de pardon, pourrait éventuellement permettre les germes d'un pardon dans *S21*.

### **Filmer l'ennemi**

Ce dispositif de confrontation ne confronte pas simplement la victime et son bourreau, il implique également une confrontation entre le bourreau et le cinéaste. Il nous semble que le bourreau n'est alors plus tout à fait un bourreau mais plutôt un *ennemi* (qui, contrairement au bourreau, n'ôte pas à l'autre sa capacité d'agir mais suppose une certaine réciprocité du rapport de force). Par définition un ennemi est cette « personne ou collectivité qui est (vis-à-vis d'une autre personne ou collectivité) un objet et/ou un agent de haine, d'actions nuisibles<sup>209</sup> ». Dans le film, et cela pourrait même surprendre d'un point de vue extérieur, il n'y a pas de « haine » apparente. Nath, le survivant, garde son calme et s'adresse aux tortionnaires en restant respectueux. En face de lui, les bourreaux sont plutôt dociles, le rapport de domination qui existait entre eux pendant le génocide a disparu. Mais si le bourreau n'est plus objet de haine, il reste néanmoins l'« agent d'actions nuisibles » (agent du génocide). Il est celui qui a commis la faute, fait souffrir la victime et rompu le lien qui les unissait. En commettant cette faute, les bourreaux ont scindé les Cambodgiens en deux communautés : ceux qui ont tué et ceux qui se sont faits tuer. Appartenir ou non à

---

<sup>209</sup> Dictionnaire du CNRS, [<http://www.cnrtl.fr/definition/ennemi>]

l'une de ces deux communautés modifie les enjeux d'un tournage. Prenons l'exemple d'une équipe occidentale qui viendrait documenter l'histoire du génocide cambodgien ; elle aurait probablement pour enjeu de sensibiliser la communauté mondiale (un crime contre l'humanité concernant, comme son nom l'indique, l'ensemble des êtres humains). En revanche, Rithy Panh a pris soin pour ce film de constituer une équipe composée seulement de techniciens cambodgiens. « Le preneur de son a vécu la même histoire que moi, son père a disparu, il le recherche toujours. On n'aurait pas fait le même film sans lui <sup>210</sup> » explique-t-il. Parce que le cinéaste et son équipe sont Cambodgiens et sont les victimes collatérales du génocide, elles se situent dans la même communauté (des victimes cambodgiennes) face à celle des bourreaux. Les hommes que filme Rithy Panh sont donc ses ennemis, et l'enjeu de son film (contrairement à un regard étranger) est de sensibiliser *sa* propre communauté avant toute autre. Il le dit et le répète, le but de son film est que le génocide sorte du silence<sup>211</sup> et que les victimes et les bourreaux soient officiellement reconnus comme tels dans son pays ; qu'existe une prise de connaissance des jeunes face à la faute passée afin que puisse exister une prise de conscience<sup>212</sup> : « Quand les jeunes posent des questions, je me dis que je n'ai pas travaillé pour rien<sup>213</sup> » explique-t-il. Quant à réconcilier la communauté de ceux qui ont tué et ceux qui se sont faits tuer, pour Rithy Panh cela pourra éventuellement venir plus tard, lorsque les premières étapes de la vie du pardon seront accomplies. Car l'aveu, la culpabilité et la demande de pardon restent à faire.

---

<sup>210</sup> Rithy Panh, « 56<sup>e</sup> Festival de Cannes », Télérama, 14/05/2003, s.p

<sup>211</sup> « Les jeunes ont entendu parler du génocide, mais sous la forme de remarques comme : « Fini ton assiette, parce que sous les Khmers rouges on n'avait rien à manger. » Il n'y a pas de travail sur la mémoire, dans les manuels scolaires il n'y a que quelques lignes : « Le 7 janvier la clique de Pol Pot a été éliminée. De 1975 à 1979, une clique génocidaire est au pouvoir. » C'est normal qu'il n'y ait rien dans les livres d'histoire, puisqu'on n'a pas fait de procès. Celui de 1979, au lendemain de la chute des Khmers rouges, a été expédié sans débat, sans instruction. » Rithy Panh, propos recueillis par Thomas Sotinel, Le Monde, 10/02/2004.

<sup>212</sup> « Comme les parents ne voulaient pas en parler, les jeunes commençaient à douter, à se demander ce que les gens avaient bien pu faire pour être exécutés ? Et c'est insupportable pour moi, car des gens ont été exécutés parce qu'ils avaient ramassé un crabe dans une rizière ou détéré une patate sauvage. Plus S21 a tendu à déshumaniser les victimes, plus le film tend à rendre la mémoire, la dignité, l'humanité aux gens. » Rithy Panh, propos recueillis par Thomas Sotinel, Le Monde, 10/02/2004.

<sup>213</sup> Rithy Panh, propos recueillis par Serge Kaganski, Les Inrockuptibles, 11/02/2004, s.p



Mais comment filme-t-on son ennemi ? Cela nous renvoie bien sûr à Jean-Louis Comolli qui posait déjà la question dans son article *Mon ennemi préféré*. En tant qu'être humain, « le méchant apparaît pour ce qu'il est, sujet assez mal en point, bloc d'individu émietté, personnage lui-même écartelé entre les démons qui le possèdent...<sup>214</sup> » écrit-il. Établir un lien avec son ennemi pour pouvoir le filmer puis se pencher dans le détail sur sa personnalité comporte donc le risque d'être séduit ou de le laisser séduire les spectateurs du film. Il faut, pour commencer, cerner les motivations de cet « ennemi » lorsqu'il accepte de participer au film. Car il est bien question de *stratégie* (cela reste dans le vocable militaire qui colore également le terme *dispositif*). Les bourreaux dans le film de Rithy Panh tentent pour leur part la stratégie de la *victimisation*. Nous pouvons supposer qu'ils cherchent d'abord à séduire les spectateurs à travers leur discours et probablement leur famille (comme les parents de Houy que nous entendions, au début du film, condamner les actes passés de leur fils). Les gardiens du S21 expliquent que ce sont d'abord eux les victimes et que les prisonniers sont « des victimes en second<sup>215</sup> ». Même si cela semble invraisemblable, il nous apparaît que les bourreaux semblent jusqu'à chercher l'assentiment de leur propre victime, Nath (puisque c'est souvent directement à lui que les bourreaux répondent de leur « innocence »). Enfin, parfois, il semblerait qu'ils cherchent à se séduire eux-mêmes ; à pouvoir se *plaire* et se convaincre de leur statut de victime sans quoi, peut-être, la vérité serait insupportable. Mais si séduire contient dans sa définition le « fait de détourner du droit chemin, du bien, du devoir<sup>216</sup> » il faudrait déjà connaître le droit chemin d'un cinéaste documentaire. Il est responsable de ce qu'il montre et, s'il montre son ennemi, sans doute son *devoir* est-il d'instruire le spectateur sur la nature de l'ennemi, pour mieux s'en défendre, voire le combattre dans certains cas.

---

<sup>214</sup> Jean-Louis Comolli, *Mon ennemi préféré*, revue Images documentaires n°23, 1995, p.46.

<sup>215</sup> Dialogue du film début time code [00 :26 :28]

« Un des gardes : - En un mot : tous des victimes. Sans exception. / Nath : - Si ceux qui travaillaient ici sont des victimes, et les prisonniers comme moi? / Le garde : - Des victimes en second. »

<sup>216</sup> Dictionnaire du CNRS, [<http://www.cnrtl.fr/definition/séduire>]

Reprenons ici l'exemple d'Avi Mograbi. Le réalisateur israélien a bien saisi le risque qu'encourt celui qui filme son ennemi lorsque, pour mieux le démasquer, il perce son intimité. Dans *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon* il décidait de suivre le responsable du massacre de Sabra et Chatila afin de rappeler aux gens qui était l'homme politique qui dirigeait leur pays. Mais à force de suivre ce personnage au caractère, somme toute, très sympathique, il réalise que le rapport de force se retourne contre lui et que son ennemi prend peu à peu le contrôle de son film. Les intentions du chef du gouvernement sont, bien évidemment différentes de celle des bourreaux du S21. Ces derniers tentent de séduire le spectateur en lui inspirant pitié, Sharon cherche à valoriser son charisme et sa nature de *leader*. Mograbi en se rendant compte de son attraction pour son ennemi, décide alors de ne plus s'intéresser qu'à ce rapport filmant/filmé. Son film renvoie à ce que Comolli commentait : « pour le cinéma, c'est donc filmer une relation qui s'établit entre une machine et deux sujets (...) Que veut dire, dans ce cas de deux ennemis, établir cette relation et la filmer ? (...) qu'elle est elle-même *ce qui est filmé*, qu'elle porte témoignage d'elle-même comme relation. <sup>217</sup>»

Mograbi décide donc, pour protéger les spectateurs de l'influence de son ennemi, de faire un documentaire autoréférent et de se filmer lui-même comme personnage en train de commenter ce risque de séduction. Pour Rithy Panh il semble que son rempart contre la séduction du discours de victimisation de l'ennemi soit le personnage de Vann Nath. Le peintre est comme lui (bien qu'à un autre degré) la victime du régime Khmer rouge et partage ses revendications. Si Avi Mograbi se filme, Rithy Panh filme son alter ego. Nath est le porte-parole des victimes du génocide et c'est parce qu'il est directement confronté aux bourreaux dans le film que la séduction ne fonctionne pas. Les ennemis dans *S21* ne peuvent que difficilement atteindre l'estime du spectateur car le dispositif de confrontation lève les masques. Eux qui avaient accepté de participer au film afin d'être *excusés*<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Comolli, p.47.

<sup>218</sup> Le gardien Houy au début du film (00 :07 :10) « Si nous avons tué les gens... et j'en ai tué moi-même... De notre plein gré, ce serait mal. Mais ils m'ont donné des ordres. Ils m'ont terrorisé avec des armes et leur

(l'excuse des circonstances atténuantes) ne peuvent guère convaincre devant leur propre victime. La boucle est bouclée autour de l'ennemi qui est non seulement confronté verbalement à sa victime mais est aussi filmé par elle.

C'est dans *Bophana, une tragédie cambodgienne*, en 1996, qu'a lieu la première confrontation entre Vann Nath et Him Houy (l'un des gardiens du S21). Rithy Panh relate la rencontre comme un accident, il n'avait pas l'intention de confronter la victime à son bourreau. Mais le « hasard » (ou le besoin de comprendre de Nath ?) en a décidé autrement. Effrayé par ce qui pouvait arriver si ce grand homme cédait à la violence face au petit assassin maigrelet, Rithy Panh découvre finalement une toute autre réaction. La caméra suit les deux protagonistes, Nath garde fermement sa main sur l'épaule de Houy, comme pour signifier qu'il s'adresse à lui en paix tout en maintenant une certaine domination, et s'assure qu'une fois le bourreau *sous la main*, il ne lui échappera plus. En effet l'urgence pour lui est la confirmation des faits représentés dans ses tableaux. Il le conduit dans la pièce où les peintures sont exposées et demande : « Cette image c'est ce que j'ai imaginé, je n'ai pas vu cette scène, je ne sais pas comment cela s'est passé, je n'avais pas la possibilité de la voir, mais j'ai imaginé cela quand j'ai entendu les cris des enfants et des mères (...) Ça c'est correct ?<sup>219</sup> » et au gardien de répondre « Oui, c'était bien comme ça » et d'acquiescer en souriant. Confronter la mémoire de la victime avec celle du bourreau semble être un soulagement, une vérité se gravant enfin dans la pierre ou sur la pellicule de cinéma. Ce besoin vital de s'assurer que sa propre mémoire fait bien partie d'une mémoire partagée afin de la rendre incontestable, n'est pas sans rappeler celui d'autres survivants que Rithy Panh mentionne par ailleurs : « En rentrant en France, je me suis replongé dans les livres de Primo Levi, Robert Antelme... Levi avait la même angoisse que Nath en rentrant des camps : « Si un jour je raconte ça, est-ce qu'on me croira? » C'était la même

---

pouvoir. Ce n'est pas ça, le mal. Le mal c'est les chefs qui donnaient les ordres. Dans mon cœur j'avais peur du mal. J'avais peur de mourir. Aujourd'hui encore, j'en ai peur. Aussi je ne fais que le bien depuis mon enfance. Je suis toujours resté bon, aujourd'hui encore. »

<sup>219</sup> Séquence de 00:42:23 à 00:48:47

question dans le geste de Nath : aller chercher la mémoire du bourreau, pour authentifier son récit.<sup>220</sup> »

Dans *S21 la machine de mort khmère rouge* Rithy Panh opère différemment. Tout en procédant à une confrontation tableaux/bourreaux, il décide de ne pas intégrer directement au montage des questions qui sembleraient vouloir *prouver* la réalité des faits représentés par le peintre. Les réponses des bourreaux restent suffisamment explicites pour confirmer l'existence de ces scènes, mais Vann Nath n'est plus jamais en position d'attente face à eux. Il affirme ce qui se passait et ne demande plus « Est-ce que ça s'est passé ainsi? » mais « Pourquoi avez-vous fait en sorte que cela se passe ainsi ? ». Si Rithy Panh est plus rigoureux c'est sans doute qu'il a acquis, grâce à son nouveau dispositif une ascendance sur les bourreaux. En effet, une fois entrés dans le S21, « sur mon territoire de tournage<sup>221</sup> » comme le désigne le cinéaste lui-même, ces derniers ne semblent plus réellement pouvoir s'en échapper avant d'avoir livré leur témoignage, sans que jamais Panh ne cède à la haine.

## Confrontation avec les lieux

Nous pouvons lire dans certaines interprétations comme celle de Mouloud Bakala que « [le S21] est le personnage principal de ce documentaire<sup>222</sup> ». Or un documentaire prend rarement un lieu comme sujet mais généralement une ou plusieurs personnes, sujet(s) de notre attention dans un lieu sujet de leur affliction ou affection. Ici, ce qui pourrait faire

---

<sup>220</sup> Rithy Panh, « Généalogie d'un crime », Les Inrockuptibles, 11/02/2004, s.p

<sup>221</sup> Rithy Panh, *Ibid.*

<sup>222</sup> Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. éd. Téraèdre, Paris, 2009, p.93.

dire que le lieu du S21 est le personnage de l'histoire, c'est qu'il est actif et participe pleinement au déroulement du récit. Il en donne l'impulsion de départ, le canalise et même, le conclut. Mais il est actif de cette façon car il est au sein du dispositif filmique. Nous entendons par dispositif ce qu'Agamben définit comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.<sup>223</sup> » Nous retiendrons surtout (car il s'agit de cinéma) l'idée de *capturer* un réel (qui est sous-entendue dans les mots mêmes de *prise de vue*), mais également celles d'*orienter* et d'*intercepter* les gestes et les opinions.

Le début du film de Rithy Panh est une introduction de huit minutes composées des seules images de lieux qui ne sont pas le S21. Ces lieux ne réapparaîtront plus lorsque le dispositif sera lancé *in situ* dans le centre d'exécution. Le but de cette introduction est clairement didactique. Elle s'ouvre sur un montage d'archives où se succèdent le vide et le plein. En alternance sont montrées des images de la ville de Phnom Penh désertée dont un sous-titre explicatif rappelle les faits et dates des événements (« 1970 : Coup d'État contre le Prince Sihanouk » ; « Populations déplacées, habitants chassés des villes » etc.) qui contraste avec des images télévisées d'époque où des fanfares communistes khmères rouges entonnent les chants du parti. Le plein, le vide, deux états d'un même pays divisé par un génocide. Etat sans doute inévitable des villes sous dictature, partagées entre le discours et les événements officiels de la propagande qui n'ont d'objectif que la plus grande visibilité et l'oppression physique et morale que ce « kitsch kunderien » s'attache justement à cacher.

