

TENTATIVES PLURIELLES DE CONSTITUTION D'UNE MÉMOIRE MANQUANTE À LA SUITE DU GÉNOCIDE CAMBODGIEN DANS LA TRILOGIE AUTOBIOGRAPHIQUE DE RITHY PANH

Adrien-Gabriel BOUCHÉ / Université Rennes 2

Rithy Panh, cinéaste franco-cambodgien, n'a de cesse, depuis le début de sa carrière, d'envisager sa filmographie comme le lieu privilégié d'une mémoire, à la fois personnelle *et* collective : celle du génocide cambodgien perpétré par les Khmers rouges entre 1975 et 1979. Mémoire collective car ces quatre années de génocide constituent, aujourd'hui encore, un épisode traumatique et en partie tabou de l'Histoire cambodgienne. Mémoire personnelle parce que Rithy Panh a lui-même été déporté de Phnom Penh par les Khmers rouges et qu'il a perdu toute sa famille au cours de la catastrophe. Emmenés par le futur dictateur Pol Pot, les Khmers rouges ont en effet organisé la déportation d'un très grand nombre¹ de Cambodgiens au nom de la chasse au « nouveau monde » que représentaient les intellectuels, les artistes, les classes aisées et toutes les personnes ouvertes aux évolutions de la socialité, notamment au capitalisme. Le but était de préserver et de glorifier « l'ancien monde » : celui des paysans et du travail de la terre. Déplacés pour être « rééduqués », ces millions de Cambodgiens ont été affamés, battus, torturés et assassi-

nés. Au nom d'un pays unifié, uniformisé, et d'un collectivisme généralisé, plus de deux millions de Cambodgiens — soit 25% de la population de l'époque — sont morts au cours de ces quatre années. Le jeune Rithy Panh, miraculeusement rescapé du génocide, a été accueilli en France où il entre à l'IDHEC, devenue l'école de cinéma publique La Fémis, avant de repartir au Cambodge quelques années plus tard, à la fin des années 1980. Il y entame un cycle de films principalement documentaires sur les conséquences directes de la catastrophe en donnant autant la parole aux victimes qu'aux bourreaux, ces derniers vivant bien souvent libres au milieu de la population qu'ils ont meurtrie².

À partir des années 2010, Rithy Panh entame un nouveau cycle de films beaucoup plus autobiographiques en choisissant des dispositifs formels très marqués dans le sens où la « mise en scène » est non seulement donnée à voir mais elle fait surtout partie intégrante de la mise à distance de l'événement traumatique. Cette mise à distance permet d'insuffler une part d'imaginaire à la démarche documentaire. C'est à ce cycle de films que cet article va s'intéresser et

1 La capitale Phnom Penh est par exemple entièrement vidée de sa population en une journée.

2 Pour plus d'informations sur le génocide cambodgien, voir le livre autobiographique de Rithy Panh : Rithy PANH & Christophe BATAILLE, *L'Élimination* [2011], Paris, Grasset, Le livre de poche, 2018 ; ou le hors-série du magazine *L'Histoire* : « Cambodge. D'Angkor au génocide Khmer rouge » in *L'Histoire*, hors-série, collection n° 107, avril-juin 2025.

principalement à trois d'entre eux : *L'Image manquante*³ (2013), *Exil*⁴ (2016) et *Les Tombeaux sans noms*⁵ (2018). Ces trois films ont en commun une voix *off* et la volonté de faire s'entremêler plusieurs types d'images : des images littéralement « mises en scène » par le cinéaste, des images d'archives (principalement issues de la propagande khmère rouge) et ce que nous allons nommer et définir comme étant des « images composites ». Le constat fait par Rithy Panh, valable pour les trois films, est que la catastrophe a engendré un certain nombre d'images que le cinéaste considère comme « manquantes », non archivées. En effet, si les Khmers rouges ont pris soin de laisser des traces du régime autoritaire qu'ils ont mis en place ; Les images témoignant de la souffrance des êtres, de la séparation des familles, des conditions de détention, voire des conditions d'exécution demeurent, quant à elles, manquantes. Avec ces trois films, Rithy Panh va donc chercher, de façon très différente mais toujours par les moyens du cinéma, à (re)donner un lieu, à la fois matériel et immatériel, à cet « héritage de la catastrophe⁶ ». Cet héritage est lui-même à la fois personnel, donc propre au cinéaste, et collectif puisqu'il se veut être celui de toutes les victimes du génocide.

