
Filmer pour voir. Ombres et lumières sur le génocide Khmer

Entretien avec Rithy Panh

Rithy Panh and Amandine Scherrer



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/conflits/18810>

ISSN: 1777-5345

Publisher:

CCLS - Centre d'études sur les conflits liberté et sécurité, L'Harmattan

Electronic reference

Rithy Panh and Amandine Scherrer, "Filmer pour voir. Ombres et lumières sur le génocide Khmer", *Cultures & Conflits* [Online], Regards sur l'entre deux. On line, Online since 25 April 2014, connection on 30 March 2021. URL: <http://journals.openedition.org/conflits/18810>

This text was automatically generated on 30 March 2021.

Creative Commons License

Filmer pour voir. Ombres et lumières sur le génocide Khmer

Entretien avec Rithy Panh

Rithy Panh and Amandine Scherrer

EDITOR'S NOTE

Propos recueillis par Amandine Scherrer le 17 décembre 2013, Centre Bophana, Phnom Penh (Cambodge)

- 1 Rithy Panh est un cinéaste franco-cambodgien, né en 1964. Il a 13 ans lorsque lui et sa famille sont chassés de Phnom Penh par les Khmers rouges. Rithy Panh perd une grande partie de ses proches sous les coups de la répression du régime khmer. Rescapé des camps de travail, il trouve refuge dans un camp géré par le Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCR) à la frontière thaïlandaise, avant de partir et de s'installer en France en 1980. Il obtient en 1988 le diplôme de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). C'est sa première œuvre de fiction, *Les gens de la rizière*, qui le fait connaître d'un public international, en 1994. En 2003, *S21, la machine de mort khmère rouge*, fait une sortie très remarquée. Rithy Panh y aborde l'univers du centre de détention de Tuol Sleng (aussi connu sous le nom de S21), en faisant intervenir à l'écran quelques rares survivants de S21 et des anciens gardiens/tortionnaires. Entre 1975 et 1979, S21 a abrité le calvaire d'au moins 12 000 personnes (selon les archives restantes), qui ont été torturées, interrogées puis exécutées. Ce documentaire a reçu de nombreux prix, notamment le prix du cinéma européen et le prix François Chalais au festival de Cannes en 2003, et le prix Albert Londres en 2004. En 2011, Rithy Panh sort *Duch. Le maître des forges de l'enfer*. Le documentaire est construit autour du témoignage et du récit de Kaing Guek Eav (dit Duch), qui a dirigé S21 de 1975 à 1979. Duch a été une figure importante des récents procès contre les anciens dirigeants Khmers rouges, et le seul à ce jour à avoir été condamné, à perpétuité, en 2012. Le dernier documentaire en date de Rithy Panh, *L'image manquante*,

est sorti en 2013. Le film est l'adaptation de *L'Élimination*, que Rithy Panh a co-écrit avec Christophe Bataille (paru chez Grasset en 2013, et qui a reçu le prix Joseph Kessel). *L'image manquante* constitue un témoignage beaucoup plus personnel de Rithy Panh sur sa propre expérience des Khmers rouges. Le film a ceci d'original qu'il est construit sur un récit en off et qu'il alterne images d'archives et reconstitutions de scènes avec des figurines en argile. *L'image manquante* a été nommé aux Oscars dans la catégorie Meilleur film étranger en 2014.

Rithy Panh



Rithy Panh, décembre 2013, Centre Bophana, Phnom Penh (Cambodge)

A.S. : Il y a une très forte démarche généalogique dans votre travail, et surtout dans vos documentaires. On perçoit bien, dans *S21*, dans *Duch. Le maître des forges de l'enfer* et plus récemment dans *L'image manquante*, qu'il y a une matrice mémorielle qui se cherche. Pouvez-vous nous éclairer sur les genèses de ces films documentaires ?