Afin d'appuyer cette distinction, ces premières minutes présentent également les deux leitmotivs sonores du film. Il s'agit, d'un côté, de ces chants communistes révolutionnaires aux grésillements propres à la radio et aux haut-parleurs (qui se diffusent partout et pénètrent jusqu'à l'espace sonore intime des individus à qui la dictature vole jusqu'au

---

<sup>223</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* éd Payot&Rivages, Paris, 2007, p.19.

silence). De l'autre côté, associé au vide de la ville de Phnom Penh en ruine, un morceau de musique minimal et lugubre augure le drame à venir. Il s'agit de la musique de Marc Marder avec qui Rithy Panh collabore pour tous ses films. Juif new-yorkais, il a lui-même été la victime latérale du génocide nazi. Cela rejoint ce dont nous parlions précédemment à propos de l'équipe de Rithy Panh. C'est proprement une micro communauté de victimes qui ont en elles «ce résidu psychologique<sup>224</sup> » que le cinéaste a choisi de constituer afin de se protéger de tout risque d'obscénité. Les deux leitmotifs se chevauchent parfois, la symbolique est ici très simple : du plein agité et joyeux de la révolution a découlé le silence post-génocidaire. C'est le basculement entre ces deux états que le reste du film va tenter d'élucider.

Suite à ces images d'archives de Phnom Penh, Rithy Panh annonce la seconde temporalité du récit dans une confrontation qui se profilera continuellement pendant le film : celle du passé et du présent. Dans un premier temps nous avons vu le Cambodge en 1975, dans un second nous découvrons un Cambodge contemporain que nous distinguons comme tel, moins par son contenu (des rizières et une famille au travail qui pourraient se situer à pratiquement toutes les époques de l'histoire car les techniques agricoles y sont les mêmes) que par la nature de l'image et du son (en couleurs et un son clair et direct). « Je suis convaincu qu'il faut l'*affronter* [le passé], même si je comprends les Cambodgiens qui ne veulent pas retourner là-bas.<sup>225</sup> » explique Rithy Panh.

Le film nous emmène rapidement dans un lieu intime, une maison, l'enfant de la rizière reste un instant au centre du cadre et de notre attention. Il est nu et fragile, sa mère lave sa peau encore flétrie. Ce sont des gestes humains et tendres dans un lieu accueillant et ouvert. L'enfant est le dernier chaînon des trois générations présentes dans la pièce. Il est celui qui arrive *après* le génocide quand, en face de lui, se trouvent ses grands-parents qui vécurent *avant* le génocide et enfin, celui qui a engendré ce petit symbole d'innocence :

---

<sup>224</sup> Rithy Panh, *La parole...* p.25.

<sup>225</sup> Rithy Panh, Les Inrockuptibles, 11/02/2004.

Houy qui *commit* le génocide. C'est dans sa propre maison que le personnage du bourreau nous est présenté comme tel par ses propres parents. Sa nature d'ancien bourreau nous est révélée très clairement par les bribes de discussions échangées entre ses parents et lui. Est aussi d'emblée abordée la question du Karma et de la transmission de la faute lorsqu'elle n'est pas regrettée, lorsqu'aucune cérémonie n'a permis aux morts de trouver la paix. Cela nous intéresse car la question du pardon, si elle semble sous-tendre la discussion, n'est pas exactement le pardon dans son interprétation occidentale. Le père demande « Tu as tué. Dis la vérité puis fais une cérémonie, transmet cela aux morts pour qu'ils trouvent la paix, qu'il n'y ait plus de mauvais karma pour l'avenir<sup>226</sup> ». Cela n'implique pas le sentiment intime de la culpabilité. Zhang Ning relève que « Le chrétien demande pardon à quelqu'un (homme ou Dieu). Le bouddhiste se confesse *devant* quelqu'un : l'assemblée des moines, un maître-confesseur, ou des images représentant bouddhas et bodhisattvas. Mais ces personnages ne jouent pas de rôle décisif dans l'élimination de la faute (...) On ne trouve pas l'acte performatif accompli par celui qui pardonne, et qui transforme le sujet pardonné.<sup>227</sup> » A proprement parler, les parents se situent dans une approche morale traditionnelle de l'extrême Asie découlant de ce que Ruth Benedict a nommé la « culture de la honte » (*shame culture*) en comparaison avec la « culture de la faute » (*guilt culture*) en Occident. Ciccone et Ferrant comparent ainsi la culpabilité et la honte : « Si la culpabilité est issue de l'expérience d'avoir perdu un objet d'amour, de l'avoir abîmé, la honte, quant à elle, prévient non pas de l'expérience de perdre ou d'abîmer l'objet, mais de l'expérience d'*être perdu* ou abîmé par l'objet.<sup>228</sup> » C'est parce que les parents de Houy prêtent aux morts le pouvoir d'abîmer le karma de ceux qui les ont assassiné qu'ils incitent leur fils à rendre sa responsabilité *publique*. Ils le poussent davantage à se sauver lui-même plus qu'à sauver les âmes de ses victimes. Rithy Panh choisit d'ouvrir son film sur une approche singulière des vivants envers les victimes du génocide fondée sur la crainte. Il profite de la

---

<sup>226</sup> Début time code [00 :05 :28]

<sup>227</sup> Zhang, p. 116.

<sup>228</sup> Ciccone et Ferrant, p.7.

motivation des bourreaux à se sauver eux-mêmes afin d'obtenir leurs aveux mais n'en construit pas moins un dispositif mixte, baigné des deux cultures. Il est né au Cambodge et sa culture d'adoption est française. De même Nath, son *porte-parole* dans le film, a beaucoup voyagé et entretient des amitiés en Occident. Pour tous deux la question de la *demande de pardon* (concept judéo-chrétien) est essentielle<sup>229</sup>. Ils ne sont donc pas autant enracinés dans la tradition bouddhiste comme peuvent l'être les parents de Houy. Rithy Panh va jusqu'à dénoncer un des aspects de l'approche cambodgienne traditionnelle : « On demande aussi d'enterrer le passé en se référant au bouddhisme qui croit que les responsables des mauvaises actions seront punis dans leur karma. Mais cette solution utilisée par certains pour apaiser leur douleur n'est-elle pas une nouvelle fois montrer un réel mépris envers les victimes ? Elles seraient mortes, nous dit-on, à cause de leurs mauvaises actions. <sup>230</sup>»

La part liée à une morale plus occidentale se trouve dans la volonté qu'ont le cinéaste et le survivant à aborder les morts comme des objets d'amour perdus et abîmés par la main des bourreaux (*guilt culture*). Elle se trouve aussi dans leur quête du pardon : le bourreau culpabilise-t-il ? demandera-t-il pardon ? Les victimes sont également décrites comme des êtres *innocents* aussi bien avant qu'après leur mort. Le dispositif repousse l'idée que ces femmes et ces hommes sont morts parce qu'ils étaient dangereux (comme le système khmer rouge a tenté de le prouver en leur extirpant des aveux de conspiration sous la torture) et repousse l'idée qu'on devrait leur rendre hommage parce qu'ils sont dangereux maintenant (ils peuvent salir le karma des vivants). Cette volonté farouche de mettre en avant l'*innocence* des victimes rompt avec l'idée bouddhiste selon laquelle les fautes ne s'effacent jamais et se transmettent indéfiniment par le karma. Qu'il y ait explicitement pardon ou non, le film est donc *a priori* ouvert à la question car Rithy Panh

---

<sup>229</sup> « Je ne veux pas que ces bourreaux soient séparés de leur famille comme nous l'avons été à l'époque. Mais je souhaite juste qu'ils reconnaissent leurs actes, leurs fautes et demandent pardon aux victimes. » Vann Nath, *La machine...*, p.319.

<sup>230</sup> Pahn, *La machine...*, p.322.



cherche à redéfinir clairement la victime et le bourreau. Le film rappelle que la victime est innocente et les bourreaux *imputables* de leurs crimes. La juriste Murielle Paradelle rappelle que le génocide donne naissance à la figure de la *victime absolue* car il ne s'agit pas du massacre d'« innocents » mais d'êtres « inoffensifs »<sup>231</sup>. Panh va à rebours de ce qu'affirme la mère de Houy quand elle dit « Que ce soit 100, 200, peu importe qui tuait qui<sup>232</sup> ». Car « Il ne peut en effet y avoir de pardon que là où l'on peut accuser quelqu'un, le présumer ou le déclarer coupable. Et l'on ne peut accuser que des actes imputables à un agent qui se tient pour leur auteur véritable<sup>233</sup> » souligne Ricœur. Nous parlions d'un dispositif « mixte » car si Rithy Panh définit la faute, son acteur et celui qui la subit, selon la pensée occidentale, il garde toutefois de la culture cambodgienne son versant animiste, une sensibilité particulière aux âmes des défunts. Dans l'animisme les âmes ou « esprits » des morts « sont présents dans l'au-delà et peuvent agir sur le monde d'ici-bas, d'où la nécessité de leur donner un culte » précise Dortier<sup>234</sup>. Dans le cas des « morts crus », selon l'expression du professeur Alain Forest, les « personnes frappées de malemort<sup>235</sup> » ne trouvent pas le chemin normal des défunts et se changent en *khmaoch chau*. Nous parlerons ici d'« âmes errantes » en référence, notamment, au titre du film de Rithy Panh *La terre des âmes errantes* (1999). Il semble, dans cette optique biculturelle, que le pardon puisse ainsi délivrer les vivants mais également les morts. Nous reviendrons sur ce point un peu plus tard dans l'analyse.

---

<sup>231</sup> Murielle Paradelle intervention « Le jugement comme mode de construction de la mémoire du génocide », colloque « Génocide : la transmission des mémoires », Acfas 2011, Sherbooke.

<sup>232</sup> Début time code [00 :05 :25]

<sup>233</sup> Ricœur, *La mémoire, l'histoire...* p.596.

<sup>234</sup> Jean-François Dortier, *Dictionnaire des sciences humaines*, Sciences Humaines Éditions, Auxerre, 2004, p.19.

<sup>235</sup> Alain Forest, *Le culte des génies protecteurs au Cambodge*, L'Harmattan, Paris, 1992, p.115.

## Le S21, lieu de mémoire et hétérotopie

Après cette introduction, l'investigation peut commencer. Les spectateurs, les victimes et les bourreaux sont plongés dans les différents lieux composant le centre S21 et ce jusqu'à la fin du film. Ces lieux ne sont pas neutres car ils sont les lieux d'un crime et obligent à *prendre part* à ce récit en commençant par le fait d'en *prendre* connaissance. Etre neutre, comme le droit international le définit, serait de rester en dehors du conflit. Or le dispositif de confrontation employé dans le film ne laisse rien en dehors, il inclut, il confronte les individus à ce lieu clos qu'a été la prison S21. Rithy Panh offre au regard du spectateur étranger un lieu dont il ignorait peut-être même jusqu'à l'existence sinon l'apparence. Il confronte le spectateur cambodgien à la découverte (ou redécouverte pour les rares qui l'ont visité à l'état de musée<sup>236</sup>) d'un lieu qui a peut-être directement touché un de ses proches ou, tout au moins, une suffisamment grande partie de la communauté cambodgienne pour qu'il se sente concerné. Il confronte les anciens tortionnaires à un lieu qu'ils connaissaient mais seulement dans sa fonction carcérale et meurtrière. Enfin, il confronte les victimes à un lieu qu'elles ont connu partiellement puisqu'elles n'en connaissaient ni le dehors ni les espaces où seuls les bourreaux pouvaient circuler librement au moment du génocide.

Le centre S21 est un lieu ambigu dont la fonction de *lieu de mémoire*, au sens où Pierre Nora l'entend, s'est peut-être mise à exister avec le travail de Rithy Panh. Car s'il a été transformé en musée du génocide, Rithy Panh et Vann Nath témoignent que le gouvernement menaçait de le fermer dans son élan vers l'oubli national<sup>237</sup>. Pour qu'un lieu

---

<sup>236</sup> Car « les principaux intéressés – les Cambodgiens – tournent le dos au musée du Génocide », Jean-Louis Margolin, « L'Histoire brouillée », *Gradhiva*, [<http://gradhiva.revues.org/781>] (consulté le 23/02/11)

<sup>237</sup> En 1997 le gouvernement cambodgien demandait l'aide de l'ONU pour intenter un procès contre les chefs khmers rouges. Mais la guérilla khmère rouge cesse et Pol Pot meurt en 1998. Pour le Premier ministre il ne semble plus nécessaire de demander justice. « Entre justice et paix, le Premier ministre choisit la paix et

de mémoire existe, il faut que la communauté dont il représente la mémoire ait d'abord extrait une conscience historique de son passé par le « vécu de la métamorphose d'une conscience de soi<sup>238</sup> » explique Nora. Tout le travail de Rithy Panh tend justement à cette prise de conscience à travers la re-connaissance du génocide et la part de chacun dans cette période traumatique de l'histoire cambodgienne. Sans doute le peintre Vann Nath a-t-il également contribué au devenir *lieu de mémoire* du S21 grâce à ses incessants témoignages à travers le monde.

Il est aussi de ces lieux que Foucault a nommé des « hétérotopies ». « Utopies » (des espaces irréels) réalisées, « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.<sup>239</sup> » Ces lieux sont à la fois un désaveu « mythique » et réel de la société qui l'entoure. Ici le S21 a été conçu dans le cadre d'une pensée révolutionnaire, cherchant à contester les valeurs capitalistes et élitistes du pays, mais s'est finalement éloigné de son objectif en se profilant comme une fièvre meurtrière et paranoïaque. Dans *Des espaces autres* Foucault précise que ces hétérotopies brassent en leur sein même les emplacements réellement présents dans la culture mais « à la fois représentés, contestés et inversés<sup>240</sup> ». C'est à la structure d'un pareil lieu que Rithy Panh confronte les bourreaux (afin qu'ils en révèlent le fonctionnement) et le spectateur (qui le visionne probablement dans une salle de cinéma, autre lieu hétérotopique). Il y a une nurserie, un hôpital, un bureau, un dortoir... pourtant tous ces emplacements qui dans notre culture ont une fonction positive (elles servent la vie) sont des simulacres dans le S21, sorte de doubles négatifs (qui servent la mort). On n'accède pas à ces lieux hétérotopiques

---

exhorte ses compatriotes « à creuser un grand trou pour y enterrer le passé ». » (Rithy Panh, *La machine...*, p.309.)

<sup>238</sup> « *Lieux de mémoire* » en France et au Québec convergences et divergences, Commission franco-québécoise des lieux de mémoire communs, la CEFAN, le CELAT et le Département d'histoire de l'Université Laval, 5 octobre 1998. [<http://www.univ-paris13.fr/CRIDAF/TEXTES/KMldmrap.rtf>]

<sup>239</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 no54, p. 15.

<sup>240</sup> *Ibid.* p.15

facilement, le plus souvent « on y est contraint ». Filmer dans le S21 c'est donc aussi mesurer le spectateur à un espace qu'il n'est pas supposé voir, c'est le confronter au secret, à l'espace clos et autonome d'une forteresse qui n'intégrait pas dans son système la possibilité pour ses détenus d'en sortir vivants et donc d'en témoigner.

### **Glissement sémantique**

La fonction de ce lieu a maintenant changé. Ce glissement répond également à la définition de Foucault pour qui « la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.<sup>241</sup> » Avant 1975 le S21 était un lycée nommé Tuol Svay Prey qu'on peut traduire par « la colline du manguier sauvage ». C'était un lieu institutionnel, déjà organisé dans un souci d'ordre et de discipline. Des murs y sont démolis et les pièces agrandies en 1975 pour en faire un lieu carcéral. Actuellement reconverti en musée, le glissement sémantique du lieu se lit dans sa nomination passant de « la colline du manguier sauvage » à « S21 » (code militaire, a-nomination en quelque sorte) au nom d'aujourd'hui : Tuolt Sleng la « colline empoisonnée ». Trois fonctions pour une même hétérotopie dont les deux dernières s'imbriquent et se répondent dans le film. Confrontées l'une à l'autre, elles servent cette recherche d'un affrontement du présent et du passé. Non seulement le musée est déjà en soi une hétérotopie dans laquelle « le temps ne cesse de s'amonceler<sup>242</sup> », mais s'ajoute ici un modèle en « poupée russe » puisque les espaces dans lesquels les traces sont conservées *maintenant* se trouvent être les mêmes espaces dans lesquels les événements qui ont laissé ces empreintes se trouvaient *avant*. Il s'agit donc plus que jamais de « constituer un lieu de tous temps qui soit lui-même hors du temps<sup>29</sup> ». La relation des différentes temporalités du récit et des lieux est indissociable dans le film. Voyons comment le dispositif permet ce

---

<sup>241</sup> *Ibid.* p.16.

