

Échange à propos de *The Act of Killing*

Serge Abiaad

Number 162, June–July 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69338ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Abiaad, S. (2013). Échange à propos de *The Act of Killing*. *24 images*, (162), 54–57.

et à sang d'un village donnent une vivacité hallucinante par l'alternance d'ambiances qui vont de l'effroi au paganisme délirant. *The Act of Killing* est le cousin germain – quoique moins flamboyant et plus détaché – de *S21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh, qui avait demandé aux tortionnaires de décrire le processus d'extermination des détenus d'un camp de concentration cambodgien. Il ne s'agissait pas de procéder à un interrogatoire, ni à une reconstitution par un recours artificiel à des éléments dramatiques comme le fait Oppenheimer. Les deux films ont pour point commun d'avoir apporté au documentaire une nouvelle dimension qui n'est ni celle d'une mémoire illustrée, encore moins de la fabrication d'un élément de preuve, ou même d'une démonstration politique. La grande différence entre les deux films est dans leur ton : *S21* est un film en quête de rédemption et de remémoration alors que *The Act of Killing* est un constat de l'absurde par l'indigeste. Et pourtant, Anwar Congo, le redoutable boucher aux mille victimes, figure centrale du film qui jusque-là avait échappé à tout remords, laisse tomber le masque pour laisser voir finalement son véritable visage. Oppenheimer ne juge pas et le cinéma ici ne pense pas ; il n'est

que pansement, car il revient aux hommes de soigner les plaies.

La décision de laisser des assassins largement impénitents raconter leurs propres histoires comporte, certes, des dangers éthiques, mais joue au final un rôle bien plus important pour la réalisation des objectifs d'Oppenheimer. Quelles que soient les implications du projet pour l'Indonésie (le film dans le film est promu sur une chaîne nationale qui encense les crimes perpétrés à l'époque par la junte mafieuse représentée aujourd'hui au Parlement), Oppenheimer semble assez maître de sa visée pour que ses protagonistes n'accaparent pas le récit. Et pourtant, le cinéaste ne tend pas de piège, ne remonte pas les portraits et ne force pas le contre-champ facile, celui de montrer les victimes (le film va au-delà des bons sentiments bernés par la diabolisation ou l'empathie). Il substitue à sa lentille un miroir et se place de manière équidistante pour que l'absurde devienne raison ; les larmes de Congo vers la fin du film ne sont pas amères, elles sont celles de la victoire du réel sur l'inconséquence des meurtres remontés. L'acte de reconstitution s'avère le moyen le plus efficace de placer les criminels devant l'héritage qu'ils ont omis de reconnaître, ou plus encore de toute évidence, d'affronter.

L'aspect le plus choquant de *The Act of Killing* est sans doute l'indifférence et la fantaisie ludique avec lesquelles les responsables évoquent leurs actions passées et, loin d'être punis pour leurs exactions, ils sont devenus malgré eux des trésors nationaux, servant de modèle à l'effroyablement populaire groupe paramilitaire que certains d'entre eux ont fondé. Bien qu'un certain nombre des participants évoquent l'importance de la préservation de l'Histoire, la plupart semblent insoucieux ou inconscients de la réévaluation des fondements de cette Histoire. *The Act of Killing* s'ouvre sur une inscription voltairienne : « Il est défendu de tuer, tout meurtrier est puni, à moins qu'il n'ait tué en grande compagnie, et au son des trompettes ». Les meurtriers dans le film tuent au son des trompettes depuis si longtemps que leurs tueries ont perdu toute connotation négative. Pour le bourreau du film, l'acte de tuer est trivial et l'acte de réflexion a perdu toute sa résonance et nous, qui regardons de l'extérieur, observons avec horreur un monde gouverné par des fous furieux. La plupart d'entre eux reçoivent le son des trompettes comme une célébration, seulement une poignée se rend compte du *requiem* qu'elles entonnent.

