

Le cinéma peut-il envelopper la braise ?

Entretien avec Rithy Panh

Duch, le maître des forges de l'enfer de Rithy Panh,
France-Cambodge, 2011, 130 minutes

Gérard Grugeau

Numéro 153, septembre 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65077ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2011). Le cinéma peut-il envelopper la braise ? Entretien avec Rithy Panh / *Duch, le maître des forges de l'enfer* de Rithy Panh, France-Cambodge, 2011, 130 minutes. *24 images*, (153), 58–65.

ENTRETIEN AVEC RITHY PANH

Le cinéma peut-il envelopper la braise ?

Propos recueillis par Gérard Grugeau

TOUTE L'ŒUVRE DE RITHY PANH, DOCUMENTARISTE MAJEUR À LA FILMOGRAPHIE EXEMPLAIRE, PEUT SE LIRE comme une métaphore du corps social meurtri et défait de son pays depuis la folie génocidaire perpétrée par le régime khmer rouge qui a tué près de deux millions de Cambodgiens dans les années 1970, soit plus de vingt pour cent de la population. Réfugié en France à l'âge de 16 ans après avoir connu les camps de réfugiés, Rithy Panh essaie d'oublier en créant. Après des études en cinéma à l'IDHEC, il entreprend un long travail de mémoire qui semble sans fin. Qu'il filme les corps exsangues des paysans corvéables à merci, ceux des jeunes prostituées malades à la dignité poignante, les corps secs des bourreaux rongés par le silence et l'effroi, ou le corps faussement alangui d'une nature hantée par les fantômes des morts en quête de paix, la blessure est là, omniprésente, béante ou cachée. Partout s'agitent des « poussières de vie » que le cinéma de Rithy Panh prend patiemment en charge pour mettre en question l'humain, fabriquer de la mémoire et conjurer tout retour de l'innommable. Un cinéma à la fois fort et fragile comme le papier qui, pour reprendre le beau titre d'un des films du réalisateur, tente résolument d'envelopper la braise qui couve sous la cendre d'un pays brûlé jusqu'à l'âme. Suite à l'hommage que lui a rendu en sa présence la Cinémathèque québécoise, son dernier opus, *Duch, le maître des forges de l'enfer*, était récemment présenté à Cannes, dans la section Un certain regard. – G.G.

24 images : *Après Site 2 (1989), votre second film qui se penche sur la vie d'un camp de réfugiés pour Cambodgiens en Thaïlande, Les gens de la rizière (1992), adapté d'un roman du Malais Shahnon Ahmad, observe le monde paysan dans ses gestes, ses croyances et ses traditions. On sait que vous êtes d'origine paysanne par vos grands-parents. Pour naître, votre cinéma se devait-il de passer par la quête de vos racines ?*

Rithy Panh : En fait, je n'ai pas vraiment connu mes grands-parents. Ils étaient décédés, mais enfant, je retournais souvent

dans leur village, un endroit assez pauvre. Mes parents n'ont jamais voulu qu'on oublie nos origines. Tous les ans, on faisait le voyage. Puis, j'ai découvert un monde rural très violent sous le régime des Khmers rouges. Rien à voir avec le monde rural bucolique, quoique dur et difficile, que j'avais connu, mais pas meurtrier. Les gens n'étaient pas éduqués, mais ils arrivaient à se nourrir. Qui n'aime pas aller pêcher, surtout quand on est un enfant venu de la ville ? C'était magique et merveilleux pour moi. Ensuite, avec les Khmers rouges, c'est devenu un monde très compliqué. J'ai dû

pêcher autrement, à mains nues, ce dont j'étais incapable. J'ai découvert alors la dureté du travail de la terre, quand il faut repiquer le riz dans la boue avec le soleil qui vous tape sur le dos à 35 degrés. Plus l'idéologie, le régime et l'oppression. La première image à faire demandait donc de renouer avec ces bribes de souvenirs, ces identités brisées, d'essayer d'en recoller les morceaux. Parce que tout n'est pas bucolique, tout n'est pas violence. Est-ce que les Khmers rouges, qui étaient des paysans, étaient vraiment des tortionnaires, des tueurs ? Quelqu'un me disait hier, à Montréal : « les Khmers ont tué des Khmers », mais ce n'est pas vrai. C'est une idéologie qui a tué des Khmers. Ce sont les gens de l'extérieur qui pensent ainsi. Il faut remettre les choses en perspective. Que font les paysans ? Pourquoi se révoltent-ils ? Pourquoi ils deviennent Khmers rouges et assassins ? Personne



Rithy Panh sur le tournage de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2001)

ne naît assassin. Tous les pauvres ne sont pas assassins. Maintenant on peut bien sûr se poser la question du mal et du bien. Le mal est toujours là, en nous. Mais même pauvre, on a la capacité de vaincre le mal. C'est comme ça que la civilisation continue. Le bien est toujours obtenu dans la souffrance. Ça n'a jamais été un cadeau de Dieu. Le bien est une œuvre de l'homme. Chaque jour est un combat. Et il faut que le cinéma épouse cette trajectoire. Je préfère arpenter un territoire qui est en ruine et poser des petits points de repère, ici et là.