Les questions posées par ces trois films autobiographiques et documentaires sont les suivantes : comment entamer un proces-

sus de deuil lorsque l'horreur des événements vécus demeure invisible ? Comment pleurer ses morts lorsqu'il n'y a ni cadavre ni tombeaux ? Comment figurer des sensations aussi insaisissables que celles liées au traumatisme, au déracinement, à la perte ? Toutes ces interrogations ont en commun, dans les films de Rithy Panh, de lier l'espace à la mémoire.

■ *L'image manquante* : une tentative de remémoration

En 2013, dans *L'Image manquante*, Rithy Panh propose un premier dispositif formel ambitieux puisqu'il cherche à représenter autant qu'à re-présenter, soit présenter à nouveau, les souvenirs traumatiques qu'il a vécu à l'arrivée des Khmers rouges et lors de sa déportation dans les champs. Pour cela, il fait fabriquer de petites figurines en argile qu'il met littéralement en scène dans des décors eux-mêmes factices et volontairement irréalistes⁷. Pour le cinéaste, ces petits personnages sont porteurs d'une mémoire. À ce titre, la voix *off* précise au début du film qu'ils sont faits avec la terre dans laquelle les victimes du génocide ont été ensevelies. Le cinéaste va plus loin lorsqu'il déclare dans un entretien vidéo⁸ mené par Christophe Ono-dit-Biot que ces figurines portent en elles l'âme des disparus. Il

3 Rithy PANH, *L'Image manquante*, France-Cambodge, Couleur-Noir et blanc, 90 mins, 2013.

4 Rithy PANH, *Exil*, France-Cambodge, Couleur-Noir et blanc, 77 mins, 2016.

5 Rithy PANH, *Les Tombeaux sans noms*, France-Cambodge, Couleur-Noir et blanc, 115 mins, 2018.

6 Le terme est emprunté à la théoricienne du cinéma Sylvie Rollet. Voir : Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, Fictions pensantes, 2011, p. 14.

7 Pour les lecteurs n'ayant pas vu le film, il faut s'imaginer des décors miniatures représentant tour à tour un village, des rizières, ou des intérieurs de maisons semblables à ceux des jouets pour enfants. Un style assimilable à celui des maisons de poupée.

8 Stéphane AVENEAU & Charles DEVOYER, « Entretien de Rithy Panh et Christophe Bataille par Christophe Ono-Dit-Biot », in *L'Image manquante*, Arte éditions, 2013.

donne donc à ces personnages une dimension profondément animiste : étant constitués de cette « terre gorgée de sang⁹ », ils portent nécessairement en eux non seulement la mémoire des disparus mais aussi celle des lieux d'assassinat ; lieux qui ne gardent eux-mêmes plus trace des crimes perpétrés par les Khmers rouges au moment où la série de films est tournée. Ces figurines sont donc une manière de rendre présents en leur absence les victimes du génocide.