<sup>242</sup> *Ibid.* p.17.

travail de retour sur le passé par des acteurs du présent, c'est-à-dire comment la confrontation aux lieux permet la remémoration et la divulgation du passé.

Nous l'avons dit, les lieux dans l'antre même de cette hétérotopie sont connus des bourreaux et des victimes de manière radicalement différente. Pour les premiers, s'il n'était pas un espace ouvert dans lequel ils pouvaient se mouvoir en toute liberté, le S21 restait néanmoins un lieu sur lequel ils possédaient un certain contrôle puisque sans les gardiens, les tortionnaires, les photographes etc., la fonction du S21 n'aurait pas été la même. Ils ont été les mains sur la manivelle pour mettre en marche de l'intérieur les rouages du monstre administratif. Au contraire, les victimes n'ont jamais eu une idée globale du lieu, elles y étaient séquestrées et lorsqu'elles devaient se déplacer d'un espace à un autre c'était généralement les yeux bandés. C'est justement cette connaissance partielle du lieu que Rithy Panh va confronter avec le savoir quasi complet des bourreaux.

### **Les tableaux de Nath**

Le tout premier plan dans le centre S21 est un plan de Nath en train de peindre et de parler de ce qu'il peint. Il termine la scène de son arrivée dans le S21. Des prisonniers sont représentés enchaînés et les yeux bandés. Le centre S21 y est illustré vu de l'extérieur, la caméra balaye la toile en gros plan pendant que Nath témoigne. Ce qui est peint redouble le discours. C'est la première mise en relation entre ce qui est dit et ce qui est montré : « c'est ici que ça s'est passé » qui marque le temps (passé) et l'espace (ici). Cette fonction déictique aura dorénavant lieu tout au long du film. S'ajoute ici un nouvel élément dans le dispositif multi « confrontationnel » qui est la confrontation de l'espace peint avec l'espace filmé. Comme le note Boukala, les peintures de Nath « sont à la fois situationnelles et dialogiques<sup>243</sup> ». Les tableaux ont donc à la fois cette fonction déictique mais aussi

---

<sup>243</sup> Boukala, p.96.

narrative puisqu'on pourrait leur attribuer la nature de tableau comme on l'entend au théâtre, ce « moment d'arrêt d'une scène créant une unité visuelle entre la disposition des personnages sur la scène et l'arrangement des décors, de façon à ce que l'ensemble donne l'illusion de former une fresque.<sup>244</sup>» Rithy Panh se sert des œuvres de Van Nath afin de cimenter les différentes parties du film. Sans ces moments d'arrêt (et arrêts sur image) les bourreaux auraient pu devenir les narrateurs principaux du film et Nath leur simple interlocuteur. Puisqu'il est seul et les bourreaux nombreux, filmer ses tableaux en plus de sa parole permet de rééquilibrer les instances énonciatives. En rythmant les scènes par cette mise en confrontation avec les peintures de Nath, Panh permet de réattribuer constamment à la victime son importance dans le récit et sa crédibilité en tant que témoin. Mais la relation est réciproque car c'est parce que les tableaux sont associés à son auteur, par un récurrent mouvement de caméra, court, allant de la main (qui désigne ou qui peint) du peintre à son visage, qu'ils deviennent acceptables. Ils échappent à la critique de l'image comme preuve, puisque, contrairement à la photographie, ils ne sont pas des traces du réel passé. Ils n'ont pas été produits par les bourreaux et ne font donc pas partie du processus d'objectivation des victimes par les bourreaux. Nath est la personne qui dit et peint la *vérité* sur ce qui s'est passé (il est le juste). Pourtant il ne peint que rarement ce qu'il a *vu*, ce sont le plus souvent des scènes soit ressenties, soit imaginées. La scène de son arrivée au S21 en est le premier exemple car il avait les yeux bandés justement pour ne pas *voir*. Les autres tableaux dans la suite du film restent de cet ordre, ils témoignent pour ceux qui l'ont vu mais n'en sont pas revenus. Nath est donc le passeur de sa propre mémoire mais aussi de celle des morts.

A la trentième minute du film, les représentations picturales de cette « connaissance partielle du lieu » sont exposées aux bourreaux (qui ont effectivement *vu* mais qui en sont revenus). Elles deviennent en quelque sorte des prévenus derrière une vitre sans teint authentifiés par les seuls témoins oculaires. La confrontation est plus violente que dans la

---

<sup>244</sup> Dictionnaire du CNRS, [<http://www.cnrtl.fr/definition/tableau>]

séquence de *Bophana* où Houy est confronté aux tableaux car cette fois elle accule directement les bourreaux à faire face à leur responsabilité. Ils ne sont plus simplement ceux qui authentifient mais sont aussi ceux qui sont authentifiés. Le montage y est plus maîtrisé alors que dans *Bophana* le caméraman semble surpris de ce qui se déroule devant lui et suit les deux personnages en les incluant dans le même cadre. Dans *S21*, au contraire, Nath est associé à la toile dans le cadre mais pas aux bourreaux. Il montre dans un tableau des dizaines de prisonniers alignés les uns contre les autres sous l'œil du garde armé d'un fouet, la caméra est du côté du peintre et se meut en fonction de son regard et de ses mots, elle l'accompagne. Quand Nath termine la description des tortures quotidiennes infligées aux détenus et se tourne pour dire « Vous », le montage change l'axe pour montrer les bourreaux de manière très frontale, un peu à distance. La nature des actions représentées dans les tableaux est alors indéniable, il ne peut plus s'agir de quelques fautes mythologiques ou fantasmées car ceux qui les ont commises sont concrètement désignés. En face, les bourreaux répondent par des slogans pour se dédouaner puis le champ / contre-champ se conclut sur Nath qui replonge son attention dans la toile. Les « ennemis à détruire » que viennent de mentionner les bourreaux pour se justifier ressemblent plus sur la toile à un alignement de corps mous et inoffensifs. Leur représentation picturale et le visage accablé de Nath démentent les propos des bourreaux et commencent à redonner les *vraies* dimensions de l'histoire.

En effet, la mise en abyme des lieux produite par ce dispositif de confrontation permet de réinvestir les fautes passées et les protagonistes qu'elles impliquent nécessairement (coupables et victimes) dans leur dimension de *réalités* (caractère non fictif d'un personnage et d'un récit qui ne sont pas le produit de l'imagination<sup>245</sup>) ; cette mise en abyme permet également de redonner les vraies dimensions des lieux. Filmer les tableaux dans les lieux mêmes qu'ils représentent réinscrit les corps absents (de ces personnes *réelles* présentes par le passé) dans l'espace présent. Le tableau est utilisé comme un miroir

---

<sup>245</sup> Dictionnaire du CNRS, [<http://www.cnrtl.fr/definition/réel>]

qui aurait le pouvoir de montrer le reflet de ceux qui étaient là mais n'y sont plus. Cette détermination à capturer le volume des lieux du S21 se retrouvera par ailleurs dans le dispositif du film lorsque la caméra reste solidement campée sur le seuil de la porte ou dans le coin de la salle. Les lieux sont hantés par la présence des morts et c'est un dispositif éthique que met en place Rithy Panh pour qui « à trois pas près », c'était marcher « sur les corps <sup>246</sup> ». C'est aussi l'*échelle* des lieux qui est alors perceptible pour le spectateur. Rithy Panh se sert paradoxalement de la peinture naïve, stylisée et perceptive de Nath pour palier au manque de *réalisme* dont pourrait souffrir la présentation de l'espace par le simple médium cinématographique. Le spectateur peut concevoir l'immensité d'une salle en la comparant avec sa représentation picturale où une multitude des corps les uns contre les autres est, par exemple, représentée (parce qu'il a l'idée des proportions de son propre corps, il peut la comparer aux corps à l'écran). La mise en abyme donne donc une idée de l'*ampleur* du lieu et de fait, de l'*ampleur* du mal qui y sévissait.

## Confrontation des corps et de la mémoire

### Mémoire des corps

Pour Rithy Panh, avant d'envisager de pardonner, il faut d'abord construire une mémoire. « On ne peut pas se réconcilier sans comprendre, sans connaître l'histoire, sans définir l'acte criminel. Il faut tourner la page mais pas sans rien écrire dessus<sup>247</sup> » explique-t-il. Et cette mémoire, portée par les rares survivants, ne semble parfois pas suffisante pour être constituante d'une mémoire collective. La majorité des voix qui pourraient parler du

---

<sup>246</sup> Rithy Panh cité dans *Rithy Panh, parcours*, James Burnet, livret DVD éd. Montparnasse, Paris, 2008, p.47.

<sup>247</sup> Rithy Panh, *La machine...* p.320.



génocide ne sont plus là pour témoigner et la condition de captifs des survivants ne leur a pas permis de tout connaître du S21. De plus, le génocide khmer rouge a mis en place un système d'*effacement* des mémoires et des personnes. Les derniers mots des hommes et des femmes tuées dans le centre d'exécution sont travestis noir sur blanc dans des aveux-testaments fictifs. Le récit de vie de chacun y est dégradé, dénaturé, ridiculisé. Le génocide a cherché à anéantir la personne jusque dans leurs dernières traces laissées aux vivants. Les bourreaux ont donc le pouvoir, si ce n'est de dire la vérité sur leurs victimes, au moins de dire que ces traces écrites sont un mensonge qu'ils ont parfois dicté eux-mêmes. Après tout, « pourquoi aussi serait-ce toujours aux victimes de faire ce travail de mémoire ? Les employés du S21, quand ils sont sincères, apportent leur part de mémoire.<sup>248</sup> » Encore faut-il qu'ils puissent et acceptent d'être sincères. Rithy Panh en mettant en place son dispositif filmique *in situ* a permis de rendre compte de l'espace et de confronter les temporalités passée et présente. Les tableaux de Nath jouent un rôle de passeur de mémoire et de mise en abyme. C'est son moyen de peintre de faire acte de mémoire. Mais comment les bourreaux peuvent-ils participer à ce travail de mémoire ? Rithy Panh écrit : « Je propose aux victimes de penser à leur expérience. Je pousse les tortionnaires dans des situations pour qu'ils réfléchissent à leurs actes.<sup>249</sup> »

Le dispositif de confrontation au lieu du crime fonctionne donc de deux façons : l'une sert à commémorer le passé (le rappel d'une mémoire une seconde fois) ; l'autre à se le remémorer (le surgissement d'une mémoire pour la première fois). La première passe par la victime, Nath, à travers ses mots et ses tableaux, elle est intellectuelle et distanciée ; l'autre se meut d'abord dans le corps des bourreaux, elle est corporelle et convoque.

Ces deux approches de la mémoire sont une marque évidente de distinction entre la victime et son bourreau. Souvent, la victime ayant survécu devient volontairement un porte-parole et partage sa mémoire à *la mémoire* des disparus. Elle le vit comme un devoir, une

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.91.

dette qui seule à ses yeux rend justifiable le fait qu'elle soit encore en vie alors que, dans les mêmes conditions, des milliers d'autres ont péri. Nath connaît cette douleur et elle devient palpable lorsqu'il explique qu'il doit la vie à ses peintures alors que d'autres qui « peignaient mieux<sup>250</sup> » n'avaient pas échappé au destin collectif des prisonniers du S21. Cette scène difficile dénote une sorte de culpabilité, non fondée, mais presque systématique chez les survivants de crimes de masse<sup>251</sup>. Rithy Panh choisit de placer la séquence avant la confrontation avec les bourreaux (Houy a déjà été présenté mais seul et en dehors du lieu hétérotopique) afin d'appuyer les différentes approches mémorielles de la victime et des bourreaux. La victime que l'expérience du génocide a traumatisée en garde un souvenir obsédant (une blessure psychique profonde). Les bourreaux semblent, au contraire, ne jamais avoir fait retour sur leurs souvenirs avant le projet du film. Leur mémoire pourrait être enfouie (inconsciemment) parce qu'elle tient, elle aussi, du *traumatisme*<sup>252</sup>. Depuis la guerre du Vietnam ou la guerre d'Algérie on reconnaît en effet que le traumatisme n'est plus seulement l'attribut des victimes<sup>253</sup>. Mais elle pourrait aussi être cachée (consciemment) par des hommes qui auraient peut-être peu d'intérêt à ce que leurs exactions passées remontent à la surface (les bourreaux du film étant tous enclins à condamner le régime et ses hauts dirigeants mais bien moins bavards sur leurs propres actions). Le bourreau reste donc un témoin spécial, différent de la victime, qui suppose une grande précaution de la part de celui qui recueillera son témoignage.

Distinguons en termes plus techniques les deux mémoires auxquelles fait appel le dispositif filmique de confrontation avec les lieux. Celle de Nath est une mémoire dite *explicite* ou *mémoire déclarative* qui résulte du langage. Elle « permet la narration du récit

---

<sup>250</sup> Séquence de 00:21:48 à 00:24:58

<sup>251</sup> Lire à ce propos Ciccon et Ferrant, (notamment p.116)

<sup>252</sup> Le traumatisme est défini comme « commotion psychique » soudaine qui anéantit la capacité de penser, Ferenczi cité par Ciccon et Ferrant, *Ibid.* p.26.

<sup>253</sup> Lire à ce propos Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime*, Flammarion, Paris, 2007 (notamment p.37)

de vie ou d'événement, la mise en mots d'expériences, l'élaboration d'une chronologie, la découverte d'une signification » comme l'analyse Babette Rothschild, la fondatrice de la *Somatic Trauma therapy*<sup>254</sup>. Au contraire, la mémoire convoquée par les bourreaux est une mémoire *implicite* qui ne se base pas sur la pensée mais sur « des conditions intérieures automatiques » (c'est grâce à elle notamment qu'on peut faire du vélo). Le dispositif de confrontation permet le surgissement de cette mémoire *implicite*, puis touche à un point précis évoqué par Rothschild. Selon ses recherches, la mémoire *implicite* s'opère « de manière inconsciente, à moins qu'elle soit rendue consciente par le biais d'un « pontage » vers la mémoire explicite qui raconte ou donne sens à l'opération, l'émotion ou la sensation dont on se souvient.<sup>255</sup> » C'est ce « pontage » de la mémoire implicite des bourreaux que Rithy Panh cherche à faire dans son film afin qu'ils « donnent sens » à cette mémoire mécanique et révèlent, par ce transvasement entre ces différentes mémoires, ce qu'ils sont seuls à savoir de leurs actes passés. Car si le cinéaste filme les actes pour ce qu'ils montrent, de manière brute, du système de déshumanisation des bourreaux par le système khmer rouge, il ne s'en contente pas. Il cherche à ce que la mémoire des gestes se reconnecte (ou se connecte pour la première fois) avec la parole des agissants. C'est ce que Hanna Arendt préconise en écrivant : « sans l'accompagnement du langage, l'action ne perdrait pas seulement son caractère révélateur, elle perdrait aussi son sujet, pour ainsi dire ; il n'y aurait pas d'hommes mais des robots exécutants des actes qui, humainement parlant, resteraient incompréhensibles.<sup>256</sup> »

Dans un premier temps, comment le dispositif de confrontation permet-il de révéler cette mémoire *implicite* des bourreaux ? C'est le point du dispositif qui a le plus confondu la critique et qui fait de *S21* une œuvre totalement à part dans le champ du cinéma. Dans un

---

<sup>254</sup> Thérapie Somatique des Traumatismes : méthode intégrant des techniques psychothérapeutiques et corporelles pour comprendre et résoudre des séquelles post-traumatiques.

<sup>255</sup> Babette Rothschild, *Le corps se souvient*, éd. De Boeck Université, Bruxelles, 2008, p.36.

<sup>256</sup> Arendt, p.201.

dispositif de « mise en situation » comme il aime à l'appeler, Rithy Panh a permis aux corps des bourreaux d'être les médiateurs entre le lieu et la mémoire. C'est, explique-t-il, parce que :

[L]'un d'eux avait du mal à parler, à lâcher les mots qui le bloquaient, [parce qu']il avait peur de se trahir en somme [qu']il a commencé à mimer les gestes du garde-chiourme qu'il était. Et sa parole est devenue plus fluide. En « agissant », il se débloquent. La mécanique des gestes à faire, la procédure pour les actes les plus ordinaires étaient méticuleusement codifiées par la « machine » de répression khmère rouge. Tout cela était resté intact dans la tête des bourreaux.<sup>257</sup>

Le dispositif inclut différents éléments : la confrontation du corps avec les lieux, la répétition du geste et la captation par la caméra du corps actant/corps parlant.