R.P. : Ce genre de films induit un processus très long, cela ne se fait pas comme ça. Le tournage de *S21* a duré trois ans, mais sa préparation a démarré quatre ou cinq ans plus tôt. Il faut d'abord préparer le sujet, ainsi que l'équipe. J'ai ma propre façon de me préparer : je fais des enquêtes de terrain, je lis des dossiers, afin d'avoir une maîtrise totale de la problématique. Ici, il s'agissait de *S21*, de sa spécificité par rapport à d'autres prisons khmères rouges. *S21* n'était pas une prison parmi d'autres au Cambodge à l'époque. Comme le rappelle Duch, *S21* ne détient pas la première place au Cambodge en nombre d'exécutions. Mais ce n'est pas parce qu'on y a moins tué que cette prison est un rouage moins important de la machine. La genèse de *S21*, c'est M13, créé en 1971-1972 et dirigé par Duch avant qu'il ne soit désigné par l'Angkar¹ pour diriger *S21*. Duch y a mis en place non seulement la méthode de l'interrogatoire, mais aussi des processus bien précis : comment travailler, former les gardes, les préparer « logiquement » à leur rôle. Personne ne naît victime ou

tortionnaire. Il faut pouvoir former à torturer sans en éprouver de la culpabilité. Car s'il y a une prise de conscience, l'acte de barbarie n'est plus possible. Et ce, même si on est adolescent, né dans une zone rurale peu favorisée par l'éducation, comme c'était le cas pour les gardiens de S21. Il y a une manière de canaliser l'acte de la violence, et la torture n'est possible, à grande échelle, que si une déshumanisation s'opère. Chez ces gamins-là, bourreaux à S21, cette déshumanisation des victimes s'obtient par un lavage de cerveau, par une formation idéologique. La base de toute révolution c'est toujours la justice : justice sociale, justice tout court. La notion de justice est là aussi dans l'idéologie khmère rouge. Or, comme la torture et les exécutions sont habillées d'une forme d'idéologie, les bourreaux se croient du côté du droit. C'est tout le travail de Duch. On ne peut pas torturer si on ne se croit pas du côté du droit.

Vous avez souvent parlé de votre démarche de réalisateur de documentaires sur la période khmère rouge comme d'un combat, une forme de résistance : documenter ce qui s'est passé, retrouver les images manquantes, faire parler les bourreaux et les victimes. Comment avez-vous convaincu, notamment les bourreaux, de participer à vos films ?

Il ne faut pas les convaincre. Si on convainc, ça ne marche pas. Les bourreaux ne viennent pas comme ça raconter ce qu'ils ont fait. Pour ma part, j'essaie d'être le plus naturel possible, je vais les voir directement. C'est facile de les trouver, la plupart des bourreaux de cette période sont revenus dans leurs villages. Ce sont des paysans et la communauté autour sait plus ou moins ce qu'ils ont fait. Car, évidemment, ils ne sont pas revenus comme ils sont partis. Ils sont revenus avec cette discipline, cet endoctrinement. Ils ont acquis une structure de pensée à S21, où ils ont connu les séances d'autocritique, pendant lesquelles on leur demandait de revenir constamment, et dans le moindre détail, sur les points négatifs et positifs de leurs pensées et actions par rapport à l'idéologie défendue par l'Angkar. Ils reviennent donc au village avec une structure de pensée – même si elle est un peu en pagaille – qui les différencie. La plupart des gars sont revenus et sont redevenus paysans. Certains ont parlé, avec le temps, certains ne disent pas tout, d'autres ne disent rien. Parmi les tortionnaires de S21, un des plus importants n'a rien dit. Sa femme a découvert ses actions pendant le tournage. Je voulais m'entretenir avec lui en tête-à-tête, mais il tenait absolument à ce que sa femme soit là. Peut-être avait-il peur que je l'arrête. J'ai toujours essayé de laisser les familles en dehors. Sauf dans le cas de Houy Him, que je connais bien et qu'on a filmé avec ses parents². J'avais déjà travaillé avec lui environ cinq ans auparavant, et tous les journalistes avaient ensuite débarqué pour l'interviewer. Tout le monde autour de lui savait. Le Cambodge n'intéresse personne, à part ce qui concerne les Khmers rouges. Alors rencontrer des tortionnaires, c'est presque un fait d'armes pour les journalistes ! En ce qui me concerne, les familles ne sont pas impliquées dans le travail du film. Je parle directement aux anciens bourreaux, simplement. Je leur dis que moi je sais ce qui s'est passé. Je leur dis que j'étais là, mais pas du même côté qu'eux. Je leur dis que nous avons, malheureusement, besoin d'eux pour faire ce travail. On s'engueule souvent. J'ai une méthode directe, que les chercheurs n'aiment pas du tout d'ailleurs, même si ce travail, quelques années plus tard, intéresse ces mêmes chercheurs ! Je ne sais pas faire de listes de questions. Je fais des recherches, et j'engage un dialogue direct. J'ai une distance proche de ces gens-là. C'est là que la préparation de l'équipe est très importante, ainsi que de décider de la manière de filmer. On ne fait pas de films sur les gens, on fait les films avec les gens. C'est un processus de travail que j'ai