Les premières minutes du film traduisent d'abord la volonté du cinéaste de montrer le processus de fabrication des figurines. Ainsi, Rithy Panh acte d'emblée le fait que son film n'est pas une tentative de représentation du génocide, encore moins une tentative de reconstitution — car on ne peut pas représenter ou reconstituer l'irreprésentable¹⁰ — mais plutôt la tentative de remémoration du souvenir traumatique. En effet, en choisissant de petits personnages semblables à des jouets, en les plongeant dans des décors volontairement irréalistes, Rithy Panh fait le choix de l'imaginaire et, c'est notre hypothèse, de la rêverie¹¹. Puisque ses souvenirs traumatiques sont des images manquantes,

puisque'il n'existe pas de trace filmique de ce qu'il a vécu, Rithy Panh met à distance le réel pour mieux mettre en branle le processus de remémoration de la catastrophe. C'est aussi pour cette raison qu'il choisit de ne pas faire de film d'animation ni de film réalisé en *stop motion*¹². Dans *L'Image manquante*, ce ne sont pas les personnages qui bougent mais la caméra à travers différents panoramiques ou *travellings*. Encore une fois, le but n'est pas de redonner vie ni aux disparus à travers leurs avatars ni aux images manquantes, mais plutôt de montrer la façon dont l'esprit — en l'occurrence, l'esprit du cinéaste — parcourt ses souvenirs. En cela, le mouvement créé par l'usage du panoramique ou du *travelling* engendre chez le spectateur la sensation d'être plongé au sein d'un flux de conscience. L'espace de représentation, que ce soit celui que constitue le film ou celui du décor, deviennent ainsi l'espace du souvenir ; un espace mémoriel plutôt qu'un espace réel.

Les premières minutes du film traduisent donc aussi la volonté chez le cinéaste d'engendrer une rêverie cinématographique. Une rêverie qui serait d'abord la sienne, mais une

9 Le texte déclamé par la voix *off* a été publié (avec quelques variantes) dans la foulée de la sortie du film. Voir : Rithy PANH & Christophe BATAILLE, *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013, p. 67.

10 Je renvoie une fois de plus le lecteur au chapitre consacré à Rithy Panh dans l'ouvrage de Sylvie Rollet : Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, *op. cit.*, p. 215–243.

11 Selon le site du CNRTL, la rêverie se définit comme un état de conscience passif et généralement agréable dans lequel l'esprit se laisse captiver par une impression, un souvenir, un sentiment, une pensée et laisse aller son imagination au hasard des associations d'idées. ». Dans le domaine du cinéma, la rêverie implique activement le spectateur qui, par un jeu d'introjection et de projection face aux images du film, participe à l'élaboration d'un sens, d'une interprétation en étroite collaboration avec les personnages et le cinéaste lui-même. Voir : « Rêverie » [En ligne], site du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%AAverie> (consulté le 9 mai 2025).

12 La technique du *stop motion* consiste à réaliser un film à l'aide d'un très grand nombre de photographies qui, grâce à la vitesse de défilement des images, donnent l'illusion du mouvement. Lors du tournage, entre chaque prise de vue, on déplace de quelques millimètres l'objet photographier de manière à capter toutes les postures que la scène requiert.

rêverie qui encouragerait aussi celle du spectateur. Au cours de notre thèse de doctorat¹³, nous nous sommes longuement appliqués à montrer la façon dont l'état de rêverie cinématographique pouvait advenir à l'issue d'un processus dramaturgique en trois phases : l'immersion, l'assimilation et l'émancipation. Au début de *L'Image manquante*, la phase d'immersion est explicite puisque la caméra est littéralement submergée par des vagues, comme si le cinéaste nous invitait à *plonger* dans son monde filmique en abandonnant toute incrédulité. La phase d'assimilation¹⁴ correspond à la séquence durant laquelle Rithy Panh filme la fabrication des figurines. La voix *off*, s'exprimant jusqu'à présent au passé, use désormais du présent de l'indicatif. Tandis que l'on voit une main, en gros plan, peindre en blanc une figurine représentant un homme, la voix *off* déclare : « Son costume est blanc, sa cravate sombre. / Je voudrais le tenir / contre moi. / C'est mon père¹⁵. » L'usage soudain du présent de l'indicatif engendre un phénomène de présentification, soit rend « présent à la conscience ce qui est absent ou qui appartient au passé¹⁶ ». Le spectateur est alors

prêt à s'émanciper du réel et à entrer dans l'imaginaire du cinéaste autant qu'à laisser libre court à ses propres rêveries : c'est la phase d'émancipation qui correspond, dans la séquence, au basculement vers les images « mises en scène » par le cinéaste à l'aide des figurines en argile et des décors irréalistes.