Échange à propos de *The Act of Killing*

Gérard Grugeau : Personne ne peut sortir indemne d'un film comme celui-là tant il nous plonge au cœur de l'innommable en nous confrontant aux actes de ceux qui se sont rendus coupables d'une véritable folie meurtrière en massacrant des milliers de personnes en Indonésie dans les années 1960. Et ce, pour des raisons idéologiques de lutte contre le communisme et avec l'aval du gouvernement américain qui, guerre froide oblige, apporta son soutien à la dictature militaire de l'époque. Le film nous apprend que, depuis, le régime génocidaire de ces temps peu glorieux est toujours au pouvoir et lié à des groupes paramilitaires qui imposent leur loi dans le pays. On comprend que depuis lors, les victimes du génocide se taisent par peur des représailles et qu'aucun travail de mémoire n'a pu être entrepris sur cette sombre page de l'histoire indonésienne. Il y a dix ans, Joshua Oppenheimer qui voulait faire un film sur un groupe de survivants cherchant à se syndiquer pour des raisons de santé publique – un produit chimique dont on aspergeait les palmiers leur attaquait le foie – se retrouva face à la terreur des habitants marqués par le souvenir indélébile du génocide. L'idée lui est alors suggérée de filmer les tueurs, car ceux-ci vivent aujourd'hui en toute impunité et sont même considérés comme des héros nationaux qui

ont sauvé l'Indonésie de la peste rouge. C'est donc dans ce contexte que le cinéaste et militant des droits de l'homme, perçu comme celui qui pourrait exposer la vérité, s'est retrouvé catapulté dans cette incroyable aventure qui s'est échelonnée sur près de 10 ans. Il est important de rappeler la genèse de ce projet hors du commun. On parle ici de filmer des tueurs qui disent leurs crimes à la caméra et vont les remettre en scène sous la forme d'un film dans le film qui fonctionne comme une sorte de mise en abyme. Cette remise en contexte établie, je me demande si, en choisissant cette approche, le cinéaste n'a pas signé un pacte avec le diable. Sur le plan éthique, Joshua Oppenheimer ne se place-t-il pas en effet sur un terrain miné, prisonnier qu'il est d'un dispositif pervers où il doit avancer constamment masqué puisque, au bout du compte, toute l'entreprise consiste à révéler les bourreaux, à les enfermer dans leur sinistre logique pour qu'ils en viennent à affronter leur propre noirceur ?

Serge Abiaad : Nombreux sont les documentaires qui ont filmé l'innommable, nous engageant à réfléchir à notre rapport à l'Histoire et sa représentation. Pensons au cinéma de Rithy Panh, à *Hearts and Minds* de Peter Davis, au *Chagrin et la pitié* de



THE ACT OF KILLING



Marcel Ophuls ou à *Sboah* de Claude Lanzmann pour ne citer que les plus connus. Nous ne sommes donc pas à une première remise en question de l'approche éthique d'une telle mise à l'épreuve de l'Histoire. La perversité du procédé que l'on a évoqué me semble réductrice et facile, car évidente au premier abord. Mais au fond, ne pourrions-nous pas nous questionner sur ladite sournoiserie qui consiste à donner la parole (et la vedette) à un salopard, qui plus est, un salopard qui ne réprovoque pas ses actes. Le masque que porte Oppenheimer est le même que celui que porterait un cinéaste « forgeant » dans la fiction lorsque arrive le moment de faire des choix dictés par la morale du geste et de la parole, mais aussi par l'espace alloué à l'empathie. Pourtant, il est moins question d'éthique que de morale ou d'abjection lorsqu'il s'agit de fiction. Peut-être parce que celle-ci révèle bien plus qu'une image documentaire ou d'archives... En documentaire, on ne refait pas l'Histoire, on ne la représente plus, elle est déjà écoutée, elle est faite de chair, c'est elle qui nous juge et non plus nous qui l'évaluons. Sa valeur précède le film. Le masque d'Oppenheimer n'est qu'un réglage, comme le son, la couleur, le lieu, un volet qui éclaire ou assombrit selon les circonstances. En fiction, c'est le faux qui révèle le réel, cette matière avec laquelle travaille le documentariste n'est plus à débalancer, mais à transcender, servant à ouvrir la vérité sur autre chose qu'elle-même, à rendre l'évidence beaucoup moins dogmatique pour en révéler les strates cachées. Quel visage donner à l'indicible, ou plutôt, sous quelle lumière montrer la part d'ombre? Le malaise que suscite le film vient du jeu de rôle auquel il nous convie; à cette part de nous-mêmes que l'on aurait pu reconnaître, eussions-nous été ces hommes. Je ne pense pas que le but d'Oppenheimer était de confronter les bourreaux à leur propre noirceur. Ce film n'est ni un réquisitoire ni une reconstitution, mais une restitution de la mémoire, un regard de l'intérieur sur une mémoire collective. Il ne faut pas oublier qu'Oppenheimer n'a pas fait le film tout seul, une cinquantaine d'anonymes y ont travaillé (des victimes ou des bourreaux? témoignage ou désir de rédemption?) Ce « masque »