mis au point très tôt. Quand les gens vont dans la rizière, on va dans la rizière. Quand ils vont dans l'eau, on va dans l'eau. On ne va pas utiliser le zoom et voir les gens de loin, car les gens savent quand vous êtes loin et que vous ne voulez pas vous mouiller. Quand vous êtes avec eux, ils savent qu'un dialogue est possible. Ce dialogue ne peut être égalitaire puisque vous êtes plus fort, avec votre caméra, une équipe, mais ceux que je filme savent qu'ils peuvent entamer la discussion avec moi. Le problème, c'est quand on devient proche de ces types-là, on n'en sort jamais indemne ! Mais la proximité fait partie de ce type de travail. Il y a un défi entre le cinéma, l'art et la barbarie. Le combat c'est cela : reconstituer les mémoires, lutter contre l'effacement. Par le dialogue direct, par la proximité, par la manière de s'impliquer dans ce travail, on essaye de restaurer des identités – des bourreaux, mais aussi des victimes. Évidemment on ne connaîtra pas la vérité totale – cela s'est passé il y a vingt ans, trente ans – et le cinéma reste subjectif. Mais il s'agit d'amener les tortionnaires sur le chemin du rétablissement de la vérité.

En leur faisant rejouer des actes de torture ? Pouvez-vous nous éclairer sur les conditions de tournage de ces scènes de violence dans S21 ?

Je ne fais pas rejouer. Il ne s'agit pas de *re-enactment* comme disent les Anglais. Pour faire rejouer ces scènes, il faut avoir été soit bourreau, soit victime à S21, or moi je n'ai été aucun des deux. Je ne peux donc pas faire rejouer. Ce qu'il y a d'intéressant dans le cinéma documentaire, c'est qu'on filme pour voir. On ne voit pas avant de filmer, ce n'est pas une fiction pour laquelle on imagine un scénario. Dans les documentaires, si on voit le film avant, on tue le sujet. Évidemment il y a toujours une forme de fiction – on choisit un certain cadre par exemple. Moi je suis à une distance très proche, je tourne à côté, je peux presque toucher mon interlocuteur. Johan Van der Keuken, qui était mon ami, faisait pareil. La dernière fois qu'on s'est vu avant sa mort³, on plaisantait sur la bonne distance. Pour moi la bonne distance, c'est quand je peux toucher le gars. Johan me disait alors : « Tu as raison, c'est la distance aussi avec laquelle tu peux lui foutre un poing dans la gueule, ou en recevoir un, s'il n'est pas d'accord avec toi ! ». Cela veut dire : prends le risque d'être au même niveau que l'autre. Dans cette distance-là, on remarque beaucoup de choses : tout se passe dans les yeux. Dans le cas de Poev⁴, c'est très intéressant parce qu'on avait le même âge à l'époque. Moi j'étais du côté des victimes et lui du côté des élus de l'Angkar. Lui a été sélectionné pour aller à l'entraînement puis a été gardien à S21 dans un univers d'une extrême violence. Il est maintenant converti, il chante dans des églises. Il a une femme, une grande maison, un toit en tuile, il a fait sa vie, il a continué, il est devenu religieux. Au début du tournage, j'ai vite remarqué qu'il n'arrivait pas à parler. Alors on a arrêté la caméra, puis on a repris les mêmes questions. Je repose toujours les mêmes questions, on peut faire cinquante prises sur une question. Quand il s'agit de moi, j'ai du mal à parler quand on me filme, alors je ne vois pas pourquoi l'autre serait différent, plus à l'aise que moi. Le cinéma vérité, ce n'est pas si vrai que cela : on a une caméra, des micros. En tout cas dans le travail sur la mémoire, moi je ne fais pas de cinéma vérité. Je repose les mêmes questions, toujours et encore. Pour voir l'évolution, le cheminement. Les souvenirs deviennent plus précis. Parfois c'est la première prise qui est la bonne. Mais plusieurs prises, cela rassure, parce que cela me permet de vérifier, de prendre le témoignage et de le confronter à d'autres. Je pose la même question à d'autres témoins, qui d'un autre angle, parfois de l'extérieur, me répondent de leur position, comme au cinéma (du haut, du bas, en plongée, en