En suscitant des rêveries cinématographiques chez son spectateur autant qu'en donnant à voir ses propres associations d'idées et associations d'images (archivées ou manquantes), Rithy Panh crée un espace filmique à ses souvenirs traumatiques que nulle image d'époque ne relate. L'imaginaire est le biais par lequel il est possible de figurer la tentative de remémoration, tentative qui entremêle des images mises en scène en couleur, des images d'archives souvent en noir et blanc et des images composites constituées de ces deux premiers « types » d'images.

Précisons que l'alternance ou la rencontre entre les images mises en scène et les images d'archives crée un choc atemporel, c'est-à-dire hors du temps, propice au souvenir et à la rêverie¹⁷. En faisant se rencontrer des images prises au moment

13 Adrien-Gabriel BOUCHÉ, *Poétique de la rêverie cinématographique. Étude esthétique et dramaturgique des films de Rithy Panh, Franco Piavoli, José Luis Guerin et Sergueï Loznitsa*, thèse en Études cinématographiques (dir. Antony Fiant), soutenue à l'université Rennes 2 le 14 décembre 2023.

14 Nous avons défini la phase d'assimilation, dans la thèse, comme étant celle durant laquelle, par l'usage du langage filmique, des impressions et des sensations commencent à naître dans l'esprit du spectateur. Ici, c'est le passage du passé au présent qui « prépare » le spectateur au surgissement du souvenir à travers les images mises en scène. Voir : Adrien-Gabriel BOUCHÉ, « Les trois "phases" : immersion, assimilation, émancipation » in « Poétique de la rêverie cinématographique. Étude esthétique et dramaturgique des films de Rithy Panh, Franco Piavoli, José Luis Guerin et Sergueï Loznitsa », *op. cit.*, p. 116–125.

15 Rithy PANH & Christophe BATAILLE, *L'Image manquante*, *op. cit.*, p. 10.

16 « Présentifier » [En ligne], site du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/présentifier> (consulté le 1er décembre 2024).

17 La rêverie cinématographique est, par nature, atemporelle puisqu'elle entremêle l'espace-temps de la projection filmique et l'espace-temps de nos propres projections mentales. C'est ce choc entre les deux espace-temps qui engendre de l'atemporalité.

du génocide et des images mises en scène après-coup, Rithy Panh brise le récit chronologique du génocide et plonge le spectateur à la fois dans le passé historique et dans le présent du souvenir qui se déploie sous nos yeux.

Si, dans *L'Image manquante*, la rêverie cinématographique est entretenue constamment par le va-et-vient entre les images mises en scène et les images de propagande tournées par les Khmers rouges, elle naît aussi grandement de ce dernier « type » d'images que sont les « images composites », qui font s'entremêler les figurines d'argile et l'image d'archive. Dans une séquence située au début du film, Rithy Panh, par le biais de la transparence et de la technique du cache-mobile¹⁸, place des figurines représentant des Khmers rouges armés et des habitants de la ville de Phnom Penh démunis devant des images d'archive et des photographies de la ville datant de 1975. On peut ainsi avoir le sentiment d'assister au vidage de la capitale cambodgienne et ce alors même que cet événement est une « image manquante ». Cet entremêlement crée une forme d'hybridité qui facilite des phénomènes de survivances chers à George Didi-Huberman. Le philosophe utilise par exemple un vocabulaire psychanalytique freudien en parlant de « retour du refoulé¹⁹ » pour évoquer, dans une œuvre, un motif, une couleur, un détail, une figure ou un objet pouvant faire écho, en dépit