Les gens de la rizière (1992)

*Vous vous présentez comme un arpenteur de territoire et de mémoire. Quand vous avez travaillé sur **Les gens de la rizière**, une des premières choses que vous avez demandée à votre équipe et aux comédiens a été de construire une maison. Cette anecdote semble révéler chez vous un désir de faire lien, de créer d'emblée une communauté d'esprit, d'où sûrement votre longue collaboration avec les mêmes techniciens, notamment Marie-Christine Rougerie et Isabelle Roudy au montage ou Marc Marder à la musique.*

Les acteurs qui arrivent sur un tournage ont une autre logique que vous. Ils veulent jouer un rôle, l'incarner. Cela est très bien, mais moi je préfère que les gens vivent un rôle. Quand un personnage doit marcher sur la terre pieds nus, il faut vraiment avoir déjà marché une fois pieds nus pour rendre la scène crédible. Si on mélange des enfants des rizières et des enfants de la ville, il faut qu'il y ait une osmose. Je leur ai demandé de monter et de descendre les escaliers. C'était une occasion pour eux de comprendre les difficultés de la famille paysanne du film. Il fallait apprivoiser cette terre qui est aride, difficile et pleine de dangers. Obtenir un grain de riz, c'est une bataille. Et quand les enfants de la ville ramassent le riz, qu'ils le mangent et qu'ils finissent leurs assiettes, ils commencent à vivre, à comprendre les gestes de la vie, les gestes sociaux, économiques, culturels et politiques de ce milieu dans lequel vous voulez les emmener.

*D'un côté, on a un documentaire avec **Site 2** où une femme témoigne de son attachement à la terre. De l'autre, une fiction avec une mère Courage dans **Les gens de la rizière**, qui annonce **Un barrage contre le Pacifique**. Donc, des récits qui tournent autour de la perte et de la survie. Comment se négocie pour vous ce passage entre le documentaire et la fiction ?*

Pour moi, la fiction se nourrit du documentaire. *Les gens de la rizière* est la prolongation de **Site 2**. Après vingt-cinq ans de pratique, je me rends compte que tous ces films se répondent. Le spectateur peut faire les liens. C'est un travail de tous les instants. Et une manière de travailler qui s'améliore avec le temps. Heureusement, car c'est lourd de faire un film. J'ai fait quelques loupés aussi [*rires*] parce que, parfois, on doit travailler de façon trop rapide, dans une économie que je ne maîtrise pas toujours. Donc, il faut choisir : soit avoir le temps, soit avoir l'argent.

*Faites-vous allusion ici à **Barrage contre le Pacifique** (2007) qui a été reçu de façon mitigée par la critique ?*

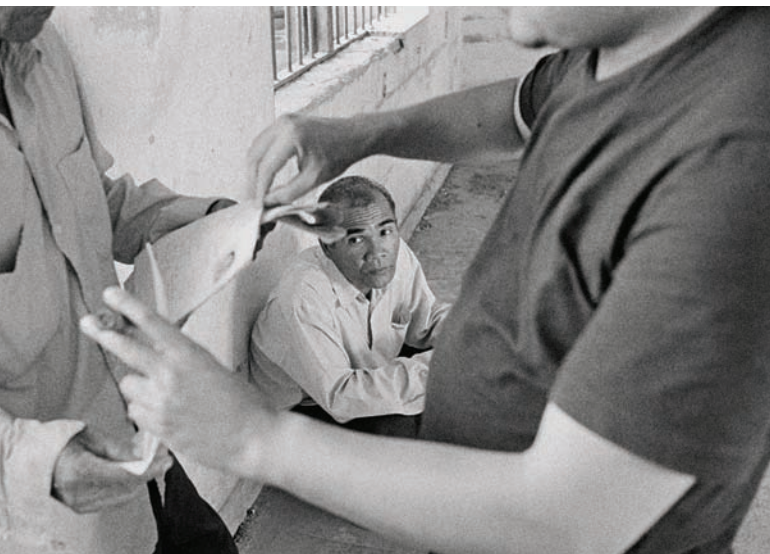
C'est un film inachevé dans ma tête. Je pense qu'on y reviendra un jour. On supporte peut-être mal qu'un Cambodgien adapte Marguerite Duras. J'ai l'impression que ça dérangeait. Certaines critiques ont été un peu condescendantes. Je reconnais que c'est un film où je ne suis pas allé jusqu'au bout. Je crois que j'étais trop impressionné par Isabelle Huppert. Elle est très forte, très intelligente. Je n'ai pas su l'amener assez loin. C'est une immense comédienne et j'ai peut-être eu peur de la bousculer. C'est moi, je crois, qui n'étais pas à la hauteur du projet. Je n'aime pas diriger. Il faut que j'apprenne. Je crois avoir un talent pour diriger les non-professionnels. Mais je n'ai peut-être pas le langage approprié, je suis peut-être trop timide. Je trouve quand même que c'est un beau film.

*En 2003, vous présentiez **S21, la machine de mort khmère rouge** qui constitue le noyau dur de votre œuvre. Face à la folie meurtrière que votre pays a connue, vous avez voulu faire œuvre de transmission, construire une mémoire, un regard, une pensée. Comment s'est fait le travail en amont de ce film essentiel et hors normes ?*



Un barrage contre le Pacifique (2007)

Ç'a été un long projet. J'ai connu le peintre Vann Nath qui est dans le film, il y a très longtemps. Il fallait déjà que je m'entende avec lui. Que je comprenne qui il était et que lui comprenne qui je suis. Qu'il comprenne aussi ce que je voulais faire. Lui avait déjà accompli un travail énorme par sa peinture. On a d'abord travaillé ensemble en 1996 sur un petit film qui s'appelle *Bophana, une tragédie cambodgienne*. On est restés amis ensuite. Dans *Bophana*, il y a une scène où Nath rencontre par hasard Duch, un des tortionnaires. À l'époque, je n'ai pas voulu qu'ils se revoient. J'avais peur de cette confrontation. De quel droit filmer quelqu'un qui revoit la personne dont il a été victime? Le bourreau prend toujours le dessus dans ces cas-là. Dans mon travail, je n'ai jamais vu de victimes agressives envers leur bourreau. C'est toujours le bourreau qui est arrogant. Mais cette