« [Oppenheimer] fait littéralement corps avec son sujet, à l'image de l'absurde qu'il explore. En empruntant les habits de l'innommable et en abritant l'ignominie qui s'en dégage, le film représente au mieux l'état des lieux en Indonésie. » – S.A.

qu'il porte permet au film documentaire d'apporter une nouvelle dimension de « non-fiction » qui n'est ni un réceptacle de mémoire, encore moins la fabrication d'un événement. Au fond, quels sont les dangers d'une telle entreprise? Sur quoi se fondent les reproches de connivence avec les bourreaux? Le film rend Anwar Congo sympathique, a-t-on dit. Et s'il l'était réellement? Doit-on forcément diaboliser le bourreau pour redorer le blason de la morale qui nous guide?

G.G. : Il est effectivement intéressant de convoquer ici le cinéma de Rithy Panh auquel le film de Joshua Oppenheimer peut renvoyer à certains égards, parfois de façon trompeuse. Mais nous sommes là face à deux contextes historiques très différents. D'une part, le Cambodge, exposé dans l'entreprise de Rithy Panh à un travail de mémoire rigoureux qui engage victimes et bourreaux dans un processus douloureux de vérité et réconciliation, de « justice reconstructive »; d'autre part, l'Indonésie qui stagne toujours dans le déni pour ce qui est des pages les plus sombres de son histoire nationale et glorifie encore les bourreaux d'hier. En retrouvant les fonctionnaires zélés du centre de torture S21 pour les amener à donner corps au génocide du régime khmer rouge, Rithy Panh les confronte aux victimes; il prend en compte « l'autre » pour construire une mémoire commune et faire œuvre de transmission, pour libérer une parole enchaînée. Ce faisant, le cinéaste ne vise pas des individus, mais une idéologie meurtrière qui a décimé tout un peuple. Même chose dans *Le chagrin et la pitié* (1969) de Marcel Ophuls que tu cites. En recueillant les propos de Christian de la Mazière, aristocrate collaborateur qui a porté l'uniforme de la Waffen SS et épousé le national-socialisme au nom de la lutte contre le bolchévisme, le cinéaste ne pose pas de jugement moral, mais dévoile des hontes idéologiques qui accablent l'histoire. « Le mal est toujours là en nous », comme le dit Rithy Panh ou comme le démontre éloquentement la psychanalyste polonaise Alice Miller en étudiant l'enfance de Hitler dans son ouvrage *C'est pour ton bien*. Je dirais que, aussi bien Rithy Panh que Marcel Ophuls trouvent un traitement cinématographique distancé qui, comme Pimo Levi quand il écrit *Ceci est un homme*,



THE ACT OF KILLING

procède d'une «étude dépassionnée de l'âme humaine». Dans son film, Rithy Panh n'a de cesse de traquer la distance juste pour atteindre une forme de résilience par la représentation. En toute sobriété, il joue d'une mise en abyme avec les tableaux de son ami Vann Nath, les documents d'archives et diverses mises en situation où la mémoire du geste ramène à la conscience des bourreaux leurs actes criminels. De ce passage par l'émotion et la conscience naît une pensée qui permet au bourreau de faire le chemin vers son humanité. Sans doute pourrait-on dire la même chose d'Anwar Congo dans *The Act of Killing*. La dernière séquence qui nous laisse dans une sidération absolue tient de la transe et de l'exorcisme, comme les poussées de fièvre chez l'un des bourreaux de *S21*. Anwar Congo semble se vomir lui-même et il est bel et bien confronté à sa propre noirceur, sa propre nuit intérieure, actée à travers les convulsions de son corps. Oppenheimer ne cherchait sans doute pas à pousser son sujet dans ses derniers retranchements et il a dû vivre la même sidération que nous face à ce *happening* inattendu. Effectivement, le cinéaste est dans la restitution d'une mémoire collective. Mais trouve-t-il toujours la distance juste pour y parvenir? Là est la vraie question. Le film ne se place pas vraiment sur un plan idéologique, même si le portrait de la dictature en place se dessine en filigrane. Le cinéaste explore plutôt la matière noire du mal, sa banalité ténébreuse (Anwar Congo et son acolyte revendiquent haut et fort la dimension sadique de leur personnalité) et là réside toute l'ambiguïté dans laquelle nous enferme peu à peu le film, nous laissant en bout de ligne avec un profond malaise. Le masque que porte Oppenheimer ne saurait être le même que celui d'un «cinéaste forçant dans la fiction», soudain placé devant des choix difficiles. Le réalisateur est ici face à des tortionnaires qui ont tué des milliers de gens, ce qui fait une grande différence. En «fictionnant» leurs récits, en prenant le parti d'une mise en abyme «spectaculaire» (par le biais de l'attrait des protagonistes pour les