de toute logique historique et artistique, à une œuvre appartenant à un autre courant artistique, voire à un autre siècle. De façon relativement similaire dans cette séquence de *L'Image manquante*, l'image est porteuse d'atemporalité puisqu'elle mêle l'espace réel et indicel de l'archive à la présence figurée des personnages à la dimension animiste. Le cinéaste, à travers la tentative de représentation de ses souvenirs, re-donne à l'archive la présence manquante des bourreaux et des victimes. L'image devient ainsi porteuse d'une mémoire que l'espace de l'archive à lui seul ne contient pas. Le retour des personnages au sein de ces lieux dénués, initialement, de toute présence humaine confronte en quelque sorte l'image de propagande à ce qu'elle a cherché à « refouler ».

Ajoutons que la théoricienne Soko Phay parle, à propos de ces images composites, d'« archives-œuvres » qui ne constituent pas, selon elle, des preuves du génocide mais des « formes visuelles de la pensée qui élaborent du sens là où précisément il y a eu acte de destruction²⁰ ». Que ce soit dans le cadre des images composites ou des archives-œuvres, il s'agit donc bien, dans *L'Image manquante*, de faire appel à l'imaginaire au sens Sartrien du terme, c'est-à-dire à une « conscience imageante²¹ » (la sienne comme celle du spectateur) pour tenter de redonner à la fois une mémoire aux espaces et un espace (matériel et immatériel, réel et imaginaire) à la mémoire.

18 Le cache-mobile permet d'incruster l'image en couleur d'une figurine (immobile) au sein d'une image d'archive en mouvement et en noir et blanc. Pour plus de précisions sur cette technique voir : « Les effets spéciaux » [En ligne], site du ciné-club de Caen. URL : [https://www.cineclubdecaen.com/analyse/effetspeciauxaucinema.htm](https://www.cineclubdecaen.com/analyse/effetsspeciauxaucinema.htm) (consulté le 9 mai 2025).

19 George DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, Paradoxe, 2002, p. 299.

20 Soko PHAY, « L'Archive-œuvre à l'épreuve de l'effacement », in Aline CAILLET & Frédéric POUILLAUDE (dir.), *Un Art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, AEsthetica, 2017, p. 279.

21 Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, Folio essais, 2005.

■ *Exil* : espace de la psyché

Le but est le même dans *Exil*. Cette fois, Rithy Panh cherche à figurer les problématiques liées à l'*Exil* et au déracinement. Pour ce faire, il abandonne les figurines d'argile et fait appel à un jeune comédien qu'il va mettre en scène au sein d'un décor évolutif et fermé qu'il prend le parti de filmer majoritairement de face, comme lors d'une captation théâtrale. Ce décor peut être perçu comme la matrice intérieure voire psychique du cinéaste qui cherche une fois encore à se souvenir. Le décor évolue en effet en fonction des réminiscences que Rithy Panh tente de figurer et le comédien est plus proche de la performance que de l'interprétation dans le sens où il est utilisé comme un corps qui incarne des situations traumatiques et hautement symboliques. Durant la majeure partie du film, on voit en effet le comédien s'affairer au sein du décor (faire du feu, bêcher, récolter du riz, déplacer de grosses pierres) mais aussi, et peut-être surtout, se livrer à des actes meurtriers lorsqu'il brûle vif un insecte ou tue à mains nues une poule pour les manger. Ainsi, dans *Exil*, le geste que l'on fait, ou plutôt que l'on re-fait, permet d'exorciser, dans un acte cathartique, la cruauté dont il a parfois fallu faire preuve pour survivre au temps du génocide.