© John Vink/Magnum Photos

Sur le tournage de *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003)

rencontre nous a beaucoup tourmentés. Deux ou trois ans plus tard, on s'est dit, Nath et moi, qu'on avait besoin du bourreau, qu'il fallait que les bourreaux donnent leur point de vue. Et on sentait tous les deux que les morts voulaient qu'on continue. De plus, à l'époque, ce que disait Nath était mis en doute par des historiens. Un chercheur prétendait que celui-ci n'avait jamais été au centre d'extermination S21, qu'il serait incapable de peindre si c'était le cas. Que notre film était un coup monté, de la propagande. Imaginez l'état de Nath qui entendait ça! Je me suis alors dit que le travail de mémoire ne serait complet que si la mémoire de «l'autre» était enfin prise en compte. Pourquoi ce serait toujours aux victimes de faire le travail et jamais aux bourreaux? Pour que la jeune génération comme celle de Paul Tom puisse revivre (*NDLR*: c'est un jeune cinéaste québécois d'origine cambodgienne qui a réalisé le film d'animation *Que je vive en paix*), il faut que les choses soient claires. Qui est la victime? Il ne faut pas que la victime se sente coupable d'être victime. Nath trouvait ça très difficile. *S21* a demandé un long travail de préparation. D'autre part, je me suis dit qu'il fallait une équipe cambodgienne pour tourner ce film. Il ne fallait pas de présence étrangère au son et à l'image. Donc, je me suis mis à former des gens. L'un des plus beaux films que j'ai fait avec eux, c'est *La terre des âmes errantes* (2000). C'est pour ça que vous voyez toujours les mêmes noms au générique. Il faut de bons techniciens qui savent écouter. Je ne voulais pas d'un

cameraman qui n'écoute pas parce qu'il est anglais ou américain et qu'il ne comprend pas le cambodgien. D'où la nécessité de vraiment former une équipe. On y a mis cinq ou six ans. Il faut garder espoir de pouvoir raconter son histoire. Personne ne vous aide. On s'est lancé dans *S21* avec les pires difficultés du monde. Je ne payais les gens que 80 dollars par mois. Mais ils s'accrochaient. Ils étaient corps et âme avec moi. Tout le monde sentait qu'il fallait faire ce film. Et il fallait amener les gens jusqu'au bout de cette expérience. D'où ma présence aussi, au Québec, aujourd'hui. Si ce n'était des étudiants à l'université et du colloque organisé ici¹, je ne serais pas venu. Il faut que les jeunes prennent en main leur histoire, qu'ils racontent leurs propres histoires.

S21 a donc été tourné pour rompre le tabou du silence et empêcher que s'effacent ces tragiques événements, pour briser la chape de plomb qui pesait sur cette page funeste de l'histoire de votre pays.

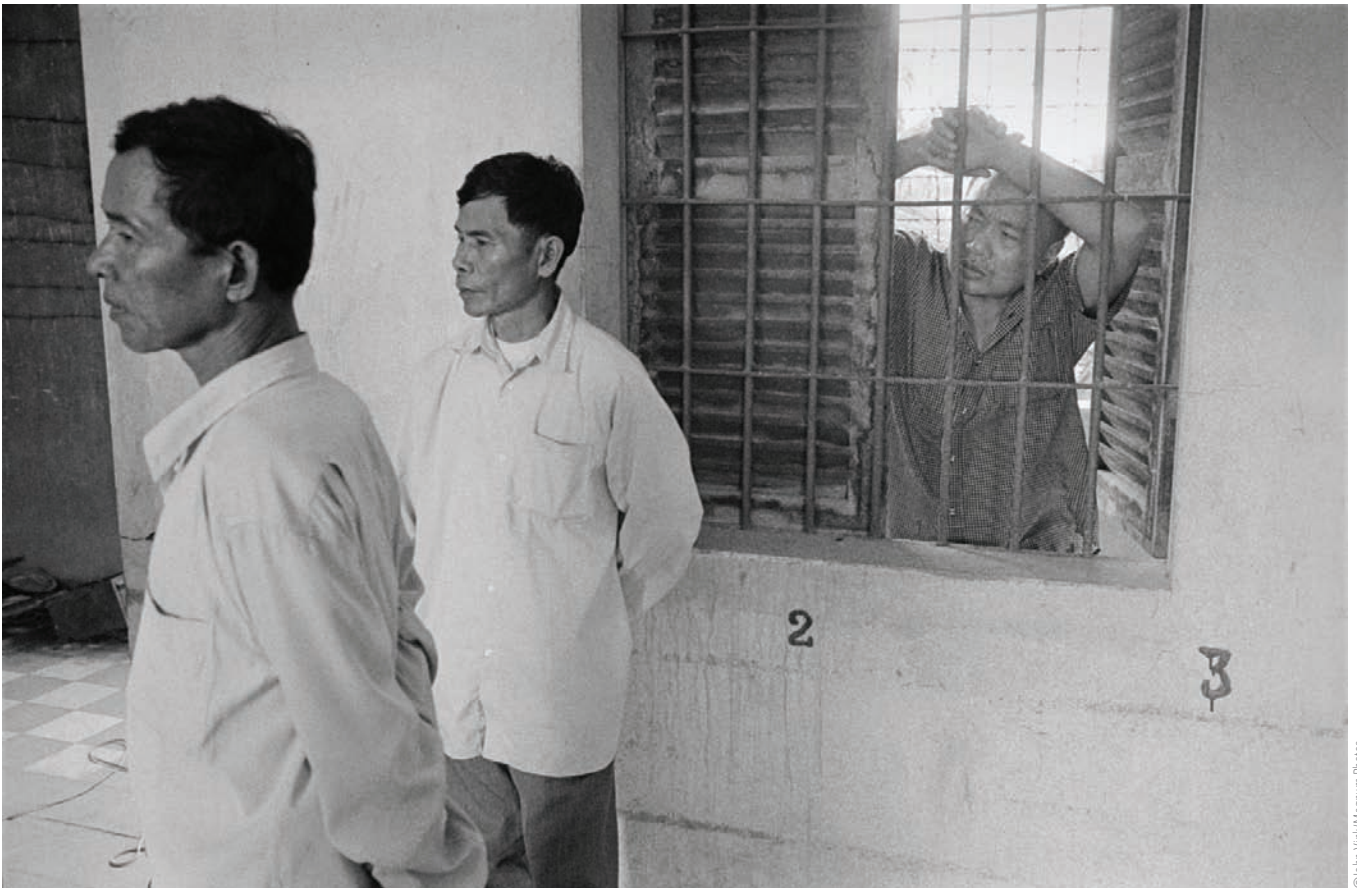
Oui, il fallait libérer la parole. Le film a nécessité trois années de tournage. J'ai beaucoup d'admiration pour Nath. Il a été malade. On a été encerclés par les Khmers rouges à l'époque où ils étaient encore puissants. Il fallait se battre. Tout le monde avait peur. Moi, j'étais un peu dingue. Quand on fait un film, on est un peu dingue. On est possédé par le film. On voit le danger, mais on n'hésite pas, on fonce. Il fallait trouver les autres participants à cette page d'histoire : les tortionnaires. On savait où ils se trouvaient. On est allé les chercher. Dans les archives des Khmers rouges, il y avait leur biographie. On s'est donc déplacé dans les villages. Il y en avait qui se cachaient, d'autres non. On faisait deux cents bornes et on se cassait le nez. Mais on revenait le lendemain. Les gens avaient peur. Je leur disais : «On n'est pas la police, on n'est pas la justice. On n'est pas là pour vous forcer, on est là pour travailler avec vous. Vous devez faire ce film. Et si vous fuyez, je reviendrai tous les jours». Finalement, ils ont vu qu'il n'y avait pas de danger. Eux aussi, ils avaient envie de parler... ils ne faisaient peut-être pas de cauchemars, mais ils avaient tué. Ils voulaient parler, même s'ils ne savaient rien du cinéma.