Les bourreaux sont confrontés aux lieux où les événements sont advenus par le passé, en étant de nouveau immergés dans cet espace connu et donc possiblement reconnu (si ce n'est consciemment, du moins sensoriellement dans un premier temps). C'est parce que le dispositif du film est *in situ* (le rapport avec les lieux est un rapport motivé) que la mémoire du corps est stimulée. Paul Schilder rapporte que « l'image du corps dépasse les frontières de l'anatomie » et que les objets et les lieux avec lesquels le corps a été connecté par le passé « gardent toujours quelque chose de la qualité de l'image du corps<sup>258</sup> ». C'est, semblerait-il, parce que le corps du bourreau retrouve les objets et les lieux dans lesquels il s'est moulé (comme un mollusque viendrait se lover de nouveau dans son empreinte laissée sur le galet) que la mémoire *implicite* ressurgit. Et il ne s'agit pas de n'importe quel lieu, l'architecture du S21 (une hétérotopie de type carcéral) où les êtres et les choses avaient une place assignée, accentue certainement le processus de remémoration. Bergson écrivait que « le corps interposé entre les objets qui agissent sur lui et ceux qu'il influence, n'est qu'un conducteur chargé de recueillir les mouvements et de les transmettre, quand il ne les

---

<sup>257</sup> Rithy Panh, propos recueillis par Jean-Claude Loiseau, Télérama, 14/05/2003, s.p

<sup>258</sup> Paul Schilder, *L'image du corps*, Gallimard, Paris, 1968, p.229.

arrête pas, à certains mécanismes moteurs, déterminés si l'action est réflexe, choisis si l'action est volontaire.<sup>259</sup> » Cette question du geste *réflexe*, qui est associé à la mémoire *implicite*, et du geste *volontaire* est intéressante du point de vue de la *responsabilité* des acteurs. C'est dans cette optique qu'elle pourra être mise en parallèle avec l'idée du « pontage ».

Si cette mémoire *implicite* est si vive dans le corps des bourreaux et que leurs actions sont *réflexes*, c'est parce que les bourreaux les ont endurées (tolérées) et les ont faites endurer (subir) un nombre incalculable de fois. C'est cette *répétition* que trahissent ces gestes et par là même l'enrôlement et la robotisation des corps par le système khmer rouge. Les gestes en montrent plus sur leur conditionnement que les bourreaux ne peuvent en dire. C'est non sans rappeler ce que Debord écrit sur les espaces uniformes d'une société (aussi bien capitaliste que communiste finalement) : « Le retour temporel en des lieux semblables est maintenant le pur retour du temps dans *un même lieu*, la *répétition d'une série de gestes*. (...) Le mythe est la construction unitaire de la pensée qui garantit tout l'ordre cosmique autour de *l'ordre* que cette société a déjà en fait réalisé dans ses frontières.<sup>260</sup> »

Ces gestes réflexes sont le fruit d'une répétition aride imposée par le conditionnement khmer rouge mais c'est grâce au dispositif de Rithy Panh qu'ils refont surface. La répétition du passé se voit réactivée par la répétition au présent. Le cinéaste, avec patience, a passé trois ans à creuser et gratter ces gestes passés afin de les rendre de nouveau possibles. Pour dégager ces gestes de l'oubli il a utilisé le même outil qui les avait façonnés. Il est loin d'une pratique documentaire qui aurait la prétention de capter une réalité vierge de toute influence, se révélant d'elle-même sur le vif. Dans *S21*, il n'y a pas d'intervention apparente dans le film, pas de voix off, pas de présence évidente de l'équipe.

---

<sup>259</sup> Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, cité par J-Y et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1999, p.101.

<sup>260</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 2007, p.127.

Pourtant Rithy Panh, sur le tournage, n'hésite pas à demander aux bourreaux de refaire leurs circuits de nombreuses fois jusqu'à obtenir ce qui semble être le plus proche de la vérité. « Je l'ai vu des dizaines de fois longuement, et il n'arrête pas de mentir. Il joue avec moi. (...) » « Ce n'est pas pareil, 5 et 2000 [personnes tuées], il va falloir que tu te décides. » Je suis obligé d'inventer des situations pour l'amener à dire la vérité. Je lui demande de montrer ce qu'il a fait. Il se met en situation, il va, il vient, il crie, il mime.<sup>261</sup> » Hanna Arendt l'avait vu dans le théâtre mais son analyse se concrétise parfaitement au cinéma lorsqu'elle écrit que « la qualité spécifique de révélation de l'action et de la parole, la manifestation implicite du sujet qui agit et parle, est si indissolublement liée au flux vivant de l'agir et du parler qu'elle ne peut être représentée et « réifiée » qu'au moyen d'une sorte de *répétition*, l'imitation ou mimésis<sup>262</sup> ». Cette *réification* de l'action et de la parole par la répétition fait notamment suite au travail de Lanzmann dans *Shoah* (séquence dans le salon de coiffure pour témoigner de la coupe de cheveux mortuaire des femmes juives).

La répétition dans le dispositif filmique « apporte [le] retour en possibilité de ce qui a été » commente Agamben car « répéter une chose, c'est la rendre de nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire.<sup>263</sup> »

### **Filmer le souffle, filmer les visages**

Il est intéressant de comparer la démarche de Rithy Panh avec celles menées séparément par Scott Straus et Jean Hatzfeld après le génocide rwandais. Que peut le cinéma documentaire en comparaison avec les démarches littéraires quand il s'agit de recueillir les témoignages de ces assassins « ordinaires » ? Dans une interview commune avec Rithy Panh et l'écrivain Jean Hatzfeld, ce dernier met en exergue un point essentiel en

---

<sup>261</sup> Rithy Panh, *La parole filmée...*, p.17.

<sup>262</sup> Arendt, p.210.

<sup>263</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Éditions Hoëbeke, Paris, 1998, p.70.

rappelant qu' « on peut filmer le silence ; en littérature, on ne peut pas mettre du blanc. <sup>264</sup>» C'est le silence, l'impossibilité de dire, les hésitations, la retenue, que Rithy Panh s'applique à rendre tangibles. Le cinéaste est non seulement attentif à la géographie des corps en mouvement (souvent vus en plan large, avec une certaine distance clinique, observante) mais aussi à celle des *visages*. Les plans de corps *in situ* sujets aux resurgissements de la mémoire *implicite* sont alternés avec des plans plus rapprochés sur les visages. Il filme les non-dits, la respiration, l'attente et parfois aussi ce qui semble être un moment de réflexion sur ce qui vient d'être lu ou vu par le bourreau. Dans *Shoah*, Claude Lanzmann a particulièrement cherché ce que pouvaient dire les visages qui ne parlent pas. Car c'est déjà donner une idée de l'horreur que montrer l'incapacité même des survivants à la relater, à la décrire. Il y filme les silences, les larmes et c'est la douleur qui rejaillit sur les visages qui vient attester de ce que seuls les témoins ont pu voir et qui est indicible. De son côté, Rithy Panh filme le survivant Mey éclatant en sanglot lorsqu'il revient pour la première fois sur les lieux du S21 mais cette scène est presque une exception dans le dispositif. Car si Lanzmann filme la douleur sur les visages des victimes, Rithy Panh filme l'impassibilité sur le visage des coupables. Ces visages en disent long lorsqu'ils n'expriment rien, ils font écho à la mémoire mécanique des corps « sans apparent état d'âme, comme si le tortionnaire d'hier était prêt à rejouer demain le même rôle<sup>265</sup> » fait remarquer Jacques Rancière dans son texte sur *L'image intolérable*. Panh prend son temps et laisse le temps aux acteurs du génocide de révéler malgré eux leur blocage car c'est d'abord ce mutisme qui trahit tout ce qui se cache dans la mémoire de ses hommes (l'indicible). Et par conséquent, qui révèle l'urgente nécessité d'une démarche filmique qui dénouerait ces silences pour faire place à la parole qui soulage les victimes autant que les bourreaux.

---

<sup>264</sup> Jean Hatzfeld, « Une mémoire des corps », *Vacarme* n°27, p.31.

<sup>265</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p.111.

## Le dire mémoire

Car au final c'est bien à la parole que tend Rithy Panh, au passage d'une mémoire muette et corporelle à une mémoire *explicite*. A travers son dispositif, il pousse les bourreaux à décrire, voire à expliquer leurs gestes afin qu'ils « donnent sens » à cette « sensation dont on se souvient » (Rothschild sur la mémoire explicite). Il capte sur les visages le processus de *pontage* en train de se faire. Il filme les mots *dans* et *hors* de leur cavité. Ceux qui restent cachés dans la bouche des bourreaux et ceux qui s'en échappent. Ces mots qui se libèrent dans « cet arc tendu de part et d'autre de la *bouche*, cet organe qui délivre la parole vers l'extérieur, vers la transparence de l'air ; mais qui reclôt les viscères où elle mène vers l'intérieur, vers l'obscur de la *chair*.<sup>266</sup> » écrit Didi Huberman dans son livre sur Fédida.

## Confrontation avec les archives

Mais quels mots ? Robert Kraft a cherché les points de divergence entre le témoignage d'une victime et celui d'un bourreau. Il relève que la victime a pour but de rendre son récit captivant et sollicite l'empathie de celui qui reçoit le témoignage afin qu'il se perpétue dans les mémoires. Au contraire, on demande au bourreau de révéler des détails très techniques sur l'acte passé afin « qu'ils corroborent l'expertise matérielle médico-légale en révélant des faits historiques jusqu'alors inconnus<sup>267</sup> ». Son témoignage peut être contredit, mis en doute, alors que la victime est *a priori* considérée comme une personne de

---

<sup>266</sup> George Didi Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Éditions de Minuit, Paris, 2005, p.60.

<sup>267</sup> Robert N. Kraft, « Les témoignages des criminels : comment les commissions vérité contribuent-elles au genre? », *Témoigner entre histoire et mémoire*, Éditions Kimé, Paris, 2009, p.177.



parole. Robert Kraft constate également que témoigner de ses crimes est généralement vécu par le bourreau comme une punition. Enfin, les mots des bourreaux et des victimes ont une chose en commun : ils humanisent celui qui témoigne. Ces caractéristiques sont toutes présentes dans le film de Rithy Panh et, nous avons vu, son dispositif de confrontation des bourreaux avec la victime permet de mettre en porte-à-faux le témoignage des premiers. Mais tout le travail de vérification et de rectification ne pouvait pas reposer uniquement sur les épaules de Vann Nath, le survivant. Il fallait pour baliser le témoignage d'autres éléments de confrontation dans le dispositif filmique. Nous avons décrit celui consistant à confronter les bourreaux aux lieux pour faire ressurgir leur mémoire *implicite*. Sylvie Rollet a justement remarqué que la caméra en filmant ces gestes d'autrefois fait apparaître un « corps-archive ». C'est alors « le film lui-même qui se fait « témoin » et non le bourreau. <sup>268</sup> » Mais les gestes automatiques des bourreaux ne sont pas les seules archives à « filtrer » le témoignage oral des bourreaux. Les cahiers, les listes et les photos ont une place majeure dans le dispositif de confrontation du film, et servent notamment à corroborer dans le témoignage des bourreaux ces infinis détails matériels et pratiques du système génocidaire que mentionnait Robert Kraft. « Il y avait au S21 trois groupes de tortionnaires, les "gentils", les "chauds" et les "mordants" », raconte Rithy Panh :

Quand le plus ancien des interrogateurs m'a répondu qu'ils faisaient partie des "gentils" (ceux qui faisaient les interrogatoires préliminaires), cela m'a tracassé : comment pouvait-on rester "gentil" aussi longtemps ? J'ai ensuite trouvé une liste où il apparaissait "comme mordant". Je l'ai prévenu que s'il maintenait cette version et si je la gardais, je filmerai l'archive et la mettrai au montage. Dans ce genre de cas, ils demandent vingt minutes, vont fumer une cigarette, reviennent, se remettent en position de dialogue et réexpliquent. <sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> Sylvie Rollet, « Un art-témoin : S21 ou le cinéma à l'épreuve de la catastrophe génocidaire », pour le Centre de Recherche sur l'Intermédialité, p.11.

[[http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:m39pGx\\_AGkKJ:cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/accompagner/](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:m39pGx_AGkKJ:cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/accompagner/)]

<sup>269</sup> Rithy Panh, « La parole des tueurs », *Vacarme*, printemps 2004 n°27, p.34.

## Le portrait

Les archives aident donc à trouver la véracité dans le témoignage des bourreaux. Néanmoins, Rithy Panh n'a, par exemple, jamais appliqué ce qu'il menaçait de faire si le bourreau refusait de dire dans quel groupe de torture il travaillait. Si, hors-champ, les archives ont pu servir de pièce à conviction, elles ne gardent pas à l'écran leur rôle de preuves. Il n'y a rien à prouver car les témoignages sont supposés incontestables. Ceux des victimes parce qu'*a priori* elles ne mentent pas et ceux des bourreaux car, nous l'avons vu, tout le dispositif filmique mis en place sert de filtre en faveur de la vérité. Au sein de la diégèse, les archives photographiques revêtent plutôt un rôle *symbolique*. Elles sont dans le film pour montrer la présence-absence ambiguë des victimes du S21. Revêtant à la fois les caractéristiques de la photographie et celles du cinéma, elles viennent hanter le film et hanter les vivants.

Il ne s'agit pas de n'importe quelles photographies. La majorité d'entre elles sont des portraits pris dans le S21 par des hommes qui savaient que les prisonniers ne ressortiraient pas vivants. Dernier regard de ces personnes arrêtées de manière arbitraire pour « conspiration » contre le régime. Vann Nath, à son arrivée dans la prison, découvre qu'il y a des téléphones et pense « plein d'espoir » : « Ici, ils se servent de ce genre d'instrument, nous sommes près de la loi, je n'ai commis aucune faute. On ne me jugera pas coupable, on me laissera rentrer chez moi. »<sup>270</sup> Pourtant les progrès techniques n'ont pas toujours servi à rendre l'homme meilleur. Comme le souligne Dominique Baqué, c'est au XIX<sup>e</sup> que l'on commence à mettre en place « des procédures efficaces pour sanctionner celui qui a fauté, l'exclure du corps social qu'il menace, tel un virus, de contaminer. (...) De cette vaste entreprise, aux accents foucaaldiens, de contrôle et de surveillance des visages et des corps, la photographie, on l'aura deviné, va être le *medium* privilégié entre

---

<sup>270</sup> début extrait time code [00 :09 :36]

tous.<sup>271</sup>» Les Khmers rouges en prenant le portrait de ces hommes et de ces femmes les excluèrent donc déjà de la communauté cambodgienne. Plus encore, ils les excluèrent de la communauté des vivants. Le système photographique dans le S21 œuvrait à faire d'eux des coupables. « L'incrimination » est « une des applications utilitaires » de la photo rappelle Susan Sontag dans l'introduction de *Sur la photographie*<sup>272</sup>. S'ils ne l'étaient dans les faits, tout le processus mis en place pour les représenter allait les affubler de l'*apparence* des coupables. Ces photos avaient pour but de justifier leur exécution finale (car il est « entendu » que les Khmers rouges ne tuaient que des « ennemis ») au même titre que les faux témoignages qu'on leur soutirait sous la torture. Le portrait fonctionne alors comme un sophisme iconographique : ils sont représentés avec tous les attributs caractéristiques normalement alloués aux individus dit « dangereux » pour la société, donc ils sont effectivement nuisibles (ces attributs de la photo judiciaire restent quasi identiques à la description qui en fut faite par Bertillon en 1880<sup>273</sup> : de face, regard vers l'objectif, expression grave, cadré à la poitrine etc.). Ce que ces photos de détenus ont de spécial est la condamnation à mort qui accable ceux qu'elles portraitisent. Qu'elles « portraitisent » pourrait-on dire, puisque seuls les photographes sont conscients qu'elles seront la dernière *trace* laissée par les prisonniers. Cette connaissance au préalable du destin des hommes et des femmes photographiés fait résonance avec le texte de Susan Sontag : « Photographier, c'est s'approprier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de *savoir*, et donc de *pouvoir*.<sup>274</sup> » Finalement c'est tout le débat sur les images de la Shoah (ou précisément sur les images qui ne sont pas la Shoah) que rappellent ces portraits du génocide Khmers rouges.