contrepoint). C'est grâce à ces angles différents que je suis convaincu que je tiens une bonne ou une mauvaise réponse, et s'il faut encore travailler.

Quand on observe à la bonne distance, on voit aussi les gestes. On voit tout. La transpiration, l'hésitation. Poev fait beaucoup de gestes. Il montre les plans de la prison, il fait les gestes, mais il ne parle pas bien. Alors je lui dis : « Tu sais, te gêne pas, tu peux dire en faisant des gestes ». Il se met à bien parler en faisant des gestes. C'est alors que je m'aperçois, que je découvre, grâce au cinéma, que la mémoire dont moi je souffre, la mémoire du corps, peut être filmée elle aussi⁵. Chez l'autre aussi, celui qui a torturé, la mémoire est imprégnée. Lui avait aussi 13 ans à l'époque, c'était un gamin. Alors je lui demande de m'expliquer exactement à quel endroit, à quel moment il a fait cela ou cela. Il se trouve qu'il travaillait souvent la nuit à S21. Il accepte de revenir sur les lieux, et je fais venir deux témoins en plus, étrangers au film (ce n'est pas rare que j'invite des témoins extérieurs, pour éviter d'être accusé de faire de la mise en scène). Donc Poev est sur les lieux, et on lui demande tout : ce qu'il entendait (un peu de radio), ce qu'il voyait (des éclairages au néon), et on reconstitue la même ambiance. On enlève les projecteurs de cinéma, on n'éclaire qu'au néon. On essaye d'être au plus près possible du réel – même si c'est irréel, trente ans plus tard ! Disons qu'on met en place des repères. Des repères de lumière, de lieux, d'endroits, d'espaces. Et là, il montre, il part. À la fin du tournage, il était fiévreux, comme si on lui avait sorti quelque chose. Quelques jours plus tard, il est revenu, presque en ami, avec du sucre qu'il avait fabriqué lui-même. Là, on a un peu de mal... moi je n'ai pas pris le sucre mais on a continué à travailler ensemble. Quand vous êtes derrière la caméra, vous n'avez pas trop le temps de réfléchir, il faut se positionner très vite. Même si on essaye de conserver la « bonne distance », à certains moments on se sent basculer de l'autre côté. Poev allait d'une pièce à l'autre, il cognait le prisonnier, allait chercher la bouffe, faisait sortir un autre prisonnier. Poev et les autres anciens gardiens commençaient à crier, et ça devenait violent. Si vous suivez avec votre caméra tout le temps, la distance devient problématique. J'ai eu le réflexe de ne pas suivre Poev à l'intérieur des cellules, mais je n'ai compris que plus tard pourquoi : j'aurais marché sur des prisonniers. Et j'aurais pu basculer du côté des bourreaux. Des angles de caméra peuvent vous rendre coupable ou complice.

Rétrospectivement, vos documentaires vous ont-ils rendu plus proche ou plus distant de votre objet de recherche ?

Je suis dedans. Cette histoire est en moi. Je ne sais pas comment l'enlever ni comment l'effacer. Ce qui est important pour moi, c'est d'exister, en tant que cinéaste. Il faut, à chaque proposition cinématographique, se positionner par rapport à son travail. Non pas parce que je veux être cinéaste à tout prix. Mais faire des films est ma seule manière de dire que je vis. La bonne place pour moi c'est d'être cinéaste. Pour aller dans cette horreur, je dois proposer quelque chose.