Une nouvelle fois, l'espace de représentation, par son dispositif et sa portée symbolique, porte en lui une mémoire : celle de ces images et de ces actes manquants aux archives officielles. Les archives sont toujours là mais ne s'entremêlent plus aux images mises en scènes, elles les précèdent ou leur succèdent car cette fois, cet espace de représentation est celui de l'après-coup, de l'héritage de la catastrophe. Il ne peut

appartenir à la même temporalité que celle de l'archive. Dans son ouvrage *Une Éthique du regard* — consacré en partie à Rithy Panh — Sylvie Rollet aborde l'héritage de la catastrophe en ces termes :

Affronter la puissance négative d'un événement qui défie l'enchaînement logique et qui défait les catégories spatio-temporelles de la narration et de la représentation impose ainsi au cinéma, documentaire en particulier, d'abandonner ses postulats "réalistes" pour offrir une scène à la temporalité paradoxale de l'événement — le passé-présent — en mobilisant le pouvoir de "double-vue" propre aux images cinématographiques. [...] Le rôle d'attestation des faits, crucial dans le témoignage des survivants, s'efface ici devant une autre urgence : penser l'héritage de la Catastrophe, comme notre héritage commun. Aussi, chacune de ces œuvres ne pourra être considérée comme un "film-témoin" [...] qu'à la condition d'élargir le concept de témoignage²².

C'est exactement ce que fait Rithy Panh dans *Exil*. Par la création de ce décor évolutif sans ouverture vers l'extérieur, le cinéaste s'éloigne encore plus du documentaire de terrain en quête de réalisme et, à travers les gestes traumatiques que (re)fait son comédien, nous plonge dans cette temporalité paradoxale du « passé-présent » proposé par Sylvie Rollet. Insistons sur le fait que toute action se déroulant au sein de ce décor est symbolique. Le comédien lui-même est autant un avatar du jeune Rithy Panh des années 1970 qu'un double de toute victime du génocide perpétré par les Khmers rouges. De la même façon, la convention selon

22 Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, op. cit., p. 14-15.

laquelle du riz est susceptible de pousser dans ce décor artificiel n'est acceptée par le spectateur qu'à travers le prisme d'une rêverie effectuée par un homme qui vit littéralement dans ses souvenirs. C'est la raison pour laquelle, une nouvelle fois, la mise en scène de Panh ne cherche pas à donner à voir le génocide mais plutôt l'héritage qu'il a laissé dans la mémoire cambodgienne.

De façon générale, s'il paraît logique de penser que la psyché est contenue dans le corps, dans *Exil*, c'est le corps meurtri mais agissant, le corps qui se démène avec le passé, qui semble contenu dans la psyché à travers l'usage du décor symbolisant. Il s'agit d'une autre façon de travailler l'espace de la mémoire (davantage que la mémoire de l'espace). Si Rithy Panh fait appel à des événements, des éléments ou à des sensations évoquant le génocide à toute personne l'ayant vécu dans sa chair (rizière, faim, épuisement, petit livre rouge, uniformes...), il place aussi son film sous l'égide plus attendue de l'image, comme convocation et évocation du souvenir. Ainsi, dans l'une des premières séquences du film, une main, en gros plan, rapproche une flamme d'une photographie. Apparaît la silhouette du jeune Rithy Panh à l'âge où le génocide s'est produit. Ce mode d'apparition de la silhouette est intéressant car il évoque l'ouvrage aussi philosophique que poétique de Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*²³. Bachelard écrit sur le pouvoir méditatif et surtout imageant de la flamme qui, souvent²⁴, est vectrice de rêverie et convoque par son biais le passé. Ainsi, le spectateur est préparé et invité à

plonger dans ses propres rêveries autant que dans celles mises en scène par le cinéaste. À la fin du film, au sein du décor, un mur de photographies représentant quelques-unes des nombreuses victimes du génocide apparaît, mur devant lequel le personnage se tient dans une attitude de recueillement. Enfin, l'une des dernières images du film dévoile une nouvelle photographie du jeune Rithy Panh qui porte cette fois une feuille sur laquelle apparaît son numéro de matricule. Cette dernière photographie annonce l'*Exil* et le déracinement à venir mais aussi les lourds souvenirs que le jeune homme va porter toute sa vie et qui ne cesseront d'irriguer sa filmographie. La présence répétée de l'image photographique (de soi comme des autres) participe donc activement à la mise à distance du génocide et à la réflexion dirigée vers l'après-coup, vers l'héritage de la catastrophe. C'est cette mise à distance qui permet l'émergence d'un espace de la psyché.

■ *Les Tombeaux sans noms* : un rapport ambivalent à la mémoire des espaces

Contrairement aux deux œuvres précédentes, *Les Tombeaux sans noms*, film qui peut être considéré comme le troisième volet d'une « trilogie autobiographique », travaille et questionne davantage la mémoire des espaces que les espaces de la mémoire. Rithy Panh cherche à retrouver les lieux naturels dans lesquels des meurtres ont été commis et l'endroit où ses parents ont été enterrés. Partant du principe que ces espaces réels

23 Gaston BACHELARD, *La Flamme d'une chandelle* [1961], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2015.

24 En effet, dès la première page de l'avant-propos, Bachelard écrit : « La flamme, parmi les objets du monde qui appellent la rêverie, est un des plus grands opérateurs d'images. La flamme nous force à imaginer. Devant une flamme, dès qu'on rêve, ce que l'on perçoit n'est rien au regard de ce qu'on imagine. ». Voir : Gaston BACHELARD, *La Flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, p. 1.

ne gardent plus traces de ces meurtres, le cinéaste fait appel aux moyens du cinéma (surimpression, projection, accessoires) pour (re)donner une mémoire visible à l'invisible, une présence à l'absence. Au cours d'une séquence, Rithy Panh, qui se met pour la première fois longuement en scène, plante par exemple près d'un arbre de longues tiges sur lesquelles flottent des rubans blancs qui, lorsqu'ils s'agitent au vent, sont censés rendre une forme de présence aux disparus. L'arbre n'est pas choisi par hasard puisque le cinéaste croit se souvenir que celui-ci l'a abrité au temps du génocide. Dès la séquence d'ouverture, Rithy Panh filme longuement la confection, par des moines bouddhistes, de tombeaux symboliques faits à l'aide de feuilles de bananier. On y laisse des offrandes (du riz) et l'on y plante des bougies avant de les faire brûler à l'issue de la cérémonie d'hommage. Comme dans *Exil*, la dimension symbolique est toujours aussi importante et forte.

Pour autant, dans *Les Tombeaux sans noms*, le symbolique rencontre la réalité des paysages et notamment ceux des plaines de la région de Battambang où la plupart des victimes ont été envoyées dans les champs. C'est la différence majeure entre les deux films précédents et celui-ci : Rithy Panh délaisse l'imaginaire de la tentative de remémoration pour la confrontation plus directe avec le réel et, espère-t-il, avec l'invisible, le suprasensible. Il n'y a (presque) plus de décors factices, plus d'images composites, plus de comédiens. Rithy Panh fait appel aux moyens du cinéma pour convoquer le souvenir des disparus en utilisant notamment la photographie. Au cours d'un plan, le cinéaste filme l'eau d'un ruisseau dans laquelle on aperçoit son reflet. À l'aide d'une surimpression, apparaissent progressivement une photographie de son père et une photogra-

phie de sa mère, les deux parents entourant symboliquement le reflet de leur enfant. Si le motif du reflet traduit le choc temporel et la distance existant entre les morts et les vivants mais aussi entre celui que l'on est et celui que l'on se souvient avoir été, l'effet de montage est aussi une tentative de rendre sensible les présences invisibles auxquelles le cinéaste croit.

On touche ici au paradoxe qui traverse ce troisième volet : alors qu'il fait entendre des témoignages extrêmement rudes de survivants, alors qu'il trouve, au cours de ses recherches, des ossements et des dents encore enfouis dans la terre plus de quarante ans après le génocide, Rithy Panh semble choisir la voie du spirituel (pour ne pas dire de la foi à travers la représentation des rituels bouddhistes auquel il participe) et des croyances. Plutôt que de redonner voix à l'invisible par le biais du silence et de l'absence contenus dans les paysages nus et arides qu'il filme, Rithy Panh cherche au contraire à renouer avec l'âme de ses parents à travers le travail de différents shamans, donnant ainsi lieu à des séquences assez spectaculaires. Dans la dernière d'entre elles, une femme « entre en contact » avec l'âme errante du père du cinéaste et parle en son nom. Elle finit par tendre les bras au cinéaste, hors-champ, qui la rejoint et s'agenouille auprès d'elle. Le montage de la séquence, qui joue sur la dialectique apparition/disparition, pourrait être perçu avec une pointe d'ironie, comme si le cinéaste, bien que se prêtant au jeu, semblait douter après-coup de la véracité de la scène. On retrouve cette ambivalence à la fin du film qui voit se succéder différents rituels bouddhistes lorsque la voix *off* déclare : « il m'a semblé que vous approchiez mais je ne croyais pas qu'on pouvait, accroupi dans la terre un caillou à la main, se faire à nouveau enfant. Aux prises avec

les images, je ne cesse de pleurer. » De la même façon, le film se referme sur cet ultime questionnement, ouvert : « Serons-nous ensemble ou sommes-nous ensemble déjà ? » Ces quelques phrases traduisent une forme d'indétermination comme si le cinéaste avait conscience que le réel seul ne pouvait être garants de cette mémoire de la catastrophe. Même au plus près du réel — ou parce qu'il est au plus près du réel, d'un espace porteur d'histoire — le cinéaste ne peut représenter l'irreprésentable, l'inimaginable. C'est la raison pour laquelle il fait appel à l'imaginaire et à des formes filmiques pour tenter de figurer le réel et l'espace tel qu'il les *perçoit*, c'est-à-dire gorgés de souvenirs et de croyances animistes.

■ Conclusion

Rappelons d'abord que certains films précédents de Rithy Panh comme *S21 la machine de mort khmère rouge*²⁵ (2003) ou certains films suivants comme *Irradiés*²⁶ (2020) ont brillamment tenté de montrer la façon dont certains espaces gardent traces d'une catastrophe passée. Dans sa trilogie autobiographique, peut-être parce qu'il est trop proche de son sujet, le cinéaste choisit plutôt et de façon passionnante de mettre en lumière l'impossibilité de représenter une

mémoire des espaces. Sans doute choisit-il plutôt de travailler et de figurer un espace de la mémoire par le biais de l'imaginaire et de la rêverie, c'est-à-dire de sa conscience imageante de cinéaste. S'émancipant des lieux-communs liés à l'imposant « devoir de mémoire » propre aux événements génocidaires, Rithy Panh questionne plutôt le manque et la façon dont les images — en l'occurrence le cinéma — peuvent tenter de le combler sans pour autant reconstituer ou représenter l'irreprésentable. L'une des façons possibles, pour Rithy Panh, d'articuler au mieux ces deux notions que sont l'espace et la mémoire est de créer des images composites comme autant de points de jonction entre l'espace-temps de la catastrophe et celui de ses conséquences après-coup. Ces images articulent elles-mêmes d'autres notions telles que l'anachronisme, ou l'atemporalité, qui permettent de créer une distance avec le réel propice à l'avènement d'un espace de la mémoire ou du souvenir traumatique mis en scène. Autrement dit, lorsque la mémoire des espaces revient à représenter l'irreprésentable ou le suprasensible comme cherche à le faire, de façon plus poétique que réaliste, *Les Tombeaux sans noms*, seuls restent la force du souvenir et les puissances de l'art, en l'occurrence, celles du cinéma.



25 Rithy PANH, *S21 la machine de mort khmère rouge*, France-Cambodge, Couloir-Noir et blanc, 101 mins, 2004.

26 Rithy PANH, *Irradiés*, France-Cambodge, Couloir-Noir et blanc, 88 mins, 2020.