---

<sup>271</sup> Baqué, p.43.

<sup>272</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2008, p.18.

<sup>273</sup> Exemple à consulter sur le site de la BnF [[http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/014\\_11.htm](http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/014_11.htm)]

<sup>274</sup> *Ibid.*, p.16.

Filmer ces archives dans *S21* aurait donc pu être un geste contesté (utilisation de médias qui ont servi à l'objectivation des prisonniers, effet spectaculaire, preuve du crime génocidaire par l'archive...) Or Rithy Panh parvient dans son dispositif cinématographique à inverser la fonction initiale de ces photos carcérales. Elles étaient faites pour enregistrer la nature fantasmée de « coupable » d'hommes et de femmes condamnés à être exécutés et elles les faisaient prématurément passer du côté des morts. Au contraire dans *S21*, Rithy Panh les filme de telle sorte que les morts sur les photos sont réinvestis d'un souffle de vie. Ils sont de retour dans le S21, au sein du dispositif cinématographique, au même titre que leurs bourreaux et les rares survivants. Ou pour être plus précis, ils n'en sont jamais sortis et hantent le centre génocidaire, attendant qu'on les délivre puisqu'ils sont désormais des « âmes errantes ». Ni vraiment vivants, ni vraiment morts, puisqu'ils n'ont pas obtenu de sépulture, leur regard est à la fois unique et multiple et appelle le geste mémoriel : « ne nous oubliez pas ».

Bien sûr l'idée que ces portraits sont investis de l'esprit des victimes fait écho à la conversation de Houy avec ses parents au début du film. Ils lui recommandaient de dire la vérité pour que les âmes cessent de le hanter. Nous avons noté que Rithy Panh ne percevait pas les âmes errantes comme une instance menaçante pour les vivants mais, au contraire, comme des êtres (ou des non-êtres) à secourir et à aimer. Des hommes et des femmes à qui il faut redonner leur humanité, par le travail de mémoire, afin qu'ils puissent trouver la paix dans la dignité. « Il y a toujours quelque chose qui rappelle au bourreau son geste », affirme Rithy Panh. « On dirait que les morts ne veulent pas mourir comme ça gratuitement, en restant des victimes. Ils ne veulent pas d'une mort pour rien. Ce ne sont pas des animaux ! Ce sont des humains, ils sont là, autour de nous. On peut refuser ça, trouver ça idiot, moi j'y crois.<sup>275</sup>»

---

<sup>275</sup> Rithy Panh, « Rithy Panh, dans les replis du génocide », *Le Monde*, 17/05/2003, s.p

## Les âmes errantes

Cette conviction, que les 16.000 morts du S21 hantent encore le bâtiment et les hommes, Rithy Panh la met en scène. Les portraits judiciaires ont une place majeure dans le film et agissent symboliquement comme la représentation d'un groupe (anonymes les uns à côtés des autres) afin de rendre compte de l'immensité du crime. Rithy Panh découpe son film de manière à ce que la rencontre avec les bourreaux n'ait lieu qu'après la présentation de Vann Nath et des victimes du S21. C'est par le biais de Nath que les spectateurs découvrent ceux qui n'ont pas pu survivre au génocide. Le porte-parole des victimes dégage quelques visages d'une accumulation de planches en bois sur lesquelles sont collés les portraits des disparus. D'un revers de main délicat il ôte la couche de poussière qui recouvre l'une d'elles. La photo est attaquée par l'usure, la détérioration de l'image marque symboliquement la marque du temps et peut-être celle de l'oubli. A de multiples reprises ces portraits réapparaissent, tels des *apparitions* pourrait-on dire, dans les mains des tortionnaires, sur les bureaux en piles épaisses etc. Vers la fin du film le spectateur découvre une salle marquée par des caractéristiques propres aux musées (le fameux cube blanc) alors que la fonction muséale actuelle du lieu s'était faite complètement oubliée pendant le reste du documentaire. Les murs sont couverts des visages des déportés. La profondeur de champ laisse deviner qu'ils sont des milliers, leur regard plongé dans le vide. Aucun bourreau n'investit l'espace ; le caméraman ne se déplace pas et choisit de faire un panoramique lent et fluide (comme si, de nouveau, il risquait de « marcher sur les corps ») ; surtout, les chants révolutionnaires entendus à l'ouverture du documentaire sur les images des défilés khmers rouges et de Phnom Penh dévastée reviennent en sourdine donnant ainsi à la séquence une tournure bien plus explicite et symbolique que ne l'est le reste du film. Cette scène rappelle bien évidemment les pièces immenses qui contiennent des chaussures ou des cheveux de femmes en quantité incroyable filmées par Resnais dans *Nuit et brouillard*. Parce que la Shoah a servi de modèle dans la construction d'une imagerie du génocide, reprendre les mêmes codes cinématographiques est aussi un moyen pour Rithy

Panh d'inscrire le génocide cambodgien dans l'imaginaire collectif qui entoure ces crimes contre l'humanité.

Mais si ces portraits forment une masse anonyme, ils n'en deviennent pas moins, progressivement, une communauté. Parce que Nath et les bourreaux racontent leur histoire, ces anonymes prennent un nom : « les victimes ». De ces multiples portraits naît une entité liée par une sorte de solidarité dans la douleur qui unit jusque dans la mort. C'est cet être aux 16.000 têtes qui semble flotter dans le S21 et accrocher du regard les bourreaux et les spectateurs. Alors que cette confrontation semble parfois mettre les bourreaux mal à l'aise, les spectateurs, eux, ressentent de l'empathie pour cette communauté d'âmes perdues. Il est difficile d'éprouver de l'empathie envers *rien* (quelque chose qu'on ne peut pas se représenter mentalement), c'est pour cela que Rithy Panh a *donné corps* aux disparus (donc *absents*) via un personnage symbolique visible (à travers la matérialité des photos). Les photographies, écrit Sontag « ont en effet le pouvoir de se substituer à la réalité, du fait que, pour commencer, une photo n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel ; c'en est aussi une trace, une sorte de stencil immédiat, comme l'empreinte d'un pas ou d'un masque mortuaire.<sup>276</sup> » Rithy Panh filme l'empreinte des âmes errantes sur les photographies et il n'est pas nécessaire d'être bouddhiste pour que l'imagination stimulée par la mise en scène laisse entrevoir la présence des morts dans l'espace. D'ailleurs, pour l'anecdote, la photographie perçue comme une empreinte de l'âme n'est pas une superstition réservée à l'Asie si on en croit les mémoires de Nadar. Selon son témoignage, Balzac ressentait lui-même une « appréhension vague » à être photographié car « chaque corps dans sa nature » serait « composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini » que la photo viendrait détacher et retenir « en s'appliquant une des couches du corps objecté.<sup>277</sup> »

---

<sup>276</sup> Susan Sontag, *Sur la...* p.210.

<sup>277</sup> *Ibid.* p.216.

Rithy Panh travaille à deux échelles (celles du macro et du micro). Il met en scène les photos du groupe des victimes de manière à leur donner une force (par le lien qui les unit dans une même communauté de victimes khmères, voire plus largement qui les lie à la communauté large des victimes de génocide) et leur offre une présence forte dans le film malgré leur complète absence dans la réalité (leur disparition étant le sujet du film). Il utilise donc en faveur des victimes les caractéristiques des portraits judiciaires qui les défavorisaient en annihilant l'*un* au profit de la *masse* (Panh rappelle que ce massacre *de masse* fut le massacre d'une communauté, avec tout ce que ces deux termes sous-entendent de péjoratif et mélioratif). Mais s'il utilise le multiple (dont le symbole prend ici une valeur politique), il joue aussi sur des principes propres au cinéma. En effet, il choisit d'extraire du groupe deux victimes qu'il traitera comme deux *protagonistes*. Il y a notamment Nay Nân, la jeune fille que Prâk Khân a torturé mais pour qui il avoue avoir eu des sentiments. Il semble que Rithy Panh se soit décidé à raconter l'histoire de la jeune fille parce qu'elle a été spéciale pour son tortionnaire. En s'arrêtant sur son visage et sur le faux témoignage que Khân reconnaît lui avoir soutiré, le cinéaste cherche à saisir ce qui s'est passé dans le cœur du jeune gardien. « Nay Nân était assez belle, j'éprouvais pour elle de l'amour et de la pitié, mais à ce moment elle était l'ennemie. Il était interdit d'avoir des sentiments pour les filles, et interdit d'aimer une ennemie. Mon cœur me brûlait, j'étais plein de désir sexuel, j'étais furieux de ne pouvoir ni lui faire l'amour, ni la toucher, ça m'a énervé, j'étais plein de haine et j'ai frappé l'ennemie.<sup>278</sup> » explique le bourreau les yeux baissés. Rithy Panh aurait pu raconter les méthodes d'interrogatoire et l'absurdité des déclarations données sous la torture à travers pratiquement tous les prisonniers. Or il choisit le cas de Nay Nân parce qu'elle a suscité l'amour là où l'amour était banni, elle ajoute un aspect quasi romanesque au documentaire. Nay Nân est une héroïne à l'instar de Bophana, la seconde victime dont le visage hante les plans du film. Cinq fois dans le film, le visage en gros plan de Bophana est disposé en évidence sur le bureau, mis entre les mains des bourreaux ou recentré sur le mur de photos des disparus. Son nom n'est pas mentionné mais le documentaire réalisé

---

<sup>278</sup> Séquence time code de [1 :17 :38] à [1 :18 :17]

précédemment par Rithy Panh sur l'histoire de cette femme a gravé son visage dans les mémoires des spectateurs<sup>279</sup>. Nay Nân a, malgré elle, provoqué les sentiments de son bourreau, Bophana a continué à aimer passionnément son mari au risque de leur vie. Elles sont le visage de l'innocence et de la force mais aussi des visages de *femmes* au milieu d'un génocide dont Rithy Panh ne nous montre que des *hommes* assassins. Les deux héroïnes s'opposent donc en tout point avec ceux qui composent l'adversité. Le romanesque qu'elles portent avec elles anoblit la position de victime en sublimant l'humanité des prisonniers que les khmers rouges avaient réduits à l'animalité. Le visage de Bonapha tout spécialement, irradie au milieu des photos de type judiciaire anonyme et, de son regard perçant, rappelle que sa personnalité est unique tout comme les autres victimes, elle est simplement leur *porte-silence*. Rithy Panh joue donc sur la constante tension entre l'individuel et le collectif qui produit la forme photographique du portrait.

## **Le cinéma comme sépulture**

Mais si le *medium* photographie peut déjà être, en soi, le « masque mortuaire » de ces 16.000 âmes muettes, le pouvoir révélateur propre au cinéma vient redoubler l'effet *fantomal* du dispositif. Pour Marie-José Mondzain la question du fantôme au cinéma se pose d'autant plus lorsque la mise à mort des disparus s'est faite « par volonté d'effacement<sup>280</sup> ». On ne peut pas filmer les corps, il faut donc trouver un moyen de montrer l'invisible. Pour la philosophe, le cinéma rend cette tâche possible du fait qu'il est « une machine à produire des fantômes » dont la « puissance » est « hallucinatoire<sup>281</sup> ». Rithy rend les âmes errantes perceptibles en filmant leurs traces matérielles

---

<sup>279</sup> Rithy Panh relate d'ailleurs qu'un jour, un visiteur du Musée du génocide a écrit le nom de Bophana sous son portrait.

<sup>280</sup> Marie-José Mondzain, « Conversation au Moulin », *Le cinéma et la Shoah...*, p.133.

<sup>281</sup> *Ibid.* p.156.



photographiques mais les filme aussi au travers des vivants. On ne meurt jamais tout à fait tant que quelqu'un se rappelle de nous, on ne meurt pas tout à fait tant que quelqu'un nous rappelle à lui. Voici les deux facettes que nous pourrions observer dans cette tentative de filmer les fantômes du S21. Les bourreaux se remémorent les victimes effacées de manière *implicite*, corporelle. Ce faisant, ils font appel aux corps aujourd'hui absents avec lesquels ils se souviennent avoir interagi par le passé. Lorsque Khân rejoue (revit)<sup>282</sup> le quotidien avec son lot d'insultes et de menaces et pointe du doigt le sol nu, le spectateur hallucine le corps du prisonnier. Non pas à un niveau pathologique mais comme perception d'une véritable absence *présente*. Panh ne travaille pas uniquement avec les corps, c'est également les objets que l'on se représente intuitivement, de la boîte pour les besoins des condamnés à la feuille dans la machine à écrire sur laquelle l'ancien bourreau frappe un texte inexistant<sup>283</sup>. De même, cette fameuse appréhension de Rithy Panh et son équipe à marcher sur les morts montre à quel point les esprits hantent (habitent) le corps des vivants. Les fantômes s'incarnent (*incarnare*) dans les gestes des bourreaux et de l'équipe technique mais aussi dans la parole. La parole des bourreaux et des survivants appelle les âmes errantes des victimes. En décrivant leur condition de vie dans le centre d'exécution, en relevant à *haute voix* la manière dont ils sont morts, en racontant leur détresse et les derniers jours de leur vie (comme c'est le cas pour la jeune Nay Nân), les vivants réaniment la mémoire des morts. Le cinéma de Rithy Panh capte cette fugace réapparition des disparus dans l'image. Didi Huberman dans son interprétation de Pierre Fédida note que « l'appel aux images sera inévitable dès lors qu'il s'agira de comprendre la parole en ce qu'elle fait œuvre de temps en donnant *corps* à la réminiscence.<sup>284</sup> » Il cite quelques pages plus loin le psychanalyste dans le texte : « Peut-être ces images fantomatiques comme un souffle distinct sont-elles coextensives des *paroles* des morts (...) Alors, au fond, l'image

---

<sup>282</sup> Time code début séquence [0:50 :09]

<sup>283</sup> Time code début séquence [0 :47 :31] Mey regarde d'ailleurs d'anciens gardiens taper dans le vide sur la machine avec un regard proprement « halluciné ».

<sup>284</sup> Didi-Huberman, *Geste d'air...* p.44. (c'est nous qui surlignons dans le texte)

dont on suppose qu'elle serait le masque de la mémoire du langage tiendrait celle-ci aphasique de la vision des *visages*.<sup>285</sup> » En impressionnant sa pellicule de la présence fantomatique des victimes du S21 à travers les témoignages des vivants, Rithy Panh permet donc peut-être aussi de leur donner la parole. Notamment par le témoignage de leur *porte-silence*, Bophana (bien sûr une parole muette reste sous le joug de l'interprétation qui en est faite par les vivants). L'analyse de Fédida entrecroise à la fois le *langage* et le *visage* comme impulsions et symptômes de la présence fantomatiques des morts. Cela n'est pas sans rappeler le « masque mortuaire » que constitue l'imprimé photographique et la fascination des vivants pour le visage des victimes. Nous avons déjà mentionné dans notre étude sur Mograbi que Lévinas voyait dans le visage une reconnaissance du Même et de l'Autre, la création d'un lien entre les hommes. « Le visage serait ainsi, avec le langage, ce que l'humanité a *en partage*.<sup>286</sup> » résume Baqué. Comment ce tiers spectateur prend-il alors part à ce dispositif filmique hallucinatoire et fantomal ? Selon Derrida, la position du spectateur au cinéma est à rapprocher d'une position en psychologie freudienne. Il voit un parallèle entre le « travail de l'inconscient » mené par le spectateur de cinéma et le « travail de la hantise ». « Hypnose, fascination, identification, tous ces termes et ces procédés sont communs au cinéma et à la psychanalyse » explique-t-il, « et c'est là le signe d'un "penser ensemble" qui me semble primordial. <sup>287</sup> »

Dans *S21*, le « régime de *croyance* » dont parle Derrida est à pied d'œuvre. Ce régime de croyance est dû à la nature de *trace* des personnes impressionnées sur la pellicule et le flottement qui en découle. Elles ne sont ni vivantes, ni mortes, mais spectrales. Cela permet au spectateur de projeter ses propres hantises sur l'écran et de se projeter lui-même dans cet espace fantomatique. Le film de Rithy Panh peut, par exemple, faire remonter à la surface la hantise de la mort ou du viol, que le spectateur renfermait en lui préalablement.