«En collant au seul point de vue des bourreaux, le cinéaste devient le prisonnier, l'otage d'une vision tronquée de l'histoire. L'acte de regard se prend dans les rets de quelque chose qui le dépasse, voire qui le fascine [...]» – G.G.

films de gangsters américains et les comédies musicales kitsch, alors qu'ils vont rejouer à l'écran leurs sombres exactions), une forme d'obscénité rampante cristallise et s'installe. Obscénité qui n'affleure jamais chez Rithy Panh même si, à travers son travail de mise en lisibilité de l'Histoire, le cinéaste tente, lui aussi mais avec d'autres moyens, de s'approcher des mystères vertigineux de l'âme humaine. Pour moi, il ne s'agit pas de connivence avec les bourreaux. Oppenheimer est intelligent et il sait qu'il côtoie des gouffres. Il s'agit plutôt d'une mise à distance qui, dans *The Act of Killing*, se perd, s'effiloche et finit par banaliser l'horreur. En satisfaisant

aux codes fictionnels d'une sorte d'*Apocalypse Now* revisité dans la séquence de reconstitution de l'incendie d'un village – avec bourreaux et victimes confondus dans le silence assourdissant de l'histoire – le film franchit la ligne de transgression et bute, me semble-t-il, sur un absolu de l'horreur qui ne saurait être représenté dans ce contexte.

S.A. : Que l'on adhère ou pas à la démarche du cinéaste, il y a certes un devoir d'engage-

ment de la part du spectateur qui consiste à interroger ses intentions. Si l'acte de Rithy Panh s'approche de la commémoration à travers la réhabilitation de ses bourreaux vers le chemin de l'humanisme, Oppenheimer ne semble pas croire en cette rédemption qui en fin de parcours prend étonnamment le dessus, alors qu'il n'a pas nécessairement cherché à la provoquer. Rithy Panh tenait à confronter, Oppenheimer à démonter. Comme souvent chez ceux qui ont été les instruments d'un génocide, la parole ne vient pas, il y a un blocage psychologique. Ce qui sidère dans *The Act of Killing*, c'est qu'il n'y a pas de blocage. *S21* est un huis clos et Rithy Panh se butait à l'obstacle de la parole, alors que *The Act of Killing* est un confessionnal à ciel ouvert où la parole est abondante. Les bourreaux ont une logique pour se défendre; l'évidence du geste et l'idéologie avérée. Le film d'Oppenheimer ne maintient pas la distance juste comme tu le fais remarquer, et je pense que c'est