Dans une séquence d'*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, le corps d'Elizabeth Taylor filmé dans *Une place au soleil* de George Stevens révèle en arrière-plan les prisonniers des camps nazis. Le cinéma n'a pas vu venir l'horreur absolue. On peut donc se demander ce que peut le cinéma face à l'horreur génocidaire.



© Vann Nath

Tableau du peintre Vann Nath que l'on peut voir dans *S21*.



© John Vink/Magnum Photos

Rithy Panh à droite sur le tournage de *S21*

Le cinéma n'a jamais été une loupe, une jumelle. Il n'a jamais vu loin. Le cinéma, c'est pour faire des plans serrés. Il n'a jamais vu venir, mais en même temps, il est là. Hitler n'est pas arrivé au pouvoir d'un seul coup. C'était toute une époque alors. [...] Aujourd'hui, nous sommes tous contents parce que Ben Laden est mort, d'accord, mais on n'a pas résolu le problème. Je pose une question simple. Croyez-moi, je condamne toute forme de terrorisme, mais comment se fait-il que des types acceptent de monter dans un avion et d'aller percuter deux tours dans un autre pays? Quelle haine les anime? Et quelle est notre responsabilité là-dedans? Si on fait l'économie de cette réflexion, on aura d'autres problèmes. Le cinéma aide à réfléchir. C'est banal de dire ça. Mais quand je dis qu'il faut faire un film *avec* les gens, c'est dans ce sens-là. Il faut trouver la bonne distance.

Vos films ont un contenu cathartique, c'est-à-dire qu'ils visent à provoquer une forme de résilience par la représentation. Les jeux de rôle par la mise en scène des gestes des bourreaux dans S21 ou les répétitions des comédiens dans Les artistes du théâtre brûlé (2005) participent, j'imagine, de cette dimension aussi bien morale qu'esthétique de votre travail.

Oui, et c'est voulu. Claude Lanzmann avec *Shoah* (1985) a fait un travail admirable, mais toute la vérité de son travail repose sur la parole et sa libération. Il n'a jamais mis un dessin, une peinture à l'intérieur de son film. Moi, je crois qu'il est possible d'utiliser d'autres formes de support pour que la mémoire secrète se révèle et

que la parole émerge. La mémoire du geste est une mémoire parmi d'autres. Quand, au Rwanda, on tuait en levant la machette et en frappant, l'empreinte du geste restait dans celui qui tuait. Moi, je n'ai jamais tué dans ma vie, mais j'ai énormément enterré. Et quand je vais mal, je ne sais pas... j'entends les corps qui s'entrechoquent en tombant dans la fosse. Je me sens en train de porter un corps avant de le jeter avec les autres. Je sens même l'odeur, je sens tout. Moi je dis : « Si vous avez besoin de figurines pour parler, allez-y. Si vous avez besoin d'un pinceau, prenez un pinceau et dessinez, même si vous dessinez mal ». Le cinéma n'est qu'une forme de langage, ça n'a jamais été une vérité. On s'en approche peut-être parfois. On ne sait jamais ce qui est vrai et ce qui n'est pas vrai. Mais on sent quand même ce qui est vrai. Je serais mort si j'avais vraiment filmé des mecs en train de tuer. Je serais mort et Nath aussi. Je comprends la position de Lanzmann.

Mais chez Lanzmann, il y avait aussi parfois des gestes. Comme chez ce cheminot polonais qui conduisait les convois à Treblinka et qui, en refaisant de lui-même le geste du couteau sur la gorge, se libérait de quelque chose. Un peu comme l'un des bourreaux dans S21 qui réagissait par slogans et qui, en reformulant ces paroles et en les accompagnant de gestes, finissait par ouvrir une brèche en lui-même.

Oui, même dans *Shoah*, la mémoire des gestes, on la voit. Il y a aussi la séquence du coiffeur qui, pour parler, refait les gestes d'il y a 20 ou 30 ans. Lanzmann aussi réutilise autre chose que la parole.