Il y a ce plan terrible à la fin de S27 où l'on voit une grande salle vide de Tuol Sleng, avec dans un coin un amas de restes de vêtements brûlés et le vent qui soulève la poussière. Évidemment, la question des âmes, si centrale dans la culture khmère, ne peut être évitée. Selon vous, comment ces âmes fonctionnent-elles aujourd'hui ?

Quand je vois le vent soulever la poussière, à ce moment-là, je sais que les âmes sont là. Tout de suite je pose la caméra au sol. Le ras du sol est beau. Pourquoi ce vent s'engouffre soudain et fait vivre ce tourbillon de poussière ? Les âmes sont là. Mais les âmes ne sont là que si vous êtes là, avec elles, tous les jours. Faire S21, c'est tous les

jours être avec S21. Pendant le tournage, il est arrivé que les oiseaux piaffent quand les anciens gardiens mentaient. Le preneur de son en était gêné. Impossible d'enregistrer les mensonges. Maintenant, vous pouvez ne pas me croire !

Vous avouez à maintes reprises une quasi-obsession pour l'archive, le document manquant. Paradoxalement, vos documentaires montrent bien comment la machine d'élimination a laissé de nombreuses traces (les rapports des tortionnaires, les documents administratifs répertoriant les prisonniers, les morts, leurs confessions). Que cherchez-vous encore ?

Il m'est arrivé d'aller dans une des cellules de S21, de la scruter, de chercher des traces. Mais les traces s'effacent avec le temps. Ils ont eu l'idée de repeindre certaines salles de S21 pour faire une exposition dans le musée. Du coup certaines traces ont disparu à jamais. Le travail qui est censé garder la mémoire efface la mémoire ! Toute action qui amène à la restauration efface, finalement. En ce moment j'aide une jeune étudiante en doctorat à traduire des documents de S21⁶. Si vous prenez page par page, mot par mot, c'est dense. La doctorante va passer deux mois sur une seule page. Moi je lui donnerais tout de suite son doctorat ! Mais c'est la seule façon d'avoir une compréhension un tant soit peu globale de ce qu'est S21. C'est illimité, c'est un travail de titan. Certes les historiens ont beaucoup travaillé, mais surtout autour de l'idée qu'à S21, il s'agissait surtout de purges. Du coup, on charge S21 comme un instrument de purge interne. Mais à S21, il y a aussi eu des civils, des étudiants, des minorités. Quand on reprend les choses une par une, on comprend mieux, et S21 apparaît comme un condensé de ce régime totalitaire. Étudier les cours d'idéologie, par exemple, est fondamental. C'est une machine qui explique le génocide. Or S21 a défini des méthodes, a défini ce qu'était l'ennemi. Le travail sur S21, ce n'est pas seulement l'image manquante, c'est aussi les mots manquants. Cela prend une éternité, de pouvoir nommer les choses. En vingt-cinq ans de travail, je travaille toujours pour Bophana⁷. Un visage, un nom. Plus les êtres sont englobés dans une seule unité (les victimes du génocide, les prisonniers de Tuol Sleng), plus je veux restituer des identités différentes. Ce travail-là, avec plus d'un million de morts, est sans fin. Je n'ai qu'une vie, j'ai donc choisi un visage, un nom. Je travaille et je fais des films pour elle.

Dans *Duch*, vous nous montrez un personnage fascinant. Le problème qui heurte, c'est souvent le problème de sa sincérité. Quelle était votre ambition derrière le montage de ce film ?