---

<sup>285</sup> Pierre Fédida cité par Didi-Huberman, *Ibid*, p.58.

<sup>286</sup> Baqué, p.10.

<sup>287</sup> Jacques Derrida, entretien réalisé par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, Cahiers du cinéma, avril 2001, p.77.

Mais ces peurs peuvent aussi prendre *forme* à la découverte de l'expérience que l'Autre en a faite. C'est alors une situation de partage qui se crée dans l'expérience de la hantise. Derrida recense également les spectres liés à la mémoire du spectateur et contenus dans « les films *déjà vus* », c'est ce dont nous parlions à propos de l'imaginaire du génocide. Les images du génocide des Juifs « *that saturated the public, political and juridical arenas – have crystallised into a set of universalised symbols for the Holocaust, functioning as a kind of genocidal imaginary* » écrit Leshu Torchin à propos du génocide arménien ; « *These images provide an interpretive frame through which other genocides are produced and understood.*<sup>288</sup> »

Enfin, pour revenir à Derrida, si la nature spectral du cinéma permet de « penser ensemble », elle est aussi (et les deux sont étroitement liés) la possibilité d'un deuil. « Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. Et il est prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par les moments tragiques ou épiques de l'histoire.<sup>289</sup> » La question du deuil nous semble ici primordiale car le deuil mène à la résilience dans le sens d'une délivrance, une possibilité de vivre de nouveau après la mort de(s) l'être(s) aimé(s). Dans ce cas, le film peut-il être la sépulture que les âmes errantes n'ont pas eue ? Et peut-il alors soulager les vivants de leur « dette » envers les morts dont parle Rithy Panh ? Il nous semble qu'ici se tisse un lien évident entre la résilience et le pardon.

---

<sup>288</sup> Leshu Torchin, « Since we forgot : remembrance and recognition of the Armenian Genocide in virtual archives », *The image and the witness*, éd. Wallflower Press, Londres, 2001, p.91.

<sup>289</sup> Derrida, entretien, *Cahiers du cinéma*, p.78.

## L'affrontement

### La délivrance

« Je crois que les âmes des morts n'ont pas voulu que cela se passe si simplement<sup>290</sup> » dit le réalisateur « Je vis avec mes morts, les victimes du génocide, j'ai une dette envers eux.<sup>291</sup> » Dans la perspective d'une actuelle présence fantomale des victimes, la question du pardon prend une tournure intéressante. Dans la définition « brute » que la culture occidentale lui donne, le pardon ne peut exister qu'exclusivement entre le coupable et sa victime<sup>292</sup>. Dans la culture bouddhiste le pardon n'existe pas mais, en revanche, les âmes des morts *cohabitent avec les vivants*, et les *habitent*. En concevant un film culturellement hybride, Rithy Panh donne une nouvelle dimension au pardon. En effet, il pourrait *potentiellement* être demandé directement par les bourreaux à leurs victimes. Rithy Panh travaille sur le *vivre ensemble* non seulement des vivants entre eux (communauté des victimes et communauté des bourreaux) mais également des vivants avec les morts. C'est donc une dimension quasi métaphysique du concept de réconciliation qui pourrait se déployer au travers du film. Pourtant les bourreaux ne demandent pas pardon à leurs victimes, ils ne font pas ce retour de la faute sur soi. Ce qui s'accomplit de manière la plus évidente dans le film concerne finalement les victimes entre elles. C'est au sein de cette communauté que la relation semble avoir été soignée. Nous avons mentionné la culpabilité

---

<sup>290</sup> Rithy Panh, « Vivants parmi les survivants », Libération, 17/05/2003, s.p

<sup>291</sup> Rithy Panh, Télérama, 14/05/2003.

<sup>292</sup> Derrida, *Pardonnez...*, p.17 « le pardon nous semble ne pouvoir être demandé ou accordé que « seul à seul », en face-à-face, si je puis dire, sans médiation, entre celui qui a commis le mal irréparable ou irréversible et celui ou celle qui l'a subi, et qui est seul(e) à pouvoir l'entendre, l'accorder ou le refuser. »

éprouvée par les survivants de meurtre à grande échelle. Si cette culpabilité n'est pas fondée sur des faits concrets mais résulte d'un trouble post traumatique, la souffrance qui en découle n'en est pas moins réelle (et donc à prendre en considération). Les victimes collatérales ou les survivants directs du génocide se mettent en position de demander pardon aux morts pour avoir survécus au drame qui ne les a pas épargnés. Dans cette logique erronée, la culpabilité vient du fait que les survivants pensent avoir pris la place qu'un autre aurait pu (dû) occuper. C'est en faisant le film « *à la mémoire...* » (intertitre final de *S21*), en enregistrant le témoignage de leurs bourreaux, en filmant le visage des victimes disparues et leur présence-absence, que les survivants s'acquittent de leur « dette » envers elles. En rendant aux morts leur histoire et leur dignité ils s'autorisent eux-mêmes à recommencer à vivre, comme si les fantômes pacifiés pardonnaient aux vivants d'être en vie.

Si l'on veut s'appuyer sur un point de vue plus clinique, la psychiatre Judith Herman explique que « *the stages of recovery from trauma include a reconstruction of the traumatic narrative, (...) in order to 'recreate the flow' of the patient's life and restore a sense of continuity with the past.*<sup>293</sup> » Rithy Panh et son équipe ont donc reconstruit l'événement traumatique en utilisant à la fois le cinéma, que Derrida considère comme l'art le plus proche de la psychanalyse, et le témoignage avec la libération que la mise en mots de l'événement permet. Guerin et Hallas rappellent d'ailleurs dans leur livre sur le témoin et l'image que « *the act of bearing witness is not the communication of the truth that is already known, but its actual production through this performative act.*<sup>294</sup> » Le dispositif cinématographique est une performance collective de l'acte de témoignage dont Rithy Panh tire un bilan positif pour lui et son équipe : « Le film m'a aidé à avancer dans le travail de deuil. Mon preneur de son, cambodgien, et qui a subi la terreur khmère rouge, s'est senti,

---

<sup>293</sup> Judith Herman, *Trauma and recovery*, cité par Torchin, *The image and...*, p.89.

<sup>294</sup> Frances Guerin et Roger Hallas, *The image and...*, p.11.

comme moi, « pacifié » après le tournage.<sup>295</sup> » Compte tenu de la croyance du cinéaste dans les fantômes, il n'est pas impossible que la pacification soit liée à la pacification des âmes elles-mêmes. Elles ont enfin pu trouver avec le film une sépulture décente avec ce qu'elle convoque de cérémonial (solemnité). Ces fantômes sont, dans tous les cas, nécessaires au pardon, qu'on les considère comme de simples images métaphoriques signifiant les séquelles cliniques de la mémoire traumatique ou comme des êtres partageant de manière patente l'espace vital des hommes. « On ne traitera jamais du pardon si l'on ne tient pas compte de cet *être-passé* (...) qui ne se laisse jamais réduire, modifier » écrit Derrida, « un être passé qui ne passe pas.<sup>296</sup> »

On peut réfuter cette idée en mettant en doute l'existence et par conséquent la capacité de ces « êtres-passés qui ne passent pas » à accorder leur pardon aux survivants. Cependant, le motif reste le même car, au fond, le pardon salvateur se joue de la personne à elle-même. Rithy Panh et son équipe se seraient-ils pardonnés à eux-mêmes ? Pour Hannah Arendt ceci est impossible puisque « nul ne peut se pardonner à soi-même, car nul ne se sent lié par une promesse qu'il n'a fait qu'à soi ; pardon et promesse dans la solitude ou l'isolement demeurent irréels<sup>297</sup> ». Néanmoins, la quête de Rithy Panh, engagée depuis plus de dix ans, semble répondre à une promesse de rendre la vérité publique, de construire une sépulture pour des morts qui n'en ont pas eue (son frère lui-même est porté disparu depuis le génocide). Une promesse faite à un mort ne revient-elle pas, en quelque sorte, à une promesse faite à soi-même ? Cette promesse liait Rithy Panh aux victimes disparues et (c'est notre hypothèse) le film *S21* est parvenu à le délier de « [ses] morts ».

---

<sup>295</sup> Rithy Panh, *Télérama* 14/05/2003.

<sup>296</sup> Derrida, *Pardonnez...*, p.36. (c'est nous qui soulignons dans le texte)

<sup>297</sup> Arendt, p.267.

## Besoin de justice, désir de pardon

Qu'en est-t-il des bourreaux qui ont directement commis la faute ? Ils ne demandent pas pardon aux victimes, pas même à Nath, leur interlocuteur direct dans le film. Pour Derrida, la demande de pardon n'est pas nécessaire car le pardon est inconditionnel. De plus, le pardon, selon le philosophe, prend son sens seulement face à l'impardonnable or il s'agit bien ici d'un de ces crimes jugés impardonnables. Une querelle l'oppose notamment à Jankélévitch pour qui, si les assassins ne demandent pas pardon, le simple fait de se poser la question du pardon est un manque de respect pour les victimes. Pour Jankélévitch, face à un crime contre l'humanité, l'homme doit apprendre à faire le deuil du pardon lui-même. Nous ne trancherons pas le débat ici, ou bien seulement en nous retranchant derrière les intentions de Rithy Panh : « Je suis contre l'organisation de la réconciliation avant que les procès n'aient lieu. On ne peut pas faire l'impasse sur la justice. Évidemment, le tribunal n'apportera pas toutes les solutions. Mais le processus de réconciliation ne pourra démarrer que lorsque la justice sera rendue.<sup>298</sup> » Cela nous amène à penser au constat d'Hannah Arendt pour qui « c'est un élément structurel du domaine des affaires humaines, que les hommes soient incapables de pardonner ce qu'ils ne peuvent punir, et qu'ils soient incapables de punir ce qui se révèle impardonnable.<sup>299</sup> » Étant données les intentions du cinéaste, le pardon semble donc *a priori* exclu du dispositif. Rithy Panh reconstruit l'événement passé traumatique d'une façon proche de la reconstitution d'un crime pour une enquête de police ou une étude en criminologie. Il refuse de faire de son dispositif un tribunal et, en effet, il n'utilise pas son film pour juger les bourreaux. Il n'est donc pas question de se faire justice soi-même, le cinéaste est en ce sens un humaniste qui croit fermement en la Justice.

---

<sup>298</sup> Rithy Panh, *La machine...*, p.320.

<sup>299</sup> Arendt, p.271.

Panh endosse le rôle d'un détective qui viendrait à la fin de son investigation, présenter à la justice des résultats dont l'exactitude et la gravité provoqueraient l'urgence d'un procès<sup>300</sup>. « En commençant le film qui est devenu *S21*, » raconte Panh, « nous pensions qu'il aurait trait aux procès des Khmers rouges. Mais ces procès n'arrivaient pas. Nous avons quand même fait le film, ne serait-ce que pour démontrer que le génocide est une institution d'État : nous voulions montrer la mécanique qui y conduit.<sup>301</sup> » Or pour expliquer la mécanique il décide non pas de faire un film sur les dirigeants du régime khmer rouge à l'origine du massacre mais sur les exécutants directs. Cette démarche concentrée sur la mémoire des acteurs directs du génocide (ces « hommes ordinaires ») est parallèle à celle de Scott Straus ou Jean Hatzfeld pour le Rwanda. Scott Straus rappelle que « si de nombreuses violences sont imputables à des soldats et des milices entraînés, une large part des tueries fut le fait de civils sans formation militaire préalable et sans antécédents en matière de violence. (...) Que s'est-il passé effectivement au niveau local (...) Et que disent les acteurs des violences de leurs propres actions ?<sup>302</sup> » C'est en partant du détail que ces chercheurs tentent de comprendre la mécanique globale du génocide mais aussi de comprendre comment des hommes, si proches du citoyen lambda que nous sommes, ont pu passer à l'acte (l'autre qui me ressemble et qui, pourtant, s'est séparé de moi pour toujours). Pour Rithy Panh, « il ne s'agissait pas de les traiter en assassins, ç'aurait été prendre le chemin qu'ils avaient eux-mêmes pris » lorsque les bourreaux assassinaient l'« ennemi » sans chercher à savoir qui cette personne était. « J'évite donc d'accuser avant de poser des questions, » poursuit-il « même si je sais qui ils

---

<sup>300</sup> Cela nous rappelle un fait divers marquant, relatant la découverte du corps ligoté (et bien vivant) d'un médecin allemand acquitté d'un non lieu en Allemagne mais condamné par contumace pour le viol et le meurtre d'une jeune fille. Le père de la victime était allé kidnappé l'assassin présumé et l'avait vivré aux autorités françaises lui-même. [[http://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire\\_Dieter\\_Krombach](http://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_Dieter_Krombach)]

<sup>301</sup> Rithy Panh, « Parole des tueurs », revue *Vacarme* n°27, printemps 2004, p.33.

<sup>302</sup> Scott Straus, « Les autres ont déjà commencé à travailler », revue *Vacarme* n°27, p.36-37.



sont et ce qu'ils ont fait. Et c'est le plus difficile : être dans sa façon de travailler le plus juste possible, j'allais dire le plus humain possible, face à quelque chose d'inhumain.<sup>303</sup>»

C'est ici que le pardon traverse le film. Le cinéaste cambodgien ne conçoit pas (dans ses intentions) un film sur le pardon ou y conduisant. Pourtant (peut-être inconsciemment car la volonté de comprendre et de pouvoir se lier à l'autre est trop forte) il est évident que tout son dispositif *désire* le pardon. Panh considère les bourreaux comme des êtres humains et les pousse à reconnaître leur responsabilité. Or pour lui, « [t]ant qu'on ne reconnaît pas ses gestes, il n'y a pas de demande de pardon possible »<sup>304</sup>. Son obstination à comprendre ce qui a fait basculer ces jeunes hommes dans le mal absolu<sup>305</sup> fait écho à la phrase de Primo Levi qui revient comme un leitmotiv dans les écrits du réalisateur : « Tout comprendre, c'est presque pardonner. » Bien qu'il y ajoute souvent « mais on ne peut pas tout comprendre », l'essence même de son travail est bien « de saisir ensemble » comme l'étymologie du mot « comprendre » le sous-entend. Et « embrasser », « entourer »<sup>306</sup> ses ennemis, n'est-ce pas un peu le pardon ?

C'est enfin sur le langage que le cinéaste a travaillé et permis l'espoir d'un pardon. Face à des hommes dont les mots avaient été pressés, dénaturés et diminués par l'endoctrinement, Panh tente de leur faire prendre conscience de l'asservissement linguistique qui les aveugle. « Pour manipuler les paysans, il fallait un langage très percutant, aussi imagé et concret que le leur, » explique-t-il. « Remplacer "tuer", "exécuter" par des mots plus imagés comme "réduire en poussière" aide le paysan à tuer. C'est ainsi que des adolescents peuvent devenir meurtriers.<sup>307</sup> » L'objectif de ce défrichage du langage

---

<sup>303</sup> Rithy Panh, *Vacarme* n°27, p.34.

<sup>304</sup> Rithy Panh, *Vacarme* n°27, p.32.

<sup>305</sup> « Je cherche juste à savoir où est passé le Khân qui allait à la pagode avec ses grands-parents et qui connaissait le bien et le mal, le Houy dont sa mère parle, qui a reçu une bonne éducation. Où sont-ils passés quand l'un torture et l'autre emmène les prisonniers à la mort ? », Panh, *La machine...* p.130.

<sup>306</sup> Dictionnaire du CNRS [<http://www.cnrtl.fr/definition/comprendre>]

<sup>307</sup> Rithy Panh, « La parole filmée... », p.19.

est une compréhension commune et la dénomination exacte des êtres et des actions génocidaires relatés. Panh refuse le slogan et la langue de bois et attire les bourreaux dans son champ lexical. Cette volonté de faire *prendre conscience* aux coupables de la gravité de leurs fautes et de la légèreté de leur culpabilité est, en soi, une marque de respect envers leur capacité d'*être* humains. Derrida pose justement la question « Peut-il y avoir, de part et d'autre, une scène de pardon sans un langage partagé ? » Et de constater : « quand la victime et le coupable ne partagent aucun langage, quand rien de commun et d'universel ne leur permet de s'entendre, le pardon semble privé de sens<sup>308</sup> ».