Dans **S21**, c'est le bourreau qui m'a montré la voie pour ce travail-là. Ce mec était incapable de parler. Je commence donc à le filmer et là, je lui dis : « Attends, prends ton temps. Ce n'est qu'une machine. Tiens, prends la caméra ». J'ai senti chez lui une vraie douleur, le besoin de dire et, en même temps, il revivait une profonde terreur qui le paralysait. C'était une souffrance incroyable. Du coup, je lui ai fait une suggestion : « Tu peux faire des gestes si tu veux. Si tu n'arrives pas à dire, tu me montres ». Et là, tilt! Après coup, il a été saisi d'une fièvre. C'était étrange. J'avais tellement peur pour cette séquence. J'avais invité deux personnes étrangères au film, chose que je ne fais jamais d'habitude. J'avais peur qu'on dise que c'est moi qui ordonnais, je ne sais pas. Il y avait Nath, les autres gardiens et ces deux personnes. Et après, il a fallu le soigner, le gars. Il a eu une poussée de fièvre. C'était comme une sorte d'exorcisme.



La terre des âmes errantes (1999)

Passer par l'émotion, c'est donc accéder à la conscience et à la naissance d'une pensée?

Oui, je pars de l'idée qu'il vaut mieux un bourreau qui parle qu'un bourreau qui se tait. Un bourreau qui (se) parle fait le chemin vers l'humanité. De là, on peut construire un avenir commun. On peut vivre ensemble. En ce moment, on est en train de juger les dirigeants khmers rouges. J'ai soutenu ce tribunal spécial parrainé par l'ONU pour une seule raison : j'attends du respect. Moi, je veux une justice reconstructive. Il y a eu deux millions de morts et la justice internationale ne peut rien faire. Son rôle doit être pédagogique et politique. On me dit que la justice n'est pas la politique. Si on juge l'idéologie, on est obligé de tenir compte de la politique. Ce procès n'est pas à la hauteur sur le plan pédagogique. Il ne suffit pas de montrer une photo satellite ou des extraits de films. Un extrait de film, ce n'est pas une preuve. La preuve est ailleurs. À vrai dire, je compte davantage sur les jeunes, sur leur désir de s'approprier notre histoire pour en faire quelque chose. Il faut que la société civile participe et là, oui, je crois que la justice peut aider.

*Dans vos films, il y a aussi une dimension spirituelle. Dans **La terre des âmes errantes**, une femme parle des fantômes qui hantent le paysage et qui viennent l'assaillir dans son sommeil. Il n'y a pas eu de cérémonie pour les morts, qui ne peuvent donc*

pas être en paix, et un mauvais karma pèse depuis sur le pays. Le cinéma et cette catharsis collective, même à travers un processus de justice internationale qui a ses limites, peuvent-ils contribuer à rétablir un certain équilibre?

Oui. Moi, j'ai produit un film avec des moyens très limités, qui a fait le tour du pays pour expliquer ce qu'est ce tribunal (**About My Father**). Nous venons d'en finir un deuxième (**Noce rouge**). J'ai demandé de l'aide aux organismes de défense des droits de l'homme et même au tribunal que je soutiens. Je souhaite qu'on aille plus loin. Qu'est-ce qui va rester de la captation de ce tribunal pour que les générations futures puissent étudier ce moment de notre histoire? Il faut une captation impeccable. Pour l'instant, tout ce qu'on a, c'est un travail de mauvaise qualité, un travail sur l'image. Et ça coûte cher, cette captation. On entend trois ou quatre langues en même temps. Il faudrait plusieurs caméras qui filment. On a du montage direct et c'est toujours le point de vue du tribunal qui est présenté. Or, qu'est-ce qui reste du procès de Klaus Barbie? C'est le film sur Klaus Barbie. Qu'est-ce qui reste du procès de Nuremberg? C'est quand les nazis se lèvent chacun leur tour et disent « Nein » face à leur responsabilité. Qu'est-ce qui reste du procès d'Adolf Eichmann? C'est la captation. Mais tout ça a été filmé par des gens de talent, comme John Ford dans le cas de Nuremberg. Et là, nous, on a une bande de rigolos qui filment. Le but de ce tribunal, c'est quand même la constitution d'une mémoire à l'occasion de ce procès, une mémoire qui restera accessible à tous par la suite. Si on ne fait pas ça, il n'y aura jamais de résultat tangible.

*Votre film **S21** ne se veut surtout pas un tribunal. Alors, comment filmer avec, comme vous dites? Comment trouver la bonne distance? Est-ce avant tout un travail d'approche et d'écoute comme dans **Le papier ne peut pas envelopper la braise** (2006), votre film sur la prostitution? Pour **S21**, comment se sont mis en place les différents registres de la représentation, notamment cette dynamique des gestes des bourreaux ou les tableaux de Nath qui fonctionnent comme une mise en abîme entre le passé et le présent?*

Le film sur la prostitution s'est beaucoup fait au montage aussi. Un an et demi de tournage, 300 heures de rushes dont il fallait tirer un long métrage. C'est un travail énorme. Jean-Luc Godard est un vrai cinéaste. C'est un philosophe. Il réfléchit. Et dans ses films, on voit la limpidité de ses idées. On prend plaisir à regarder cette intelligence à l'œuvre, ce travail de mise en visibilité qui ouvre sur le mystère des choses. Moi, je n'ai pas ça. Ce n'est pas de la fausse modestie. Je n'ai pas la culture de Godard, Je n'ai jamais eu la chance de fréquenter régulièrement la Cinémathèque. Pour moi, approcher le cinéma, c'était mettre la vie en balance : je filme ou je meurs. Et je le dis de manière tranquille aujourd'hui. On m'aide à faire ce chemin-là. J'aurais aimé être un cinéaste, comment dire, plus « normal » [rires], même marginal à la Jean-Luc Godard. Moi, j'ai trouvé une manière de filmer en mordant la terre, en pleurant, en prenant énormément de risques. C'est un acte de foi, presque religieux, ce que je suis en train de faire. C'est ça qui me guide. La foi dans une certaine forme de justice, de vérité, de dignité. J'ai foi en la personne humaine. C'est pour cette raison que j'accepte mal le suicide de Primo Levi. Comment a-t-il pu sauter dans l'escalier après avoir écrit *Si c'est un homme*? Je ne comprends pas. Même si je réfléchis au sens de mon art, je travaille de façon très instinctive.