Le montage fait partie du travail de réalisation, ce n'est pas une unité à part. *Duch* est un film qui se fait avec deux ou trois plans, avec un dispositif minimal. Ce qu'il raconte est tel qu'il faut être sobre, d'autant que le personnage est hors du commun. Ce n'est pas un paysan sorti de sa rizière : c'est un professeur, qui cite des poètes français par cœur dans le texte. On discutait d'ailleurs souvent en français car les mots y sont plus précis. En plus, c'est quelqu'un qui a une mémoire extraordinaire. Il peut vous redonner des noms, des dates, des heures précises plus de trente ans après les faits. Ce n'est pas un hasard s'il a occupé de tels postes sous le régime khmer rouge : il était chef de la police, de la sécurité. Pour le montage, je n'ai pas eu tout à fait le choix. On m'a imposé des lieux (différentes pièces du tribunal), et je me suis adapté⁸. Mais les lieux pour moi ne sont jamais un hasard : ils m'ont obligé à appréhender autrement ce personnage. Dans la confrontation avec Duch, il y a eu quelque chose de très clair, dès le début : il se sentait supérieur à moi. Il est évidemment plus âgé, il a plus d'expérience que moi. Il a passé sa vie dans le monde carcéral, comme prisonnier sous Sihanouk⁹, puis comme chef sous le régime khmer

rouge, maintenant comme prisonnier à nouveau. Il connaît les codes, il maîtrise la réalité de l'univers carcéral : la tension, la torture, les exécutions. Il sait que moi, je travaille précisément sur cela, il sait que j'étudie des choses dont il a été la matrice et que je suis demandeur de son savoir. Moi je crois au cinéma, je crois à l'art. J'ai cru longtemps à ce truc fameux comme quoi la poésie n'est plus possible après Auschwitz. Mais finalement si, il faut. C'est pour cela que je vous ai dit tout à l'heure que je suis obsédé par l'idée de garder ma place de cinéaste avant tout. On doit créer si on veut lutter contre l'effacement. J'avais fait signer à Duch un contrat selon lequel j'avais la mainmise sur le montage. Or lui n'a pas cru à l'importance du montage. Il a pensé que tout ce qu'il dirait passerait, qu'on ne pourrait pas le contredire. Moi j'ai foi dans l'image et lui dans son idéologie. Cela a été une lutte, et je n'en suis pas sorti indemne, mais je crois que j'ai gagné. Il est en prison, je suis dehors. Plutôt, c'est l'image qui a gagné. Au départ je ne l'avais pas envisagé ainsi. Je lui avais dit : « Vous n'avez pas le choix, il faut venir vers nous, vers l'humanité, vous êtes allé loin, trop loin dans la barbarie, dans l'inhumain. Vous devez cheminer vers nous, et pour cela vous n'avez pas dix mille choix, vous nous devez la vérité ». « Oui, oui, M. Rithy (comme il m'appelle), nous allons chercher la vérité ensemble ». Mot pour mot, lors de la première rencontre. À ce moment-là, je lui accorde 20 % d'humanité dans mon échelle (il faut bien que j'aie des repères !). J'avais même prévenu son avocat de l'époque, François Roux, pour qui j'ai de l'estime. Plus tard, j'ai revu François Roux et je lui ai dit : « Je ne me sens pas bien, il est descendu à 5 sur mon échelle d'humanité ». Par la suite, Duch a plaidé non-coupable et a viré François Roux. En fait, je pense qu'il m'a utilisé un peu comme un coach. Certaines phrases prononcées par lui au tribunal sont exactement celles dites dans le film. Dans sa façon de me répondre, il s'entraînait pour le tribunal, il recréait son monde. Il avait vu mes films, il savait que je pouvais être un bon entraîneur.

Quel regard portez-vous sur les procès ?

Le tribunal a fait un bon boulot, mais ça ne m'impressionne pas. Il y a beaucoup de choses qui n'ont pas été creusées. Les avocats cambodgiens sont trop jeunes, pas assez expérimentés. Les avocats étrangers ne parlent pas le khmer. Les traductions sont parfois approximatives. Or les mots ont du sens. On ne peut pas saisir l'essence avec les traductions. Duch savait bien cela : il a plus de trente ans de révolution derrière lui ! Moi je l'aurais condamné puis libéré. Il n'a qu'une portée symbolique : il n'y a pas de justice réparatrice dans une histoire de génocide. La reconnaissance du statut de victime, elle, a sa vertu. C'est le sens de la justice qui doit être rendue.

Selon vous, ces procès ont-ils pour vocation d'ouvrir des espaces de mémoires et de paroles, et jouent-ils un rôle similaire à celui des commissions vérité-réconciliation ?