Le réalisateur cambodgien pousse donc les bourreaux, dans son film, vers un terrain qui, sans son intervention et tout le dispositif filmique que nous avons décrit précédemment, n'aurait jamais permis au pardon de croiser la vie des coupables. Le film de Rithy Panh rend *possible* une demande de pardon qui, s'il ne passe pas par lui, pourra passer par les futures générations.

## Proximité

C'est dans un paradoxe éthique (« la morale s'occupe du Bien et du Mal, alors que l'éthique s'occupe de notre rapport à l'autre.»<sup>309</sup>) que se trouve alors le réalisateur. D'un côté son documentaire œuvre pour la justice et garde une distance quasi clinique avec les bourreaux ; de l'autre, la proximité avec les bourreaux a stimulé le besoin de saisir la part humaine dans ces corps machines.

Vers la fin du film, je me suis trouvé dans une situation presque intenable. À force de filmer ces ex-tortionnaires en plans rapprochés – il fallait qu'ils puissent me toucher et que je puisse en faire de même, un principe que je maintiens depuis mon premier film et avec le temps de tournage, il s'est

---

<sup>308</sup> Jacques Derrida, *Le siècle du pardon*, éd. du Seuil, Paris, 2000, p.122.

<sup>309</sup> Mondzain, « Conversation au moulin », p.165.

établi une proximité, même si je ne leur ai pas encore pardonné leurs actes.<sup>310</sup>

Le cinéaste dit qu'il « n'aime pas ce mot » mais qu'en trois ans, il a établi « une relation<sup>311</sup> » avec les gardiens du S21. Le film a créé du lien là où il n'y avait plus rien que l'absence et le silence. Il a su créer du lien entre la communauté des victimes et la communauté des bourreaux quasiment *malgré* eux. « On peut imaginer », comme le propose Derrida, « que quelqu'un, victime du pire, en soi-même, chez les siens, dans sa génération ou la précédente, exige que justice soit rendue, que les criminels comparaissent, soient jugés et condamnés par une cour – et pourtant dans son cœur pardonne.<sup>312</sup> » Cette hypothèse, Rithy Panh ne la dénie pas mais la repousse hors du film. Face aux bourreaux qui se repentent, comme Prâk Khân, le cinéaste semble entrer dans la logique du *don*. Ils ont donné beaucoup en faisant retour sur leur passé, en admettant leurs torts, et c'est « parce qu'ils ont montré un certain courage » que Rithy Panh estime qu'il doit lui aussi « trouver celui d'établir un rapport avec eux hors du film. » Il ne s'agit bien sûr pas ici du don envisagé comme un échange « marchand » auquel le pardon est étranger (Derrida et Ricœur ont tous deux été très perspicaces à ce sujet). Il s'agirait plus précisément, et pour citer Ricœur, « Non plus [de] l'échange entre donner et rendre, mais entre donner et simplement recevoir.<sup>313</sup> » Les bourreaux ont participé à la construction du film comme sépulture et Rithy Panh accepte ce geste avec reconnaissance (autant dans le sens de « reconnaître un bienfait reçu<sup>314</sup> » que de « reconnaître quelqu'un » pour ce qu'il est).

---

<sup>310</sup> Rithy Panh, entretien réalisé par Emmanuel Chicon, L'Humanité, 17/05/2003, s.p

<sup>311</sup> Rithy Panh, propos recueillis par Gwen Douguet, Le Figaroscope, 11/02/2004, s.p

<sup>312</sup> Derrida, *Le siècle...*, p.128.

<sup>313</sup> Ricœur, *La mémoire...* p.626.

<sup>314</sup> Dictionnaire du CNRS [<http://www.cnrtl.fr/definition/reconnaissance>]

Mais, conclut-il, « si j'entre un jour dans une relation plus personnelle, cela ne regarde que moi : je ne la filmerai pas. <sup>315</sup>»

Ainsi, le cinéaste décide d'exclure ses affects du film. Pour être plus précis, il exclut toute forme explicite de culpabilité de la part des bourreaux. La première raison de cette absence dans le film allait de soi : la majorité des tortionnaires ne sont pas parvenus à l'autocritique et au remord. Cependant, dans le livre publié parallèlement au film, Rithy Panh révèle que Prâk Khân est meurtri par la culpabilité et a demandé pardon aux victimes (notamment à la sœur de Nay Nân, la jeune fille pour laquelle il avait eu des sentiments et qu'il avait passée sous la torture<sup>316</sup>). En quoi ce témoignage est-il acceptable dans un livre et non dans un film ? La question de l'obscène a, une fois encore, sa place ici puisque l'on peut considérer que la culpabilité et la demande de pardon qui en découle, mais aussi la réception de cette demande de pardon par les victimes, relèvent clairement de l'intime. La spécificité que possède le cinéma par rapport au livre est un pouvoir d'immersion hallucinatoire et une adhérence du regard et du sens qui peut provoquer le plaisir (intellectuellement stérile) du spectateur là où il aurait mieux fallu qu'il se questionne. Le cinéma a aussi la faculté de donner un aspect *universel* à l'*exemplaire* qu'il expose au regard d'un grand nombre de spectateurs. Jean Hatzfeld va loin dans sa retranscription des témoignages au Rwanda où la question du pardon est très présente. Mais il encadre la parole de l'Autre dans le cadre littéraire analytique du commentaire (tout comme Rithy Panh dans son recueil). Or, dans *S21*, Panh n'utilise pas la voix off et doit alors canaliser le flot de l'image, et son pouvoir inhérent uniquement au travers d'un dispositif filmique « nu », pourrait-on dire.

Il semble donc que le choix préalable de ce qui sera dans ou hors du film ait été pris avec beaucoup de précaution. La parole filmée des bourreaux présente « une double valeur : le témoignage (il a vu parce qu'il était là) et la confession (il y était parce qu'il a commis le crime). Cette double valeur et son récit à la première personne provoquent l'effet

---

<sup>315</sup> Rithy Panh, L'Humanité, 17/05/2003.

<sup>316</sup> *La machine khmère rouge*, p.225 à 232.

de sens selon lequel il est en train de réaliser un acte du simple fait qu'il en parle [l']acte du « repentir »<sup>317</sup> » analyse Claudia Feld à propos des témoignages télévisés des ex agents de la dictature argentine. C'est donc déjà prendre un risque que d'exposer par l'image le témoignage des bourreaux. Nous pouvons d'ailleurs constater que certains journalistes dans leurs critiques<sup>318</sup> sur *S21* étaient certains d'avoir vu un film sur le repentir des tortionnaires et avaient mélangé leurs connaissances de l'évolution intellectuelle de certains bourreaux hors du film et ce qui était réellement montré à l'écran pendant les 101 minutes du *final cut*. Le constat tenu par Feld sur la mésinterprétation de l'aveu des bourreaux a sans doute facilité un *besoin* « déjà là » des journalistes d'entendre un aveu de culpabilité (donc d'humanité) de la part des hommes de main du S21. On ne leur reprochera pas ce besoin de voir « le monstre » regagner son humanité perdue car Rithy Panh, et sans doute nous-mêmes dans cette étude, sommes tous mûs par le *désir* d'une prise de conscience morale chez les bourreaux. Mais si le cinéaste pousse ses affects et le pardon hors du film, sur quoi se concentre-t-il dans le champ ?

## Vivre ensemble

Sur cette tension entre le désir du pardon et l'appel raisonnable de la justice, Rithy Panh construit un sujet et du lien. Il n'objective pas l'autre, l'assassin, parce que cet autre est un homme malgré tout. S'ajoute à ce qui définit cet homme qu'il est aussi un voisin. Un être humain qui a commis un crime à l'encontre des *miens* avec qui il faut apprendre à vivre. En faisant son film, Panh constitue donc le sujet Autre et révèle notamment ces trois traits qui le caractérisent (être humain, assassin et voisin). La femme d'un de ces bourreaux

---

<sup>317</sup> Claudia Feld, « Entre visibilité et justice : les témoignages télévisuels des ex-agents de la répression en Argentine », *Témoigner entre histoire et mémoire*, Éditions Kimé, Paris, 2009, p.163.

<sup>318</sup> Notamment dans Le Monde du 18/05/2003 «Entre le début du film où les bourreaux se considèrent comme des victimes et à la fin où ils ont pris conscience de leur responsabilité, le tournage a duré trois ans. Trois ans pour que la parole se dénoue, que le déni cède le pas à la honte (...) »

aurait pu, dans une œuvre d'art, constituer « le bourreau » autrement (amant, agriculteur et père) et cela aurait provoqué d'autres questions et composé un destinataire différent pour son film, son livre... C'est donc la constitution d'un regard neuf sur ces individus auquel le film donne naissance. Marie-José Mondzain décrit le cinéma comme :

[U]n mode d'adresse du monde au regard du sujet, pour le constituer, un geste des hommes à l'égard des hommes, pour s'envoyer des signes constituants ou destituants sur le monde, de façon à produire ou non du sujet, et de la communauté entre les sujets qui voient ces images du monde.<sup>319</sup>

*S21* constitue le bourreau comme sujet ainsi que les victimes (les fantômes mais Panh/Nath comme *alter ego* et Panh/équipe du film énonciateur invisible du récit) et le spectateur à qui cette désignation de l'Autre s'adresse. Panh articule ces trois pôles et les fait s'observer, prendre conscience de chacun d'eux. Les bourreaux se révèlent à l'autre et à eux-mêmes par le biais de leur confrontation avec le réalisateur, avec leurs victimes et avec l'observateur invisible mais primordial qu'est le spectateur. Les victimes disparues se révèlent dans leur absence comme fantômes innocents et, parce qu'elles sont innocentes, constituent un sujet neuf pour le Cambodge en révélant (dans les consciences et sur la pellicule) la nécessité d'un procès (et pourquoi pas, d'un pardon *possible*). Le spectateur cambodgien se réalise comme destinataire d'une histoire qui est la sienne (ou que le film a fait sienne). Cela l'implique dans la transmission d'une mémoire structurante pour sa propre communauté. Panh en constituant comme sujet une communauté des victimes, une communauté des bourreaux et en révélant leur concomitance fait prendre conscience de la nécessité d'un *vivre ensemble* qui ne passerait pas par l'oubli des crimes commis par le passé.

Le spectateur (avec un grand « S » cette fois) étant le pôle récepteur de ces sujets ainsi constitués et le révélateur des témoignages performés (à l'adresse de quelqu'un)

---

<sup>319</sup> Mondzain, « Conversation au moulin », p.165.

devient le témoin du témoin. Ces témoignages, d'après Meg McLagan « *"construct audiences as virtual witnesses, a subject position that implies responsibility for the suffering of the others."* <sup>320</sup>» Et Torchin de commenter « *This audience, in turn, becomes a "witnessing public", a term that refers not only to the role of this virtual witness as listener or spectator, but also potential actor within a political or social sphere.* <sup>321</sup>» Il est évident que le film de Rithy Panh a permis à la « communauté internationale » de se sentir concernée par le sort des Cambodgiens. Communauté trans-nationale elle-même constituée comme sujet neuf, établie non plus sur des caractéristiques géopolitiques classiques (frontières, accords internationaux etc.) mais sur un souci éthique commun mis en lumière par le documentaire.

---

<sup>320</sup> Meg McLagan cité par Torchin, p.84.

<sup>321</sup> Torchin, *Ibid.*

## Conclusion

Puisque nous avons choisi de travailler sur les œuvres de ces deux cinéastes, il est ici important de relever les points qui différencient leur démarche respective et ceux qu'ils poursuivent dans une commune direction. Rithy Panh est très directement impliqué dans l'histoire du génocide et son statut de victime influence toute la construction de son documentaire. Nous notons qu'une fois les communautés des bourreaux et des victimes clairement distinguées (consolidées par le film puisqu'il les constituait comme sujets), le cinéaste tendait en définitive à rendre la frontière les séparant plus perméable aux dialogues et peut-être, pour les futures générations, propice à une réconciliation. De l'autre, Avi Mograbi se trouve sans doute dans une position plus délicate puisqu'il n'est pas du côté des victimes et pourrait même, aux yeux de certains, se trouver du côté de l'agresseur. Pour se sortir d'une situation hermétique et autoritaire où deux communautés adverses se font violement face, il brise son carcan communautaire et fait entendre un discours personnel et singulier. Il révèle un crime commis au nom de ce sectarisme ; et puisqu'il ne se revendique d'aucun front et ne désigne le mal sous aucun visage, Mograbi démontre que c'est un système d'État qui mène à cette logique de vengeance. Ce système pouvant, finalement se retrouver dans d'autres systèmes militaires et politiques passés ou présents.

Les deux films se distinguent également par la faute qu'ils relatent. Le film de Rithy Panh s'inscrit dans l'histoire d'un crime contre l'humanité qui, au moment où il commence le tournage de son film, n'a toujours pas connu de reconnaissance légale officielle. C'est seulement en 2003, l'année de sortie du film, que l'ONU et le gouvernement cambodgien se décident sur un accord qui permettra aux Chambres extraordinaires au sein des tribunaux (CETC) de commencer à travailler. Le premier procès n'aura lieu qu'en 2009. La longueur de cette procédure repose notamment sur le cas de Ieng Sary (Ministre des Affaires Étrangères sous Pol Pot). Pour l'ONU, en effet, sa présence sur le banc des accusés était une condition non négociable pour commencer les procès, « en dépit du pardon et de



l'amnistie domestiques qui lui furent accordés en 1996<sup>322</sup> ». Rithy Panh, à l'époque, est donc déjà sensibilisé à l'instrumentalisation du pardon par les Khmers rouges. Son film est donc construit de telle sorte que la nécessité d'une reconnaissance juridique ne puisse plus être mise en doute. Panh travaille sur un événement extraordinaire passé, afin d'en permettre la pleine re-connaissance au présent, pour que cela ne se répercute pas sur un *modus vivendi* futur. Il se place résolument dans la construction d'une *mémoire commune* du génocide en hommage aux victimes.

Mograbi, au contraire, aborde avec le conflit israélo-palestinien un sujet toujours d'actualité. Le crime commis par le soldat n'a pas la même portée que les exactions des bourreaux du S21 (certains Khmers rouges n'ont pas tué de leur main mais ils ont tous soutenu le crime de masse). Néanmoins, Viviane Chatel faisait remarquer dans son intervention *De l'indifférence*, que le devoir de mémoire maintenant généralisé (pour certain il s'agit de « commémorite » : maladie de la commémoration) tend au paradoxe. D'un côté le devoir de mémoire vise à faire admettre l'universalité de l'événement commémoré, de l'autre il ne porte pas son attention sur des événements contemporains similaires. Pour la chercheuse, le « devoir de mémoire » doit mener à un « devoir de savoir » comme une alerte à ce qui se produit actuellement<sup>323</sup>. La portée du crime de Z32 s'inscrit à bien des égards dans une politique d'oppression plus globale, il ne s'agit bien évidemment pas d'un génocide mais peut-être d'un « génocide culturel » ou d'un « apartheid ». Mograbi s'est donné la tâche plus difficile, car sujette à contradictions, du « devoir de savoir » ce qui se passe dans son pays, au nom de son État. Il le montre à travers les actes de jeunes hommes motivés (à différentes échelles) par leurs parents, le système éducatif et surtout l'armée, à commettre des exactions.

---

<sup>322</sup> David Scheffer, *The Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia*, éd. Cherif Bassiouni, INTERNATIONAL CRIMINAL LAW, vol 3, 2008, disponible en ligne [www.cambodiatribunal.org]

<sup>323</sup> Viviane Chatel, « De l'indifférence », colloque « Génocide : la trans-mission des mémoires », Acfas 2011, Sherbooke.

Sur le fond, les deux cinéastes convergent. Ils ont notamment pris la décision de ne pas se pencher sur les témoignages des hauts responsables mais bien des exécutants. Avec, en filigrane, une question qui les implique et nous implique en tant que spectateurs : comment ces criminels, qui étaient comme je suis, ont-ils pu basculer et commettre volontairement un acte de mort ? Décider de s'intéresser à celui qui tient l'arme du crime est une démarche sans doute moins commode que de désigner les coupables « d'en haut » car elle n'établit pas *a priori* de mise à distance confortable. Cette proximité avec les sujets filmés sera d'ailleurs un enjeu majeur auquel les cinéastes ont dû se confronter. Proximité avec les bourreaux d'une part mais aussi avec les lieux du crime. Si Mograbi ne travaille pas sur le lieu avec le même souci pour les victimes qui porte le film de Rithy Panh, il entrevoit tout de même dans le lieu du crime son énorme potentiel de remémoration.