Si j'avais un fonds culturel un peu plus fort, je pourrais aller plus loin. Et j'aurais évité des choses, du moins dans certains films. Et le prix à payer aurait été moindre pour moi. Je ne peux pas tout dire, je ne peux pas raconter ce que j'endure quotidiennement. C'est une sorte de handicap, quand vous vivez comme ça avec les morts. Mais chacun sa trajectoire de vie.

N'est-ce pas aussi le drame du siècle passé? Comment continuer à faire des images après Auschwitz, dirait Adorno. Plus près de nous, le poète mexicain Javier Sicilia vient de renoncer à la poésie suite à l'assassinat de son fils. L'horreur est-elle en train de gangrener le monde de manière irréversible?

Je peux comprendre cette réaction. Comme le suicide de Primo Levi. Quand j'ai découvert sa mort, le monde a basculé pour moi. Cesser de faire de la poésie, c'est aussi une forme de suicide. Les gens de notre espèce, on frôle cette réalité tous les jours. On n'arrête pas de parler d'avenir, mais nous sommes des hommes sans avenir. On essaie de faire passer quelque chose, mais l'obscurité est telle qu'on ne voit plus rien. Cependant, foncer dans de telles ténèbres, c'est aussi en tirer quelque chose, des conclusions qu'on ne comprend pas toujours. Il y a quelque chose d'absurde là-dedans. Mais si on cède à cette absurdité, il ne reste plus qu'à se flinguer. On est obligé d'être en mouvement, même si les blessures sont souvent inguérissables. On peut tout perdre dans cette bagarre. À chaque film, on s'en sort, mais... Je viens de terminer un film qui m'a pris trois ans, une vraie bagarre pour ce qui a trait au rapport intime avec mon matériel. Mais je ne le fais pas par devoir. C'est une obligation pour moi d'affronter cette noirceur.

Mais vous n'êtes pas un idolâtre de l'image qui croit en une sorte de pouvoir salvateur intrinsèque à celle-ci?

L'image peut libérer des choses, il faut y croire. Mais je ne suis pas un manipulateur de l'image. Godard, lui, est un sacré manipulateur. Il met une image avec un autre son, et il fabrique autre chose. Il détourne d'une manière géniale. Il fait des collages incroyables, de vrais chocs. Des fois, c'est bien. Des fois, c'est moins bien. Moi, toute cette querelle entre Steven Spielberg et Claude Lanzmann au sujet de la représentation de la Shoah, ça me dépasse un peu. Spielberg a le droit de parler, mais quand on voit comment **La liste de Schindler** a été filmé, toute cette musique... À côté de ça, il y a **Le pianiste** de Roman Polanski qui est bien. L'image peut suffire, mais ça dépend comment on fait. Le film de Polanski m'a réconcilié avec le cinéma de fiction. On peut donc parler de sujets difficiles. **S21** reste un film important pour moi. C'est beaucoup de douleur et de souffrance. Mais **La terre des âmes errantes** est à mon sens mon film le plus puissant. L'intensité du rapport à la terre est très cinématographique.

Quel rapport entretenez-vous avec le réel?

Je suis en train de produire deux jeunes cinéastes au Cambodge. Ils croient au cinéma du réel. Quand on filme, il faut savoir si celui que l'on filme a compris ou pas ce qui se passe, s'il est prêt à assumer ou non ses propos, ou à dénoncer les choses qu'il dit vouloir dénoncer. L'important, c'est de ne pas voler ses paroles. Les jeunes cinéastes ont tendance à penser que le documentaire est du cinéma-vérité. Mais ce cinéma-là n'existe pas. Si vous tombez dans ce panneau,

vous êtes mort. Il suffit d'une personne qui vous mène en bateau. Moi, ça m'est arrivé dans **S21**. Un cas unique. Un gars qui s'est fait passer pour un médecin khmer rouge. Un médecin tout court qui sauve des vies, j'aurais compris, mais un médecin khmer rouge qui va voir les cadavres dans les fosses communes, j'ai eu des doutes. Pour les scènes dans le camp, c'était parfait, le gars était vraiment crédible. Mais quand on en est venu à filmer la fosse, il a voulu descendre au fond avec son stéthoscope. Ça nous a semblé un peu exagéré. Finalement, on l'a testé. On lui a demandé de quoi avait l'air la maison en face à l'époque et il s'est trompé par rapport à la géographie des lieux. J'avais un vrai scoop avec lui. Mais tout son témoignage était faux. Je l'aurais battu quand j'ai su. Il ne savait même pas pourquoi il agissait ainsi. Face au réel, il vaut mieux poser vingt fois la même question pour vérifier s'il n'y a pas une faille. Il y a des gars qui font une seule prise et qui ne reposent jamais les questions. Et ils pensent que la vérité est là. Ils croient que Jean Rouch filmaient sans préparation, mais les Dogons le connaissaient. Ils dansaient pour lui. Ils savaient qu'il allait revenir les filmer. Il y avait une entente, un travail d'immersion. Les jeunes pensent que le cinéma-vérité, c'est du spontané. Ils ont mal compris le travail des maîtres.

Après toute cette préparation et autant de mois de tournage, j'imagine que le montage est une étape très importante de votre travail.