Si vous voulez, mais pour discuter avec le bourreau il faut savoir s'il est coupable et s'il se reconnaît comme tel. Au tribunal, j'ai reçu des avertissements parce que je disais haut et fort que les questions posées ne me convenaient pas. Mais je soutiens le processus, parce qu'on y reconnaît les victimes. Quant aux commissions vérité, il me semble que la solution reste quand même la justice. En Afrique du Sud, la situation est-elle vraiment meilleure maintenant ? Et puis, une commission vérité sur quoi ? Le pardon ne se décide pas, c'est un sentiment très personnel, de l'ordre du privé. Tout crime doit être examiné, et la justice doit faire son travail.

Comment les Cambodgiens vivent-ils ces procès ?

Les procès, malgré leurs lourdeurs et leurs lenteurs, sont essentiels et ont de très grandes vertus pédagogiques. Ils marquent les populations, les éclairent sur le fonctionnement de la justice. Certains dans les provinces se lèvent à 2h du matin, prennent le bus, vont au tribunal et y restent toute la journée pour y assister, pour écouter. Or une journée sans travail, c'est une journée de perdue ! Nous, on passe aussi nos documentaires dans les provinces, on sillonne le pays. On explique où en est le tribunal et on passe les films. Mes documentaires sont copiés partout, on trouve des copies pirates dans tous les marchés du pays.

Comment vous situez-vous par rapport à cela ? La création de Bophana répond-elle à votre demande de sens ?

Le Centre Bophana¹⁰, c'est un grand film. Il a été difficile de trouver des fonds. Le travail de mémoire n'est pas très sexy... Il a fallu des années. À Bophana, on collecte tous les films de la période khmère rouge, on restaure, on numérise, on met en accès libre. Les jeunes viennent, regardent. Et malgré tous les films de fiction disponibles, les plus regardés sont mes documentaires – et notamment S21. Les procès ont contribué à susciter encore plus d'intérêt. Aujourd'hui, 70 % de la population cambodgienne a moins de trente ans. Donc la jeunesse s'interroge : sur les morts, les disparus de leurs familles. Il y a aussi des gens qui ont vécu les Khmers rouges, mais qui n'ont jamais vu à quoi ressemblait Pol Pot ! Tout État devrait investir dans des choses qui ne rapportent pas immédiatement : la bibliothèque, la culture, la mémoire. Ne pas investir est presque criminel. Au Cambodge, l'État est défaillant, donc on se charge partiellement de cela. La vocation de Bophana n'est pas d'être un jouet de Rithy Panh, le centre a une vocation nationale et internationale. Le défi, c'est l'accès à la mémoire et ce qu'on fait à Bophana nous le prouve tous les jours. Si les archives constituent un ensemble extraordinaire de visions des choses, le drame, c'est que les films meurent. Même bien stockés, les films se dégradent avec le temps. Il faut donc faire des copies, numériser, multiplier les supports. Mais les films non encore traités pourrissent, nos banques de son pourrissent, cela s'évapore. C'est aussi cela l'image manquante.

La notion de résilience est désormais communément employée en psychologie et en sciences sociales. Qu'en pensez-vous et pensez-vous qu'elle désigne ce que la société cambodgienne vit à l'heure actuelle ?

Je pense qu'on a déjà entamé un tel processus. Mais à la psychanalyse, je préfère l'anthropologie. On ne peut pas parler de trauma de la même façon chez les G.I. américains, les Juifs ou les Cambodgiens. L'anthropologie, c'est une manière de voir, de s'attacher à l'essence des mots, des choses, ce qui est beaucoup plus intéressant. Ici les gens ont envie de vivre, de faire des enfants. Mais moi ces questions-là ne m'intéressent pas trop. Ce qui m'intéresse en revanche, c'est la place de l'image. Il me semble que les chercheurs en sciences sociales négligent l'image. En ce sens, le Centre Bophana est en avance ! Tous les jours je vois des chercheurs, des étudiants en thèse – cambodgiens, mais aussi du Rwanda, du Cameroun – qui viennent au centre. C'est devenu un outil d'éducation extraordinaire. Avec l'image on peut faire une belle lecture de l'histoire.

Quels sont vos projets actuels ?

Continuer le travail entamé au Centre Bophana. Je réfléchis à un film sur l'époque coloniale, mais je me dis qu'en fait, la colonisation n'a pas disparu ! On a juste changé de patron...

NOTES

1. « L'Organisation », l'organe de gouvernement créé par les Khmers rouges et dirigé par Pol Pot [NDLR].
2. *S21, la machine de mort khmère rouge* s'ouvre sur une scène de vie familiale, où l'on voit Houy Him jouer avec ses enfants. On le voit ensuite avec ses parents, qui lui conseillent d'avouer ces crimes. Mais Houy se défend, disant qu'il n'a tué que parce qu'on lui en avait donné l'ordre. Comme le remarque Nathalie Rachlin, le film s'ouvre donc sur cette demande d'aveu et de pardon de la part des parents et sur la défense de Houy. Voir N. Rachlin, « "En fin de compte, un génocide, c'est très humain" : *S21 : la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh », *L'Esprit créateur*, vol. 51, n° 3, 2011, p. 18-33. [NDLR]
3. Décédé en janvier 2001, Johan van der Keuken était un cinéaste et photographe néerlandais. Il a réalisé notamment *La Jungle Plate* (prix Josef von Sternberg en 1978), qui traite de la mer des Wadden et du drame écologique qui s'y joue, et *Vers le Sud* (1981), qui retrace une histoire de l'émigration intérieure et extérieure à travers une suite de regards sur le courage de vivre [NDLR].
4. *S21* filme plusieurs anciens gardiens de S21, dont deux en particulier : Him Houy (député de la sécurité), cité plus haut, et Khieu Ches dit Poouv [NDLR].
5. Voir notamment, sur ce point, l'entretien de Rithy Panh et Jean Hatzfeld : « Une mémoire des corps. Entretien avec Jean Hatzfeld et Rithy Panh », *Vacarme*, n° 27, printemps 2004 (<http://www.vacarme.org/article433.html>, consulté le 14 février 2014) [NDLR].
6. Anne-Laure Poree est actuellement doctorante à l'EHESS. C'est en qualité de journaliste qu'elle publie régulièrement des billets sur les audiences des procès khmers rouges : <http://proceskhmersrouges.net> [NDLR]
7. Bophana était une jeune femme qui, enfermée à S21, résista à la folie des Khmers rouges en écrivant des lettres d'amour à son mari. Tous deux le paieront de leur vie. Rithy Panh n'a eu de cesse de mener l'enquête et de retracer son histoire. *Bophana, une tragédie cambodgienne*, sort en 1996. Il donne son nom au centre de documentation audiovisuelle qu'il crée à Phnom Penh en 2006. [NDLR]
8. Lorsque Rithy Panh tourne *Duch*, ce dernier est en prison et en plein procès. Duch est au centre du tout premier procès contre les anciens dirigeants khmers rouges, qui démarre au printemps 2009. Il est condamné à la réclusion à perpétuité en février 2012. Il est à ce jour le seul condamné. Le procès impliquant Nuon Chea, Khieu Samphan, Ieng Sary et Ieng Thirit s'ouvre en 2011. Ieng Sary meurt en 2013 et son épouse Ieng Thirit est vite écartée de la procédure pour raison de santé. Les procès de Nuon Chea et Khieu Samphan sont en cours. Voir le site des Chambres extraordinaires au sein des tribunaux cambodgiens : <http://www.eccc.gov.kh/fr> [NDLR]
9. Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, dirigea le pays de 1953 à 1970. Il reprend le titre de roi sous la monarchie constitutionnelle instaurée en 1993. Il meurt en 2012, cédant la place à son fils, Norodom Sihamoni. [NDLR]

10. Le Centre Bophana, inauguré en 2006 à Phnom Penh, a pour ambition de réunir les archives audiovisuelles de la période khmère rouge. La nécessité de ce centre s'est rapidement imposée à Rithy Panh, qui, dès ses premiers documentaires, prend conscience de l'état critique du patrimoine audiovisuel du pays après des décennies de guerres et d'instabilité politique. [NDLR]

INDEX

Mots-clés: Regards sur l'entre-deux, Cambodge, cinéma