précisément cela qui lui permet d'«incarner» cette idéologie; il fait littéralement corps avec son sujet, à l'image de l'absurde qu'il explore. En empruntant les habits de l'innommable et en abritant l'ignominie qui s'en dégage, le film représente au mieux l'état des lieux en Indonésie. Cette espèce de syndrome de Stockholm est un acte presque sacrificiel de la part du cinéaste qui se met moralement en danger. L'ambiance délétère conditionne le passage à l'acte et, pour saisir cette ambiance, il faut partir de la dimension humaine de l'individu, ce que l'on semble reprocher à Oppenheimer. Les bourreaux de Rithy Panh veulent oublier le passé, ceux d'Oppenheimer le sublimer, et dans cette exaltation même ils nous font revivre leurs «exploits». Les tueurs cambodgiens ne reconnaissent jamais leurs fautes, ils hiérarchisent le pouvoir pour déroger à leur responsabilité, alors qu'Oppenheimer, lui, travaille dans un contexte beaucoup plus fragile, où l'acte criminel est héroïsé. Rithy Panh étudie le rapport entre le meurtre et l'idéologie. Il tente de saisir le point de basculement chez les exécutants qui ont exercé sciemment leur fonction de criminel, contrairement à ceux qui ont été endoctrinés. Chez Oppenheimer, on s'intéresse à l'acte et non à l'idéologie, et c'est peut-être dans ce lien rompu que la banalité de l'horreur perd son filtre. Dans ce sens, je vois Oppenheimer comme un «infiltré» que les bourreaux ont eux-mêmes masqué, lui donnant les outils mêmes pour les débusquer. Acte manqué? Le peuple indonésien a trop tardé à s'acquitter de son devoir de mémoire et cette dernière scène que tu évoques, en plus d'être la pierre angulaire du film, est un déclic, l'occasion peut-être d'un tournant dans l'histoire du pays. C'est le moment où Anwar Congo semble pour la première fois affronter moralement son passé. Cette obscénité que tu décris si bien est justement «rampante», les bourreaux ayant serpenté entre les mailles de la justice, de la morale, du devoir de mémoire, de la commémoration. Pour avancer, il faut des réponses aux questions. Dans *The Act of Killing*, il semble qu'il n'y ait pas de solution car justement le problème est entériné. Oppenheimer, c'est le sorcier qui «exorcise» Anwar, et à travers ses convulsions y dévoile la pointe du problème.

GG: Tu as raison de dire qu'Oppenheimer «fait corps avec son sujet, à l'image de l'absurde qu'il explore», et que le film, conscient de ses limites et de ses enjeux éthiques, tente de représenter «au mieux l'état des lieux en Indonésie». Le film bute certes sur l'impossibilité de faire témoigner les victimes à l'écran, mais en collant au seul point de vue des bourreaux, le cinéaste devient le prisonnier, l'otage d'une vision tronquée de l'histoire. Pour moi, l'acte de regard se prend dans les rets de quelque chose qui le dépasse, voire qui le fascine, et il se heurte dans les circonstances à une sorte d'impasse de l'imagination, alors que le sujet même du film est justement le lien à l'imagination dans notre rapport au monde (voir les mises en scène orchestrées par les bourreaux), et donc une interrogation sur l'aveuglement collectif des Indonésiens, aveuglement qui vaut autant pour nous si on considère tous les mensonges qui ont entouré le déclenchement de la guerre en Irak au nom de la suprématie occidentale. Bref, le film n'arrive plus à *voir* sur la longueur, même si la séquence finale le dédouane en quelque sorte. Je ne conteste pas le fait qu'Oppenheimer veuille partir de la dimension humaine de l'individu (la part du mal en nous), c'est ce qui fait la puissance perverse du film, cette plongée dans l'horreur que les bourreaux (du moins dans le cas d'Anwar) organisent peut-être inconsciemment

– tu as raison d'évoquer la piste d'un éventuel acte manqué – pour mieux se faire piéger et soulager leur conscience effarée. À la fin, le corps du bourreau se convulse et le corps de l'Histoire se fissure enfin, laissant entrevoir soudain un horizon de mort incommensurable que les Indonésiens, terrifiés pour la plupart, devront affronter un jour ou l'autre collectivement, malgré toutes les dénégations. Et le fait que plusieurs anonymes figurent au générique du film laisse penser en effet que ce travail de mémoire est enclenché, notamment grâce au film. Mais, je me demande pourquoi, par exemple, Oppenheimer n'interroge jamais la mémoire des lieux, alors que dans un premier temps, il avait justement eu accès à certains témoignages de victimes et à des lieux suintant la mort, comme dans ce fameux village incendié. Oppenheimer n'aurait-il pas pu introduire ainsi une véritable dimension de hors-champ pour que «l'autre» soit présent à travers la présence des témoins secrets d'une nature, elle aussi outragée par la barbarie? Et ce, pour que «les choses commencent de nous regarder depuis leurs espaces enfouis et leur temps enfuis», pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman se confrontant à l'inimaginable des camps de concentration, dans *Écorces*, son «récit-photo», paru en 2011. C'est pour moi dans cette absence de hors-champ que le film se heurte aux limites de sa propre imagination. ■

The Act of Killing devrait prendre l'affiche en juillet 2013.



S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE (2003) de Rithy Panh