Oui, c'est une réécriture. Il faut connaître ses rushes par cœur. Si on a posé la même question une vingtaine de fois à différents moments du film, il faut voir comment la réponse a évolué. Bien sûr, on jette beaucoup, mais on voit très vite. Pour **S21**, je cherchais les recoupements pour être sûr des faits. C'était le plus gros du boulot. Pendant le tournage, je passais mon temps à lire des confessions et là – quand je vous dis que je crois presque religieusement que les morts ne veulent pas mourir pour rien –, c'est étonnant... en lisant, je tombais sur des choses qui disqualifiaient soudain un témoignage antérieur. Pourquoi maintenant? C'est un grand mystère. Il y avait un gars notamment – je ne comprenais pas comment il avait pu rester interrogateur à S21 pendant presque trois ans – qui était dans un groupe que je qualifierais de « léger ». Je trouvais ça bizarre : en principe, l'expérience nous fait évoluer. Et un jour, je suis tombé sur un document qui prouvait qu'il était en fait dans le pire groupe. Je l'ai affronté. Et il a fallu tout recommencer à zéro et tourner à



Le papier ne peut pas envelopper la braise (2007)



Duch, le maître des forges de l'enfer

nouveau ce qu'on avait filmé deux ans auparavant. Il faut donc avoir cette passion-là pour le montage. Il faut être sévère et ça, c'est le plus dur. Parfois, j'entends ma monteuse qui crie : « Ça, c'est nul ! » [rires]. Dans ces cas-là, je me casse [rires]. C'est vraiment le regard extérieur qui nous empêche de faire fausse route. J'aime beaucoup ce moment d'écriture. Je ne saurais pas faire le film sans aller au montage. Quant au scénario, c'est avant tout fouiner à droite et à gauche, passer sa vie dans les documents. Je ne sais pas écrire. Là, on vient de me refuser un projet sur l'Indochine tiré d'un livre. On me dit : « Pas assez écrit ». C'est quoi « pas assez écrit » ? Je n'ai pas d'aide pour développer. Moi, je peux écrire deux pages pour un projet en expliquant comment je veux travailler et pourquoi. C'est important, mais pas plus. Par ailleurs, je ne veux pas non plus que ce travail de mémoire devienne une obsession. Ça commence à me rendre malade. J'ai envie de faire un film là-dessus. Je ne veux plus être constamment dans cette blessure. Mais je ne sais pas comment écrire. Il faut quand même un jour poser des limites, ne pas abîmer qui que ce soit, ni soi-même, ni sa propre vie. Il faut accepter de passer à autre chose. C'est pour cette raison que j'ai réalisé *Un barrage contre le Pacifique*. J'essaie de revenir dans le cinéma que j'aime.

Votre film à Cannes porte sur quoi ?

C'est un film sur Duch, l'ancien directeur du camp S21. Mais je veux rebondir ailleurs. Je crois en la vie, je crois que je peux diriger des comédiens, des enfants. Je veux utiliser des grues, faire des travellings. Je prends plaisir à filmer avec des grues, je fous des grues partout, dans tous les plans. C'est marrant [rires]. Il y a bien sûr le public qui aime ce que je fais et qui attend la suite des choses. Mais j'espère clore un chapitre avec le film sur Duch. Il ne faut pas être injuste. Si on veut que *S21* ait une perspective historique, que le travail de mémoire soit complet, il faut faire ce dernier volet qui manquait. J'espère aussi qu'avec le tribunal, le peuple cambodgien va enfin prendre son histoire en main. Il y a la justice internationale, la société civile, des cinéastes dont je fais partie qui proposent des pistes, des explications. Pas totales, certes. Je vais voir comment finir ce chapitre. Surtout pour qu'un jeune comme Paul Tom ici, au Québec, ne passe pas 40 ans de

sa vie à se demander pourquoi son père ne lui raconte rien du passé de son pays. Ce jeune a du talent. Il faut qu'il parte de son histoire personnelle. Je viens de passer 25 années difficiles. Ma seule satisfaction, c'est quand un gamin me dit : « J'ai fait un film parce que j'ai vu le vôtre ». Je lui réponds alors [rires] « Bon d'accord, c'est bien, mais ne traîne pas trop. Passe à autre chose. On a plein d'histoires à raconter. Ça, c'est juste un chapitre de notre histoire. Essaie de vivre. Tu as du talent, tu es jeune, tu as de la chance ». Un homme m'a déjà dit : « Tu ne nous parles que du mal. Tu nous fais du mal ». Pendant plusieurs années, on m'a attaqué sur le fait que je me penchais sur cette sombre page de notre histoire. On me disait : « Vous nous faites flipper. Vous êtes fasciné par le mal. C'est vous qui êtes dingue. C'est vous qui êtes en train d'inventer des choses. C'était dur, mais moi, j'étais convaincu qu'il fallait le faire. Très vite en France, j'ai appris le français. Je me suis mis à lire Robert Antelme, Primo Levi. Et pourquoi ? Parce que je ne savais pas comment dire les choses. J'essayais de voir comment les autres géraient ces problèmes. Donc, je me suis tourné aussi vers Claude Lanzmann, Marcel Ophuls et d'autres. Ils ont été importants pour moi. Après, c'est à chacun de trouver son histoire.

*Beaucoup de pays font du déni par rapport à leur histoire. En France, le film **Le chagrin et la pitié** de Marcel Ophuls (1969), chronique d'une ville de province durant la Seconde Guerre mondiale, a été interdit à la télévision pendant 10 ans. On peut aussi avancer que si aujourd'hui la France va mal, c'est peut-être en partie parce qu'elle n'a pas fait cet important travail de mémoire au sujet de son passé colonial.*

Oui, la France a fait très peu. Elle est restée longtemps attachée au mythe du général de Gaulle, le héros national, alors qu'une grande partie de la population a collaboré avec les nazis. C'est son histoire. Moi, je pensais qu'une génération suffisait pour arranger les choses, mais non. Il en faut peut-être deux ou trois. Je suis content qu'au Centre Bophana² à Phnom Penh, les jeunes de mon pays apprennent le fonctionnement des outils du cinéma et il y en a qui commencent à s'intéresser aux problèmes sociaux, pas seulement au génocide. Ça, c'est mon rêve : que le cinéma devienne un support de travail, de continuation. Mais l'institution risque de fermer en janvier. Je n'ai plus d'argent pour porter le centre. Pourtant en quatre ans, on est parvenu à assumer les deux tiers de nos besoins. C'est quand même une réussite rapide. On a aussi créé la Commission du film qui forme les techniciens et accueille des tournages. Ce serait dommage de fermer. Il reste encore six mois. L'État fournit l'immeuble. C'est déjà beaucoup. Je ne demande pas plus et surtout, qu'on nous laisse libres pour travailler. On ne nous a rien imposé, c'est bien. C'est nous qui assumons le budget de fonctionnement. On a une quarantaine de jeunes de moins de 30 ans qui travaillent au centre. Je voulais les jumeler avec des jeunes d'ici. Au Canada aussi, il y a des gens qui souffrent, même si le pays est plus riche. Il faut que les Cambodgiens le sachent. On essaie de faire des échanges, mais il faut surtout espérer que le centre ne fermera pas. On va s'en sortir encore une fois [rires]. ■

1. Colloque « Cambodge d'hier à aujourd'hui : les enjeux de la mémoire et des identités plurielles », organisé par le groupe Cambodge – Aruc-Concordia.
2. Centre de ressources audiovisuelles et de formation fondé par Rithy Panh.

Duch, le maître des forges de l'enfer de Rithy Panh

La mémoire d'un fonctionnaire trop zélé

par Jacques Kermabon

Avant la projection, destinée à la presse, de *Duch, le maître des forges de l'enfer* pendant le Festival de Cannes, Rithy Panh a tenu à venir s'excuser de son silence. Il ne pouvait donner aucun entretien à propos de cette nouvelle exploration du génocide khmer tant que le procès de l'homme dont il a recueilli le témoignage n'était pas achevé. Kaing Guek Eav, dit Duch, directeur du centre de torture S21 et, à ce titre, responsable de près de 12 000 morts, condamné en 2009 à trente-cinq années de prison, a fait appel. Son nouveau procès commencé à la mi-juin au Cambodge n'est pas terminé au moment où j'écris ces lignes, quelques semaines après avoir découvert le film. La projection à Cannes a bénéficié d'une autorisation exceptionnelle, le film ne sera de nouveau visible qu'une fois le verdict définitif proclamé.

En sortant de la séance, une réflexion de Jean-Luc Godard m'est revenue en mémoire. S'il faisait un film sur les camps de concentration et d'extermination, il le ferait, disait-il, du point de vue des employés administratifs du camp. Sauf qu'avec *Duch, le maître des forges de l'enfer*, c'est le responsable de cette administration, en personne, qui, face à la caméra, raconte son activité au service du pouvoir totalitaire. Il se décrit en fonctionnaire zélé. En toute chose il revendique d'avoir été toujours consciencieux, scrupuleux, et cette tâche qu'on lui avait confiée a bénéficié de cette conduite de vie.

On ne sait finalement pas très bien qui parle, un homme sincère victime de son obéissance aveugle au régime, un condamné qui peaufine l'image qu'il veut donner à son procès en appel, un témoin qui tente de construire son portrait pour le futur. Rithy Panh n'ayant rien dit de ce nouveau film, on ne sait ce qui l'a guidé dans le choix des 300 heures de rushes enregistrées. Compte tenu de ce que nous savons de la rigueur de ce documentariste, nous pouvons faire sereinement le pari qu'il a agencé un ensemble de plans propres à



demeurer fidèle à Kaing Guek Eav et à ce que celui-ci a tenté de faire passer en se confiant de longues heures.

Nous avons beau savoir intellectuellement que l'image mentale associée aux mots «bourreau» ou «tortionnaire» ne coïncide pas avec la réalité, on ne peut qu'être surpris que Duch puisse parler avec douceur, avec une telle courtoisie, apparaisse cultivé, évoquant Balzac et quelques autres, citant, dans le texte, *La mort du loup* d'Alfred de Vigny. Là aussi, on a appris que la culture, y compris la plus sophistiquée, peut s'accommoder avec la sauvagerie la plus barbare. Les nazis se délectant de musique classique et de haute littérature relèvent des poncifs de la représentation du III^e Reich. Il n'empêche, on ne peut qu'éprouver une certaine réticence à voir ainsi réunis dans la bouche d'un même homme l'amour de l'art que nous partageons et des actes aux antipodes de nos valeurs. Car, quoique faisant bonne figure, Duch raconte des horreurs. J'en ai oublié les détails, mais crois me souvenir d'évocations de techniques de torture difficiles à entendre.

Mais le pire demeure peut-être qu'il assume la direction de ces affaires au nom de l'obéissance à un régime. Le doigt sur la couture du pantalon, il n'a fait

qu'obéir aux ordres. Dans cette ligne de défense – car bien évidemment il pense ainsi se dédouaner –, ce n'est pas la distance avec cet homme qui nous trouble le plus, mais au contraire une certaine proximité. Le sens de la discipline, cette acceptation aveugle de toutes les consignes quelles qu'elles soient, appartient à une rhétorique trop partagée. Au-delà du Cambodge, on entend par la voix de Duch celles de toutes ces âmes grises embrigadées par des régimes autoritaires, soucieuses de bien faire moins par conviction que par soumission aux ordres, ces ordres qui viennent toujours d'un «en haut» quand bien même, comme dans le cas de Duch, on a exercé un poste de responsabilité.

On lit dans la presse que les procès des dignitaires khmers rouges n'intéressent guère les Cambodgiens préoccupés par des problèmes plus contemporains, liés à leur vie quotidienne. L'importance de *Duch, le maître des forges de l'enfer* n'en est que plus vive. Le monologue de cet homme survivra à tous les procès, comme une pièce à conviction indélébile. 📺

France-Cambodge, 2011. Ré. : Rithy Panh. Ph. : Prum Mesar et Rithy Panh. Mont. : Marie-Christine Rougerie et Rithy Panh. Son : Sear Vissal et Myriam René. 130 minutes.