Enfin, en passant par les témoignages, les deux réalisateurs documentent la genèse du geste de mort : la jeunesse des exécutants, leur embrigadement, la puissance du discours idéologique. En faisant cette analyse des causes, ils échappent au discours tendant à dire que le mal est toujours « déjà-là » en chaque homme. Ils sauvent donc les victimes de la réciprocité (« victimes et bourreaux pourraient être interchangeables »). Pour autant, rien dans leurs films ne participe à la stratégie de l'*excuse* des bourreaux puisque chacun d'eux fait la part belle à leurs alter egos (une *égale idéale* dans le cas de Mograbi). Vann Nath dans *S21* et la jeune femme dans *Z32* affirment une chose : au final, il y a ceux qui passent à l'acte et ceux qui s'y refusent. Cinéastes et alter egos partagent ainsi la question de la volonté et de la liberté contenue en chaque homme dans la *région de l'imputabilité*. En ce sens, les deux films sont des hommages à l'*humain* dans l'homme et à la nécessité d'un lien éthique constitutif d'une communauté.

Notre recherche théorique pourrait se prolonger par une recherche sur le terrain. Rithy Panh et Avi Mograbi donnent quelques informations sur la réception de leurs films : au Cambodge la réception a été bonne notamment auprès des jeunes alors qu'en Israël le film n'a eu qu'une audience très limitée, et nous savons qu'ils ont tous deux bénéficié d'un grand succès critique. Mais il serait pertinent de recueillir la portée d'un tel projet auprès de

ce tiers spectateur, témoin des témoins, auquel les films se destinent. Une recherche sur la réception devrait idéalement se prolonger par une enquête auprès des personnes filmées afin de découvrir si l'expérience du film a créé pour elles un bien-être (un *mieux-être*), une prise de conscience au contact de l'Autre et de nouvelles perspectives pour l'avenir. Citons à titre d'exemple Prak Khân, l'un des bourreaux du S21, qui a demandé pardon aux victimes après le tournage du film et a apporté, lors du procès, un témoignage à charge contre Duch, le directeur du centre d'exécution. Il serait bon de savoir si ces expériences filmiques ont effectivement servi de résilience pour le filmeur, le filmé et le spectateur. Concernant les filmeurs, il est évident que certaines questions restées en suspens pourraient leur être posées. Avi Mograbi et son dispositif brechtien sans vérités déterminées attisent particulièrement notre curiosité. Que penserait-il, par exemple, de notre hypothèse sur un « pardon de résistance » ?

Il serait intéressant, puisque nous parlons ici du lien, que notre recherche théorique circule elle aussi et soit confrontée aux regards de ceux sur lesquels nous travaillons. Approfondie dans cette optique, cette recherche pourrait être énoncée avec d'autres moyens techniques. Car un tel projet de *vivre ensemble* porté par le motif du pardon (nous entendons ici encore : l'aveu, la culpabilité, la demande de pardon et un pardon *possible*) pourrait probablement passer à travers un dispositif documentaire participatif et éventuellement curatif. On pourrait imaginer un programme de formation cinématographique auprès des victimes qui pourraient alors proposer une reconstruction de l'image de Soi et de l'Autre, envisagé comme une praxis sociale engagée *avec* leurs bourreaux. Bourreaux volontaires pour qui l'invitation à participer serait déjà en elle-même un gage de confiance en leur humanité. Et un moyen pour la victime de se réapproprier, enfin, sa *puissance d'agir*.

# Bibliographie

## Ouvrages complets et articles de livres

- Agamben, G., *Image et mémoire*, éd. Hoëbeke, Paris, 1998.
- Agamben, G., *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, éd. Payot & Rivages, Paris, 2002.
- Agamben, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif?* éd. Payot & Rivages, Paris, 2007.
- Arendt, H., *Condition de l'homme moderne*, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1983.
- Baqué, D., *Visages du masque grec à la greffe du visage*, éd. du Regard, Paris, 2007.
- Baron, AM., *Crime contre l'humanité et représentation*, tome 1, éd. du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2004.
- Barot, E., *Camera Politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, éd. Vrin, Paris, 2009.
- Bataille, G., *Œuvres complètes II Ecrits posthumes 1922-1940*, éd. Gallimard, 1970.
- Benjamin, W., *Essais sur Bertolt Brecht*, François Maspero éditeur, Francfort, 1969.
- Boukala, M., *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. éd. Téraèdre, Paris, 2009.
- Ciccone A. et Ferrant A., *Honte, culpabilité et traumatisme*, éd. Dunod, Paris, 2009.
- Courtine-Denamy, S., *Le visage en question*, éd. La Différence, Paris, 2004.
- Debord, G., *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 2007.
- Defay, A., *Géopolitique du Proche-Orient*, PUF, Paris, 2003.
- Deleuze G. et Guattari F., *Milles plateaux*, Editions de minuit, Paris, 1980.
- Dermange, F., *Éthique et droit*. Genève, Labor et Fides, 2002.
- Derrida, J., *Le siècle du pardon*, éd. du Seuil, Paris, 2000.
- Derrida, J., *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris, Editions de l'Herne, 2005.
- Didi-Huberman, G., *Gestes d'air et de pierre*, Éditions de Minuit, Paris, 2005.
- Fassin D. et Rechtman R., *L'empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime*, Flammarion, Paris, 2007.

- Feld, C., « Entre visibilité et justice : les témoignages télévisuels des ex-agents de la répression en Argentine », *Témoigner entre histoire et mémoire*, Éditions Kimé, Paris, 2009.
- Forest, A., *Le culte des génies protecteurs au Cambodge*, L'Harmattan, Paris, 1992.
- Frodon JM. et Mondzain MJ., « Conversation au Moulin », *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>ème</sup> siècle*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2007.
- Froger, M., « Le geste du lien : la médiation markerienne et les groupes Medvekiné », *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Froger, M., *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.
- Hayes G. et O'Shaughnessy M., *Cinéma et engagement*, éd. l'Harmattan, Paris, 2005.
- Heller, T., « Charbons ardents et *Tower opéra*, ou les formes contrariées de l'engagement du spectateur », *Cinéma et engagement*, l'Harmattan, Paris, 2005.
- Ivernel, P., « De Brecht à Brecht métamorphose du masque, masques de la métamorphose », *Le masque, du rite au théâtre*, CNRS, Paris, 1985.
- Jankélévitch, V., *L'imprescriptible*. Paris, Editions du Seuil, 1986.
- Jouannais, JY., *L'Idiotie, art, vie, politique-méthode*, éd. Beaux Arts SAS, Paris, 2003.
- Klatzmann, J., *L'humour juif*, PUF, Paris, 2008.
- Kraft, R., « Les témoignages des criminels : comment les commissions vérité contribuent-elles au genre? », *Témoigner entre histoire et mémoire*, Éditions Kimé, Paris, 2009.
- Krejča, O., « Le regard du masque », *Le masque, du rite au théâtre*, CNRS, Paris, 1985.
- Lacoste, C., *Séductions du bourreau*, PUF, Paris, 2010.
- Lanzmann, C., *Le lièvre de Patagonie*, Gallimard, 2009.
- Le Breton, D., *Des visages. Essai d'anthropologie*, éd. Métailié, Paris, 2003
- Lefranc, S. *Politiques du pardon*, Presse Universitaire de France, Paris, 2002,
- Maier, C., *La mort à l'œuvre*, éd. Encre Marine, La Versanne, 2004.
- Mandelbaum, J., « Recouvrement », *Le cinéma et la Shoah*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2007.
- Mehl, R., *Les attitudes morales*. Paris, PUF, 1971.

- Onfray, M., *Antimanuel de philosophie*, Rosny, éd. Bréal, 2001.
- Panh R. et Chaumeau C., *La machine khmère rouge*, Flammarion, Paris, 2009.
- Pouzol, V., *Clandestine de la paix. Israéliennes et Palestiniennes contre la guerre*, éd. Complexe, 2008.
- Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008.
- Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Editions du Seuil, 2000.
- Ricœur, P., *Le juste, la justice et son échec*. Paris, éd. de l'Herne, 2005.
- Rioux JS. et Gagné J., *Femmes et conflits armés. Réalités, leçons et avancent des politiques*, Les presses de l'Université de Laval, Sainte-Foy, 2005.
- Robin, R., *La mémoire saturée*. Paris, éd. Stock, 2003.
- Rothschild, B., *Le corps se souvient*, éd. De Boeck Université, Bruxelles, 2008.
- Ruiz Fabri, H., *La clémence saisie par le droit. Amnistie, prescription et grâce en droit international et comparé*, Société de législation comparée, Paris, 2007.
- Scherf, A., « L'Effet de réel », *Gillian Wearing, sous influence*, éd. des musées de la ville de Paris, 2001.
- Schilder, P., *L'image du corps*, Gallimard, Paris, 1968.
- Sontag, S., *L'œuvre parle*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 2010.
- Sontag, S., *Sur la photographie*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 2008.
- Tadié, J. et M., *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1999.
- Torchin L., « Since we forgot : remembrance and recognition of the Armenian Genocide in virtual archives », *The image and the witness*, éd. Wallflower Press, Londres, 2001.
- Wieviorka, A., *L'ère du témoin*, Plon, 1998.

## **Articles de revues et livret**

- Berstein, S., « De Gaulle, Israël et les Juifs », revue *L'Histoire*, Paris, n°321, juin 2007.
- Blümlinger, C., « Le peuple qui manque », *Trafic* n°72, hiver 2009.

- Comolli, J.L., *Mon ennemi préféré*, revue *Images documentaires* n°23, 1995.
- Foucault, M., « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 n°54.
- Hatzfeld, J., « *Une mémoire des corps* », revue *Vacarme* n°27, printemps 2004.
- Mussel, A., « Dissimuler pour révéler ou l'effet du documentaire », *Trafic* n°72, hiver 2009.
- Ost F., « L'invention du tiers – Eschyle et Kafka », Revue *Esprit*, Paris, août-septembre 2007.
- Panh, R., « Parole des tueurs », revue *Vacarme* n°27, printemps 2004.
- Panh, R., *La parole filmée pour vaincre la terreur*, livret DVD éd. Montparnasse, Paris, 2008.
- Straus, S., « Les autres ont déjà commencé à travailler », revue *Vacarme* n°27, printemps 2004.
- Zhang, N., « Le pardon existe-t-il dans la culture chinoise? », Revue *Esprit*, Paris, août-septembre 2007.

## Articles de périodiques et magazines

- Colombani, F., « Rithy Panh, dans les replis du génocide », *Le Monde*, 17/05/2003,
- Couston, J., « Ça retourne en Israël », *Télérama* n°3122, 14/11/2009.
- Derrida, J., entretien réalisé par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, avril 2001.
- Lanzmann, C., « Vu par Claude Lanzmann », *Les Inrockuptibles*, 11/02/2004
- Mograbi, A., entretien par Eugenio Renzi, *Cahiers du cinéma* n°639, novembre 2008, dossier Cinéma en numérique p.VI
- Peigne-Giuly, A., « Vivants parmi les survivants », *Libération*, 17/05/2003
- Ricœur, P., « La cité est fondamentalement périssable. Sa survie dépend de nous », *Les grands entretiens du Monde*, Paris, numéro spécial mai 1994.
- Rivette, J., « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n°120, juin 1961.

## Interviews écrites

- Ari Folman, propos recueillis par Isabelle Regnier, *Le Monde*, 18/02/2009
- Avi Mograbi, propos recueillis par Bruno Vincens, *L'Humanité*, 26/08/2005
- Avi Mograbi, propos recueillis par Dominique Widemann, *L'Humanité*, 18/02/2009
- Rithy Panh, entretien avec Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 11/02/2004
- Rithy Panh, entretien réalisé par Emmanuel Chicon, *L'Humanité*, 17/05/2003
- Rithy Panh, propos recueillis par Gwen Douguet, *Le Figaroscope*, 11/02/2004
- Rithy Panh, propos recueillis par Jean-Claude Loiseau, *Télérama*, 14/05/2003
- Rithy Panh, propos recueillis par Thomas Sotinel, *Le Monde*, 10/02/2004

## Actes de colloques

- Castel, A., « La mémoire de la violence à partir des narrations de paroles victimaires : le génocide des Tutsi dans l'œuvre d'Hatzfield et les meurtres en Colombie dans celle d'Alfredi Molana », colloque « Génocide : la trans-mission des mémoires », Acfas 2011, Sherbrooke.
- Chatel, V., « De l'indifférence », colloque « Génocide : la trans-mission des mémoires », Acfas 2011, Sherbrooke.
- Paradelle, M., « Le jugement comme mode de construction de la mémoire du génocide », colloque « Génocide : la trans-mission des mémoires », Acfas 2011, Sherbrooke.
- Piralian, H., propos tenus lors d'un débat informel, colloque « Génocide : la trans-mission des mémoires », congrès ACFAS 2011, Sherbrooke.



## Sites consultés et documents sur internet

- Avi Mograbi, dossier de presse Les Films d'Ici, Makna presse, [http://www.acrif.org/data/site/pdf/DPZ32.pdf]
- Bazin M., Klein C. et Perlemuter L., « Israël », Encyclopædia Universalis, [http://www.universalis.fr/encyclopedie/israel/]
- BnF [http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/014\_11.htm]
- Breaking the Silence [http://www.shovrimshatika.org]
- Cinémathèque Suisse, enregistrements vidéo intervention d'Avi Mograbi [http://www.dailymotion.com/video/xd3n9p\_avi-mograbi-a-la-cinematheque-suisse\_shortfilms]
- Dictionnaire du CNRS [http://www.cnrtl.fr].
- Dubarle, AM., « Pêché originel », Encyclopædia Universalis [www.universalis.fr/encyclopedie/peche-originel]
- Henriot, J., « Responsabilité », Encyclopædia Universalis, [http://www.universalis.fr/encyclopedie/responsabilite]
- Idixa, « L'essentiel du performatif (ou acte de parole) est son caractère autoréférentiel », [http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1001141127.html]
- Levy, O., « Sous la peau numérique Z32 d'Avi Mograbi », revue en ligne Reel Virtuel [http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?/revue-en-ligne/].
- Margolin, JL., « L'Histoire brouillée », revue Gradhiva, [http://gradhiva.revues.org/781] (consulté le 23/02/11)
- Nora, P. « *Lieux de mémoire* » en France et au Québec convergences et divergences, Commission franco-qubécoise des lieux de mémoire communs, la CEFAN, le CELAT et le Département d'histoire de l'Université Laval, 5 octobre 1998. [http://www.univ-paris13.fr/CRIDAF/TEXTES/KMldmrap.rtf]
- Rollet, S., « Un art-témoin : S2I ou le cinéma à l'épreuve de la catastrophe génocidaire », pour le Centre de Recherche sur l'Intermédialité

[[http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:m39pGx\\_AGkkJ:cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/accompagner/](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:m39pGx_AGkkJ:cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/accompagner/)]

Scheffer, D., *The Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia*, éd. Cherif Bassiouni, INTERNATIONAL CRIMINAL LAW, vol 3, 2008, disponible en ligne [[www.cambodiatribunal.org](http://www.cambodiatribunal.org)]

Tincq, H., « La décapitation, rite sacrificiel universel », Monde des religions [<http://www.lemondedesreligions.fr/archives/2004/11/01/irak-la-decapitation-rite-sacrificiel-universel,5238303.php>].

## Ouvrages de référence

Abécédaire, Gilles Deleuze, DVD Éditions Montparnasse, 2004.

Dictionnaire culturel de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, Paris, 2005

Dictionnaire de géopolitique, sous la direction de Yves Lacoste, éd. Flammarion, Paris, 1995.

Dictionnaire des sciences humaines, sous la direction de Jean-François Dortier, Sciences Humaines Éditions, Auxerre, 2004.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible. éd. Brepols, 1987.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, Paris, 1998.

## **Annexes**

**Gillian Wearing — *Trauma*, 2000. Vidéo couleur et son, 30 min**

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

**Avi Mograbi — *Z32*, 2009. Vidéo couleur et son, 84 min**

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »