

2018-2019

Master Archives

Génocide, art et mémoire au « Pays des Khmers »

La place des archives dans la réception critique et
analytique de l'œuvre de Rithy Panh

Jean BOSSARD |

Sous la direction de M. |
Patrice MARCILLOUX

Membres du jury

M. Patrice MARCILLOUX | Professeur des universités en archivistique

Mme Bénédicte GRAILLES | Maîtresse de conférences en archivistique

2018-2019
Master Archives

Génocide, art et mémoire au « Pays des Khmers »

La place des archives dans la réception critique et
analytique de l'œuvre de Rithy Panh

Jean BOSSARD |

Sous la direction de M. |
Patrice MARCILLOUX

Membres du jury

M. Patrice MARCILLOUX | Professeur des universités en archivistique

Mme Bénédicte GRAILLES | Maîtresse de conférences en archivistique

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de mémoire, monsieur Patrice Marcilloux, professeur des universités en archivistique, pour m'avoir orienté dans l'élaboration de mon sujet de recherche et permis de découvrir Rithy Panh ainsi que son travail cinématographique passionnant et essentiel pour la mémoire cambodgienne. Je le remercie également pour ses précieux conseils et avis qui m'ont permis de mener à bien ma réflexion. Je suis aussi très reconnaissant de sa disponibilité accordée pendant tout ce travail de recherche.

Je souhaite ensuite souligner l'aide de madame Valérie Lantieri, enseignante en culture numérique à l'université d'Angers, pour m'avoir prodigué ses conseils éclairants en matière de droits d'auteur et d'utilisations autorisées d'images tirées de films pour les besoins de ce mémoire.

Je remercie sincèrement mon amie Gabrielle pour son soutien quotidien et les encouragements apportés durant la réalisation de ce mémoire. J'adresse également mes remerciements à ma famille et notamment à mes parents pour leur soutien, leur intérêt porté à mon sujet et pour la relecture et mise en forme de mon mémoire.

Enfin, je tiens à saluer mes camarades de master pour l'entraide et la bonne humeur apportées tout le long de cette année universitaire.

Sommaire

INTRODUCTION	1
LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LA MÉMOIRE CONTRE L'OUBLI DES GÉNOCIDES DU XX^E SIÈCLE	4
I. L'histoire du cinéma documentaire et sa pratique dans un cadre mémoriel	5
II. Le Cambodge, théâtre du génocide perpétré par les Khmers rouges (1975 - 1979)	21
III. « Les Khmers rouges ont échoué à tuer la mémoire d'un peuple »	31
BIBLIOGRAPHIE	42
1. Ouvrages généraux	42
2. Définition et histoire du documentaire au cinéma	42
3. Les archives dans le cinéma documentaire	42
4. Le cinéma documentaire et l'évocation de la Shoah	43
5. Histoire du Cambodge, des Khmers rouges et du génocide cambodgien	44
6. La notion de mémoire et de « devoir de mémoire »	44
7. Archives et images manquantes du génocide cambodgien	44
8. Histoire de la mémoire du génocide cambodgien	45
9. Lieux de mémoire et mémoriaux du génocide cambodgien	45
10. Procès et jugements des Khmers rouges	45
11. Les arts dans la mémoire des génocides du XX^e siècle	46
12. La démarche de Rithy Panh en tant que documentariste	47
13. Œuvres cinématographiques et littéraires de Rithy Panh	47
14. Les archives, l'archive	48
15. L'expression « image d'archives »	48
ÉTAT DES SOURCES	49
1. Critiques cinématographiques sur les films de Rithy Panh	49
2. Le travail d'un journaliste, producteur et chroniqueur, enseignant à l'université Paris III	49
3. Trois regards universitaires	49
4. La vision d'une sociologue	50
5. L'étude d'une philosophe	50
6. Les analyses d'une historienne et théoricienne de l'art du département d'arts plastiques de l'université Paris VIII	50
7. Un mémoire de recherche d'une étudiante de l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques	51
8. L'analyse d'une psychanalyste/psychiatre	51
LA PLACE DES ARCHIVES DANS LA RÉCEPTION CRITIQUE ET ANALYTIQUE DE L'ŒUVRE DE RITHY PANH	52
I. Mots et expressions autour des archives dans les travaux sur le cinéma de Rithy Panh	53
II. Les archives dans le cinéma de Rithy Panh, entre disparitions et débat intellectuel	63
III. Théorisation et mobilisation de diverses notions sur les archives dans le cinéma de Rithy Panh	73
CONCLUSION	88
TABLE DES GRAPHIQUES	92
TABLE DES ILLUSTRATIONS	92
TABLE DES MATIÈRES	93

Introduction

Comment représenter un génocide tout en contribuant à sa mémoire lorsque celui-ci fait partie des crimes de masse les plus meurtriers et destructeurs du XX^e siècle ? Cette question de la représentation d'un tel événement se pose notamment à propos de la Shoah où s'opposent les partisans de l'irreprésentable et ceux en faveur des « *Images malgré tout*¹ ». Afin de représenter le génocide des Juifs d'Europe perpétré par les nazis, de nombreux artistes tels que des photographes, peintres, sculpteurs, vidéastes et bien évidemment des cinéastes ont tenté de s'atteler à la représentation de la destruction des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale². Par cet exemple, nous pouvons voir que de nombreuses formes d'art peuvent contribuer à la représentation d'un génocide et par la même occasion aider à la construction d'une mémoire autour de ce crime de masse. Parmi les nombreux arts pouvant aider à la représentation d'un événement aussi meurtrier et tragique qu'un génocide, le cinéma apparaît comme un moyen intéressant pour présenter visuellement ce qu'était le génocide. Mais cette forme artistique connaît des limites entre l'usage de la fiction et le débat autour de ce qui est montrable ou non. Dans le cas du Cambodge – le « Pays des Khmers » littéralement parlant – et du génocide perpétré par les Khmers rouges, le cinéaste Rithy Panh propose une démarche singulière dans sa manière de représenter et d'analyser les crimes des Khmers rouges dans son pays natal. En effet, le cinéaste use non pas du cinéma de fiction mais du documentaire et de ses différentes caractéristiques pour traiter et tenter de comprendre au mieux cet événement qui changea à jamais le Cambodge et la vie du cinéaste lui-même.

En effet, Rithy Panh est à la fois un cinéaste et un rescapé du génocide cambodgien. « Ces deux attributs font de lui un témoin particulier qui met son art au service d'un discours qui le dépasse, d'une expérience qui l'écrase : avoir survécu aux quatre années de terreur de Pol Pot dans le Kampuchéa démocratique.³ » Né en 1964, Rithy Panh a onze ans au moment de la prise de Phnom Penh par les Khmers rouges en avril 1975. Avec sa famille et toute la population de la capitale, il est déplacé vers les campagnes cambodgiennes pour y travailler dans les camps de travaux forcés⁴. Ayant perdu la quasi-totalité de sa famille dans l'enfer khmer rouge, Rithy Panh parvient à s'enfuir

1. Rémi Korman, « Les arts et la représentation du génocide des Tutsi », *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 119, 2014, p. 184. L'auteur reprend une expression de Georges Didi-Huberman, en italique dans le texte.

2. Nathan Réra, « L'art contemporain à l'épreuve de la destruction des Juifs d'Europe », *Perspective, actualité en histoire de l'art*, n° 4, 2009, p. 589.

3. Vincent Petitjean, « Rithy Panh : un art de la Mémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 115, 2013, p. 122.

4. V. Petitjean, « Rithy Panh : un art de la Mémoire », *op cit.*, p. 122.

et rejoint un camp de réfugiés en Thaïlande. Arrivé en France en 1980 et après avoir repris ses études, il intègre en 1985 l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Devenu cinéaste, Rithy Panh dévoile en 1989 son premier documentaire, *Site 2*, sur les camps de réfugiés cambodgiens. C'est par sa pratique du cinéma, de fiction mais surtout documentaire, que Rithy Panh « tente de reconstruire la mémoire de son pays que le génocide a détruite.⁵ » Probablement le cinéaste cambodgien le plus emblématique à traiter du génocide perpétré par les Khmers rouges, Rithy Panh utilise de nombreux artifices permis par le documentaire afin de représenter et d'évoquer le plus fidèlement et dignement possible cette tragique période de l'histoire du Cambodge. Parmi les usages propres au documentaire, nous pouvons noter chez Rithy Panh l'utilisation d'archives d'époque, de témoignages de survivants du génocide, de confidences orales d'anciens Khmers rouges et de bourreaux ainsi que la mise en place de confrontations entre victimes et tortionnaires. Le cinéaste propose alors une œuvre cinématographique dense et habitée par un important travail de mémoire.

Dès lors, le cinéma tel qu'il est pratiqué par Rithy Panh nous permet de relier les grands thèmes de ce mémoire, à savoir le cinéma et plus particulièrement le documentaire, les archives mais aussi la mémoire et cette partie sombre de l'histoire du Cambodge. Les premiers questionnements qui interviennent se situent donc de manière générale au niveau du documentaire : qu'est-il précisément et quelle forme revêt-il dans le cadre d'un travail mémoriel ? Comment sont perçues les archives dans ce genre cinématographique et que peuvent-elles apporter aux films dans lesquelles elles apparaissent ? Y a-t-il d'autres documentaires de références, avec usage ou non d'archives, qui témoignent et participent à la mémoire d'autres grands génocides du XX^e siècle ? De quelle manière participent-ils à la mémoire du génocide qu'ils abordent ? De plus, le cinéma de Rithy Panh et le grand sujet de sa filmographie qu'est le génocide perpétré par les Khmers rouges nous invite à nous interroger sur ce qu'était cette période historique ainsi que sa mémoire afin de mieux comprendre ce que le cinéaste tente de démontrer et d'expliquer dans ses documentaires à base, entre autres, d'archives. Ces interrogations font donc l'objet d'une première étude centrée sur le cinéma documentaire, certaines de ses spécificités et sur cette lutte contre l'oubli des génocides du siècle dernier en ciblant notamment le cas cambodgien.

Ensuite, afin d'étudier cet élément fondamental de la démarche cinématographique et documentaire de Rithy Panh que sont les archives, il s'agit de se focaliser non pas sur les archives elles-mêmes dans les films du cinéaste mais sur le discours qui est porté à leur rencontre. Le cinéma

5. James Burnet, « Le cinéma de Rithy Panh : une résistance à l'amnésie », Festival International du Film de la Rochelle, *Archives du festival* [en ligne], 2005, consulté le 22/05/2019 sur : <http://archives.festival-laroche.org/festival-2005/rithy-panh>

de Rithy Panh est suffisamment reconnu pour que nous puissions rassembler autour de celui-ci une réception critique et analytique de son œuvre. Composée de différents auteurs issus de milieux scientifiques et littéraires variés, cette réception critique et analytique du travail cinématographique de Rithy Panh nous permet d'obtenir un regard particulier sur les archives. En effet, en ayant étudié les films majeurs du cinéaste et analysé à leur manière l'importance des archives dans son cinéma, les différents auteurs accordent une certaine place aux archives dans leurs écrits, qu'elles soient au cœur de leur réflexion ou seulement partiellement. La seconde étude composant ce mémoire vise donc à analyser ce qu'une réception critique et analytique d'une œuvre cinématographique qui utilise des archives voit dans celles-ci aussi bien de manière générique qu'originale, grâce aux thématiques et aux concepts qu'elle édifie autour des archives dans le cadre de son étude du cinéma de Rithy Panh. Quelles sont les fonctions des archives que cette réception voit en elles ? Quelles problématiques d'usage sont perçues ? Quelles notions originales crée-t-elle à propos des archives grâce à son étude du cinéma de Rithy Panh ? Comment parle-t-elle des archives de manière terminologique ? Quels sont les mots et les expressions employés ? Cette seconde étude sur la place des archives dans la réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh propose donc de répondre à ces divers questionnements que nous pouvons rassembler et généraliser autour d'une problématique simple : comment la critique spécialisée et l'analyse littéraire, cinéma ou scientifique parlent des archives dans son étude des films du cinéaste Rithy Panh ?

Mêlant archives, cinéma, histoire cambodgienne et mémoire, ce sujet de recherche, en choisissant de se focaliser sur le cas des archives telles qu'elles sont évoquées par une réception critique et analytique d'une œuvre cinématographique, peut se rapprocher de deux courants de recherche en archivistique. Voulant ainsi présenter et expliquer quels sont les fonctions et les concepts théorisés par les auteurs de cette réception sur les archives, cette étude peut se situer dans ce que Carol Couture et Daniel Ducharme ont nommé « Objet et finalité de l'archivistique⁶ ». Il s'agit en effet d'un champ de recherche portant sur « tout ce qui a trait à l'utilité des archives », la réception de l'œuvre de Rithy Panh évoquant certaines fonctions et utilités des archives, ce champ semble correspondre. Enfin, ce sujet peut en partie se situer dans le champ « *Arts and performing arts archives*⁷ » du fait que Rithy Panh utilise des archives dans le cadre du Septième art tout comme il propose des créations artistiques à base d'archives pour le besoin de certains de ses films.

6. Carol Couture et Daniel Ducharme, « La recherche en archivistique : un état de la question », *Archives*, n° 3-4, 1998-1999, p. 15.

7. Anne J. Gilliland, Sue McKemmish et Andrew J. Lau, *Research in the Archival Multiverse*, Clayton, Monash University Publishing, 2017, p. 23.

Le cinéma documentaire et la mémoire contre l'oubli des génocides du XX^e siècle

Depuis sa création, le cinéma s'intéresse à la reconstitution de grands événements historiques ou de vies de grands personnages. Son but : donner au public la possibilité de visualiser et de se voir raconter à travers un écran l'histoire du monde tel qu'il était par le passé. Le Septième art sait reconstituer avec brio de lointaines époques grâce à des films de fiction et de divertissement venus de divers genres tels que le péplum, le western, le film de guerre, de cape et d'épée ou les biopics, ces films consacrés à la vie d'un personnage historique célèbre,... Mais rapidement, les cinéastes se saisissent de ce nouvel art naissant afin de témoigner et de raconter le réel, c'est-à-dire le quotidien, les sociétés et leurs modes de vie, les groupes d'individus et leurs traditions, etc. De plus, ces cinéastes du réel peuvent également s'intéresser à leur manière à des événements majeurs de l'histoire dont la fiction ne peut se permettre d'en faire une reconstitution juste, réaliste et digne. Même si le cinéma de fiction se montre capable de reconstituer de grands événements historiques avec les qualités, mais aussi les défauts que nous lui connaissons, le cinéma du réel, ou le documentaire, permet une autre approche de l'histoire, une approche plus intime, centrée sur les personnes, une approche plus « vraie », en mettant notamment au cœur des projets des documentaristes ces idées de mémoire, de témoignages, d'explications et de compréhensions, jusqu'à participer à la lutte contre l'oubli. Le cas des génocides du XX^e siècle est donc intéressant dans la mesure où celui-ci a été traité à maintes reprises par de nombreux cinéastes et que cette thématique peut nous permettre de lier documentaire, histoire, mémoire et lutte contre l'oubli dans un cas précis.

Dans cette étude consacrée au cinéma documentaire et à la mémoire contre l'oubli des génocides du XX^e siècle, il sera d'abord étudié l'histoire du cinéma documentaire et sa pratique dans un cadre mémoriel. Il s'agira de définir ce qu'est le documentaire, de retracer son histoire à travers l'apparition et l'évolution du cinéma puis de développer un exemple précis de style de mise en scène documentaire qu'est l'utilisation des archives. Ensuite, deux exemples de « documentaires mémoriels » témoignant de la Shoah seront mis en évidence afin de présenter ce qu'est un documentaire à la fois historique, mémoriel et usant ou non d'images archives. La présente étude s'intéressant au cinéma documentaire ayant pour sujet les génocides du XX^e siècle, nous étudierons par la suite de manière précise un des génocides les plus meurtriers de l'histoire qui s'est tenu en Asie du Sud-Est, à savoir le génocide cambodgien, perpétré par les Khmers rouges entre 1975 et 1979. Il s'agira enfin d'aborder la question essentielle du travail de mémoire et de reconstruction de la société cambodgienne après cette période trouble qui changea à jamais le Cambodge.

I. L'histoire du cinéma documentaire et sa pratique dans un cadre mémoriel

Le documentaire est un secteur minoritaire parmi les productions cinématographiques ou télévisuelles mais se décline en plusieurs genres depuis sa création. Films ethnographiques ou sociologiques, films historiques, biographiques, autobiographiques, sur l'art ou la science sont autant de genres possibles⁸. Le documentaire naît au XX^e siècle en même temps que le Septième art et évolue avec lui tout en proposant de nombreuses possibilités d'usage, de méthodes et de techniques comme l'utilisation des archives. Fort d'une palette de genres très variés, le documentaire permet ainsi à des cinéastes d'aborder de nombreux sujets comme celui de la mémoire d'événements historiques dont le souvenir est nécessaire afin de les comprendre.

A. Naissance et pratique du documentaire dans le Septième Art

a. Qu'est-ce que le documentaire au sens étymologique et théorique du terme ?

« Personne n'aime le mot "documentaire". Il évoque le scolaire, le didactique, la pêche à la sardine, la fabrication du fromage, l'exotisme convenu, et autres activités qui, tout utiles qu'elles soient, ne sont pas vraiment attractives. En un mot, il suinte l'ennui. Le problème, comme le note Chris Marker, c'est qu'on n'a pas trouvé mieux pour désigner un ensemble de films dont on sent bien qu'ils ne sont pas comme les autres. C'est un des mots dont on ne parvient pas à se débarrasser, à la manière du sparadrap du capitaine Haddock. Donc, personne n'aime le mot, mais tout le monde l'emploie, quitte à s'embarquer dans une glose justificative plus ou moins embarrassée.⁹ »

Ce terme de « documentaire » si mal aimé, comme l'évoque ci-dessus le critique de cinéma et spécialiste du documentaire Guy Gauthier, provient du latin *documentum* qui signifie « exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration » et constitue un dérivé de *docere*, verbe qui se rapporte à « faire apprendre, enseigner¹⁰ ». Ce mot « documentaire » intègre le monde du cinéma et devient courant à la fin des années 1920¹¹. *Le Dictionnaire historique de la langue française* propose une définition qui confirme cet usage courant du terme dans les premières décennies du XX^e siècle : « Documentaire est entré dans le domaine du cinéma dans scène documentaire (1906), puis film

8. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Editions Nathan, 1995, p. 243.

9. Guy Gauthier, *Un siècle de documentaires français*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 9.

10. François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 13.

11. David Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », dans FRAILE (Antoine), coordinateur de l'édition, *La mémoire en perspective*, Angers, Centre de recherches Inter-Langues de l'université d'Angers, 2006, p. 12.

documentaire substantivé en Documentaire (n.m. 1915) pour désigner un film sans fiction, généralement de moyen ou de court métrage... ». Cette dichotomie entre la fiction et le réel est probablement le point le plus important de la définition du documentaire. François Niney le définit en effet comme « un film (ou une vidéo) qui s'oppose à un film de fiction, un peu comme l'essai au roman » et mentionne au passage que de nombreux dictionnaires de langue française et de vocabulaire cinématographique l'identifient grâce à deux éléments centraux : « son aspect didactique et son opposition à la fiction qui recouvrirait l'opposition entre réel et imaginaire »¹². Le scénariste et enseignant en cinéma David Moreau va lui aussi dans ce sens mais pointe cependant un flou quant à cette distinction fiction/réel : « les frontières entre documentaire et fiction ne sont jamais étanches et [...] varient considérablement d'une époque à une autre, et d'une production nationale à une autre.¹³ » Afin d'obtenir une définition plus compréhensible du documentaire, David Moreau se fonde alors sur *Le documentaire, un autre cinéma* de Guy Gauthier et en arrive à la conclusion que le documentaire « serait le cinéma sans acteurs, juste avec des modèles incarnant leurs propres rôles.¹⁴ »

Cette vision qu'affichent Guy Gauthier et David Moreau d'un documentaire qui se veut être un film sans acteurs, se voit remise en cause par François Niney qui déconstruit cette image d'un documentaire sans acteurs, sans scénario et sans auteur. En effet, il n'y a pas d'acteurs professionnels devant la caméra d'un documentariste qui préfère filmer les visages, les paroles et les gestes d'individus dans leur vraie vie. Toutefois, François Niney nuance en évoquant qu'un documentaire peut par exemple se consacrer à un acteur en particulier, reprendre ainsi des passages de fiction où cet acteur joue un personnage, faisant ainsi de ces images « des documents sur sa vie, son histoire, ses interprétations. » Du côté du scénario, il semble logique qu'un documentaire n'en possède pas puisqu'« on imagine mal un documentariste dictant leurs répliques aux gens réels qu'il interroge... » Or il se trouve que tous les documentaires possèdent un projet mis par écrit qui présente le sujet et le synopsis, qui apporte des précisions sur les lieux de tournage ou sur les individus filmés. « Ce n'est pas un scénario au sens de la fiction mais c'est un échafaudage qui donne une idée assez précise de la future construction, du moins de la façon dont l'envisage le cinéaste, même si celle-ci peut se modifier au gré du tournage, car un documentaire est toujours un *work in progress*. » Enfin, il y a bien évidemment à l'initiative d'un documentaire un auteur qui va déterminer le sujet du film, se charger de la rédaction du projet, diriger le tournage et le montage, apporter une vision, un point de

12. F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op cit.*, nous utilisons ici les pages 14 à 16.

13. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 13-14, l'auteur reprend une citation du *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* de Jacques Aumont et Michel Marie (Armand Colin, 2001).

14. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 13-14.

vue et un regard assumé sur son œuvre¹⁵. Dès lors, le documentaire peut apparaître comme une notion complexe, voire abstraite et parfois ambiguë avec son opposition réel/fiction. Cependant, sa pratique reste reconnue, acceptée et employée par de très nombreux cinéastes qui ont amené le documentaire durant tout le XX^e siècle, de sa naissance à son développement, à évoluer. « Se pencher sur son histoire spécifique, c'est revisiter l'histoire du cinéma et des rapports qu'il a toujours entretenus avec le monde tel qu'il va.¹⁶ »

b. Les évolutions du documentaire à travers l'histoire du cinéma

Lorsque les historiens du cinéma reviennent sur les origines du documentaire, les traits fondateurs de celui-ci que sont le réel et la fiction sont attribués aux frères Lumière et à Georges Méliès. Pour David Moreau, la tradition veut que la naissance du cinématographe ait lieu lors de la première projection organisée par les frères Lumière au Grand Café, à Paris, à la fin de l'année 1895. Industriels lyonnais ayant hérité de l'entreprise paternelle, Auguste et Louis Lumière sont alors persuadés que leur invention est vouée à une forte valeur scientifique. À l'inverse, George Méliès, homme de théâtre maître dans l'art de la prestidigitacion, voit dans l'invention des frères Lumière « un outil formidable pour raconter des histoires.¹⁷ » De ce fait, chacun suit son propre chemin, les frères Lumière envoient des professionnels à travers le monde entier pour y filmer des événements, donnant ainsi naissance aux actualités cinématographiques en 1908, alors que Méliès décide de poser sa caméra à l'intérieur même de son théâtre où il donne naissance aux premiers trucages de l'histoire du cinéma et aux premières histoires de fiction avec notamment son célèbre *Voyage dans la Lune* (1902). « Les uns auraient été du réel, l'autre de la fiction.¹⁸ »

Cette distinction entre le travail des frères Lumière et celui de George Méliès permet une fois de plus de retrouver cette opposition entre fiction et réalité, entre auteurs de fiction et documentaristes, comme si les deux milieux ne pouvaient cohabiter. Or de nombreux grands cinéastes sont passés par la pratique de ces deux genres : ceux qui ont fait leurs premières armes par le documentaire pour ensuite venir à la fiction tels que Jacques Demy ou Alain Resnais ; ceux qui ont effectué des allers-retours entre les deux genres comme Louis Malle, Agnès Varda, Bertrand Tavernier ; certains comme Henri-Georges Clouzot qui y passèrent par hasard ; ou encore ceux qui ne s'en sont jamais éloigné à l'image de Chris Marker, Alain Cavalier ou Raymond Depardon¹⁹.

15. F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op cit.*, nous citons et utilisons ici les pages 20-22 de la partie 4 intitulée « Un film sans scénario, sans décors, sans acteurs ? ».

16. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma » *op cit.*, p. 12.

17. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 13.

18. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 12-13.

19. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 14.

Parmi les grands noms qui figurent au panthéon du documentaire, celui de Robert Flaherty ne peut être ignoré car considéré encore aujourd'hui, et selon Guy Gauthier, comme le « père » du documentaire. Né en 1884, Robert Flaherty est, avant de se consacrer au cinéma, prospecteur dans le nord canadien d'où il rapporte près d'un millier de photographies du peuple Inuit²⁰. Désireux de transmettre ses découvertes, Robert Flaherty entreprend de se rendre une nouvelle fois dans le grand Nord pour y filmer les Inuits. Mais les 2 500 mètres de pellicules du cinéaste disparaissent dans les flammes lors d'un essai de montage²¹. Celui-ci se voit alors contraint de retourner sur place où cette fois-ci, « il va mettre en place un procédé de filmage, avec la complicité de Nanouk et de sa famille, qui va lui permettre de “scénariser” son propos, de donner à comprendre, à s'intéresser à la lutte quotidienne de ces hommes du grand froid contre la nature hostile de leur environnement.²² » C'est de cette complicité et de ce tournage que Flaherty tire *Nanouk, l'esquimau* (1922), un film muet en noir et blanc qui fait le tour du monde²³. « *Nanouk* fut vraiment le premier film de son genre, le premier à montrer sur un écran des gens ordinaires, faisant des choses ordinaires, étant eux-mêmes.²⁴ »

Avec *Nanouk, l'esquimau*, Robert Flaherty inscrit son film dans ce que David Moreau appelle la « mise en scène documentaire »²⁵ puisque les Inuits sont initiés aux techniques de cinéma de l'époque, des scènes sont rejouées, certaines truquées, le propos dramatisé,... Guy Gauthier parle de son côté de « documentaire romancé » du fait de la présence d'un récit, d'une forme de suspense et aussi « parce que la complicité des protagonistes impliquait une relation avec le cinéaste, autrement dit les rudiments d'une mise en scène.²⁶ » Le cinéma connaît donc dans les années 1920 quelques innovations majeures et le documentaire se doit de les suivre pour mieux s'adapter avec son temps. Les années folles installent le Septième art comme une pratique courante²⁷ mais à la fin de cette décennie, « après une trentaine d'années d'essais presque entièrement consacrés à maîtriser l'image, à élaborer ce qu'on appelle désormais le “langage cinématographique”, le cinéma muet, s'appuyant sur les seuls intertitres, est parvenu à maturité.²⁸ »

20. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma, op cit.*, p. 41.

21. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma, op cit.*, p. 42.

22. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 15.

23. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 15.

24. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma, op cit.*, p. 42. Il s'agit d'une citation de Frances H. Flaherty dans « La méthode de Robert Flaherty », *Image et son*, n° 183, 1965.

25. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 15. En italique dans le texte.

26. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma, op cit.*, p. 43.

27. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 16.

28. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma, op cit.*, p. 47.

En 1929, la sortie du film *Le Chanteur de Jazz* consacre l'innovation technologique qui change à jamais le cinéma : le parlant. Toutefois, cette arrivée révolutionnaire du parlant dans le cinéma n'a pas le même effet pour la fiction et le documentaire. Le cinéma muet de fiction a déjà montré de nombreux efforts pour développer son langage. « La pantomime et le gag (burlesques américains) d'un côté, le montage (avant-gardistes soviétiques et français) de l'autre, annonçaient un art autonome, miraculeusement préservé de la parole. [...] Il y eut ceux qui voulurent préserver les acquis, intégrant à la rigueur les bruits et la musique, et tenant la parole en suspicion, et ceux qui revendiquèrent agressivement un retour au théâtre, un théâtre libéré de la scène et des coulisses, mais un théâtre tout de même.²⁹ » Toute une partie du cinéma de fiction s'est donc adaptée au muet avant l'arrivée du parlant : le burlesque, les fresques historiques et leurs grandes scènes d'action et de foules telles que le *Napoléon* d'Abel Gance (1927), le western et ses chevauchées, le cinéma expressionniste pour ses décors et ses paysages naturels³⁰. Mais comme l'explique David Moreau, le documentaire ne voit pas d'un bon œil cette arrivée du parlant. En effet, les documentaristes n'arrivent toujours pas à capter le son de la rue, les caméras étant encore trop bruyantes. « Il faut donc se contenter de la “voix off”, du “commentaire”, et cette forme de cinéma documentaire perdurera encore bien après la Seconde Guerre mondiale, même après que la couleur soit apparue dans les images.³¹ »

Au cœur des années 1930 et 1940, le documentaire change de visage, un visage qui d'ailleurs est un de ses aspects les plus décriés : son usage comme propagande à des fins politiques et idéologiques. Au départ employé positivement à son égard dans ces mêmes années, le terme de « propagande » accolé à celui de documentaire devient péjoratif dans la période de l'après-guerre : « le documentaire n'a-t-il servi à “propager” la guerre, les camps, la bombe atomique et le stalinisme ?³² » C'est notamment avec l'Allemagne nazie d'Adolf Hitler et les films de Leni Riefenstahl que ce mot de « propagande » est associé au documentaire. Après une carrière d'actrice, Leni Riefenstahl débute en 1934 une carrière de réalisatrice lorsqu'Hitler lui commande un film sur le congrès de Nuremberg, *Le Triomphe de la volonté*. Elle poursuit ensuite l'exploration de ses techniques documentaires lors des Jeux Olympiques de Berlin de 1936 avec *Olympiad*, un film divisé en deux parties dont la première *La Fête des peuples*, plus connue sous le titre *Les Dieux du stade*, est suivie de *La Fête de la beauté*³³. Avec l'arrivée du fascisme en Europe, « l'exaltation lyrique, esthétique, du plus grand média de masse se met au service de l'autoritarisme de masse...³⁴ »

29. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, op cit., p. 53.

30. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, op cit., p. 53-54.

31. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », op cit., p. 16-17.

32. F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op cit., p. 13.

33. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, op cit., p. 63-64.

34. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », op cit., p. 17-18.

Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéma entre dans sa période Nouvelle Vague et connaît de nouvelles innovations technologiques dont le documentaire peut enfin se saisir. La grande innovation est probablement « une caméra de plus en plus légère, silencieuse, en synchronisme avec le magnétophone, l'une et l'autre au départ connectés par un fil, puis sans fil, et permettant à une équipe restreinte, bientôt à une seule personne de se glisser partout en attirant au minimum l'attention. Les éclairages, l'élément le plus perturbant d'un tournage, ne sont plus indispensables, du fait de l'utilisation de pellicules à très haute sensibilité.³⁵ » Le cinéma a grandi et évolué, le documentaire aussi. Les années 1960 et 1970 donnent lieu à diverses expériences cinématographiques radicales et engagées, les années 1980, elles, sont marquées par un certain recul et doute du genre. Mais depuis les années 1990, le documentaire retrouve ses lettres de noblesses avec Pierre Carles qui, avec *Pas vu, pas pris*, s'en prend à l'empire des médias, le Festival de Cannes qui n'a pas récompensé de documentaire depuis *Le Monde du Silence* de Louis Malle et Jacques-Yves Cousteau (1955), attribue sa Palme d'Or de 2004 à *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore. « Ainsi le cinéma documentaire est toujours vivant. Il n'a pas fini d'inventer, d'interroger, de nous faire rêver ou polémiquer.³⁶ »

c. L'utilisation des archives par les documentaristes

Ce mémoire de recherche en archivistique consacrant une étude de cas à la place des archives dans la réception critique et analytique de l'œuvre d'un cinéaste qui utilise les archives, il semble donc pertinent d'étudier l'utilisation des archives dans le milieu du cinéma par les documentaristes. Les propos d'Édouard Mills Affif permettent dans un premier temps d'illustrer pourquoi certains documentaristes ont recours aux archives dans leurs films : « Le réflexe de la plupart des documentaristes qui travaillent sur la mémoire, le passé, l'histoire est effectivement de mobiliser des archives pour re-convoquer le passé et lui donner de la chair...³⁷ » Édouard Mills Affif poursuit en évoquant que de manière générale, les archives interviennent dans les films documentaires en alternance avec des témoignages, elles permettent ainsi de renforcer le propos du témoin. Cependant, Édouard Mills Affif met en garde sur un piège quant à l'utilisation d'archives dans un film : celles-ci ne doivent pas être perçues « uniquement comme des illustrations, comme des compléments ou prolongement de la parole », elles doivent être interrogées, étudiées et recontextualisées par le documentariste.

35. G. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, *op cit.*, p. 76.

36. D. Moreau, « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », *op cit.*, p. 22.

37. Édouard Mills Affif, *Le documentaire et les images d'archives - (Penser le cinéma documentaire : Leçon 5)* [Vidéo], Université Aix Marseille, Canal-u.tv, 10/10/2010, 32min27s, consulté le 06/02/19 sur : https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/le_documentaire_et_les_images_d_archives_penser_le_cinema_documentaire_I_econ_5.6971, entre 00:09 et 00:27.

Nous pouvons ensuite nous interroger sur la nature précise de ces archives mobilisées par les cinéastes. Édouard Mills Affif évoque déjà plusieurs types d'archives comme des archives « audiovisuelles-cinématographiques, iconographiques, photographiques.³⁸ » François Niney s'est interrogé dans ses écrits sur la nature des archives audiovisuelles où celles-ci sont d'abord des actualités : « l'archive d'aujourd'hui, c'est l'actualité d'hier. » Néanmoins, poursuit François Niney, ces archives filmées peuvent être autre chose qu'une ancienne actualité : « films industriels, médicaux, militaires, éducatifs, d'explorateurs, films de famille ou d'amateurs, autobiographies filmées plus ou moins artistes, émissions de télévision [...] et même films de fiction.³⁹ » Quant aux archives iconographiques, les propos d'Yves Jeuland, réalisateur de documentaires pour la télévision, nous offrent un certain éclairage sur cette catégorie ainsi que sur sa vision des archives :

« J'entends par archive tout document préexistant, qui n'est pas issu du tournage et qu'on intègre dans l'étape du montage : images d'actualité, extraits de films de fiction, publicités, films amateurs et films de famille, films de propagande, films d'entreprise, extraits d'autres documentaires, photos, affiches, dessins, caricatures, journaux, extraits d'archives sonores radiophoniques, des chansons aussi. Les images d'archive peuvent aussi être revisitées.⁴⁰ »

Dans la suite de ce même entretien, Yves Jeuland revient sur la mission des archives dans un film et évoque deux tendances à propos de leur utilisation : soit la priorité est donnée au commentaire dans le cadre de la narration du film, soit il s'agit de donner l'avantage aux archives et aux images. Pour le cinéaste, la mobilisation d'archives dans un documentaire peut s'avérer essentielle lorsque celui-ci envisage de le raconter au passé. De plus, les archives sont bien plus que des illustrations, elles sont pour le réalisateur un véritable acteur du film, dans le sens où elles vont jouer un rôle comme un acteur qui interprète un personnage. Ensuite, Yves Jeuland insiste sur l'importance des archives dans le processus de création d'un film puisque leur recherche apparaît comme une réelle source de motivation pour le réalisateur : « Il faut partir des images que l'on découvre, que l'on va chercher, mais que parfois on trouve sans les avoir vraiment cherchées. Et c'est la rencontre avec une image d'archive, avec un extrait de film de cinéma, ou toute autre matière, qui va déclencher l'envie de faire le film. Ensuite, il faut laisser vivre et parler ces images.⁴¹ » Le cinéaste conclut en évoquant

38. É. Mills Affif, *Le documentaire et les images d'archives...*, *op cit.*, entre 00:30 et 00:35.

39. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 253.

40. Ana Viñuela, « L'écriture documentaire avec des images d'archives - Entretien avec Yves Jeuland », *Sociétés & Représentations*, n° 29, 2010, p. 177.

41. A. Viñuela, « L'écriture documentaire avec des images d'archives... », *op cit.*, p. 178.

que la mission centrale des archives est avant tout de « restituer une réalité, mais avec toute la subjectivité qui doit être celle du réalisateur. Dans le cas des films à base d'archives, il doit être capable d'extraire la vie et l'âme des images préexistantes qu'il va utiliser.⁴² »

Par ailleurs, le cinéaste affirme que les archives peuvent aussi revêtir le rôle de la « colonne vertébrale » d'un film puisque la réalisation de films constitués uniquement d'archives est possible. Pour preuve, le réalisateur cite l'exemple de son documentaire *Le Siècle des socialistes* (2005) réalisé uniquement à base d'archives. Cependant, il faut souligner la grande difficulté à mettre en scène un tel film puisqu'il s'agit d'abord de surmonter un obstacle financier de taille. Le coût des images étant trop élevé, la solution qui s'offre aux réalisateurs est de mélanger des images tournées à la caméra et les fameuses archives. De plus, l'autre élément qui peut faire échouer ce type de projet est, comme l'évoque Yves Jeuland, la difficulté de donner vie au récit sans utiliser des témoignages. Le réalisateur suggère alors qu'un film avec une telle ambition se doit d'avoir une grande quantité d'archives et avoir suffisamment de matière pour pouvoir la mélanger et croiser les sources. Et donc, à la question de savoir si l'image prime pour structurer et orienter ses films qui contiennent des archives, Yves Jeuland répond que l'image est en effet ce qui importe le plus puisqu'elle a selon lui la possibilité de recentrer le film, de le réorienter et la narration elle-même peut être modifiée lorsqu'on y insère un document particulier⁴³.

Enfin, lorsque des documentaristes désirent intégrer à leurs films des archives, ceux-ci peuvent se voir confrontés au manque d'archives. À l'image du cinéaste Rithy Panh sur le génocide cambodgien qui recherche des images manquantes, Yves Jeuland rapporte les solutions et les moyens à disposition des metteurs en scène pour pallier cette difficulté. Le cinéaste évoque ne pas s'arrêter devant ce manque d'archives puisqu'il s'agit d'une motivation supplémentaire à chercher d'autres documents qui peuvent parfois être plus pertinents, permettre une réadaptation du récit ou l'ajout d'une partie supplémentaire non envisagée à l'origine du projet. De plus, quand le documentariste ne trouve pas ou se voit empêché d'utiliser des images d'époque, celui-ci peut envisager de mobiliser des extraits de films de fiction. Yves Jeuland confie utiliser aussi bien des extraits de films de fiction que des photographies, des témoignages ou des chansons qu'il identifie comme des témoins ou des traces du passé qui ont marqué la mémoire collective⁴⁴.

42. A. Viñuela, « L'écriture documentaire avec des images d'archives... », *op cit.*, p. 178-179.

43. A. Viñuela, « L'écriture documentaire avec des images d'archives... », *op cit.*, p. 179-181.

44. A. Viñuela, « L'écriture documentaire avec des images d'archives... », *op cit.*, p. 189.

Les archives peuvent donc intégrer le monde du Septième art par la pratique du documentaire, souvent historique. Endossant plusieurs rôles, les archives détiennent une place d'une grande importance pour tout documentariste qui s'intéresse à leur utilisation dans le but de restituer une réalité et de témoigner du passé. Des documentaristes peuvent donc par conséquent mobiliser des archives pour mieux aborder certains sujets dans leurs documentaires dont l'objectif est de témoigner et de participer à la mémoire d'un événement traumatique de l'histoire comme par exemple la Shoah.

B. Pratique du documentaire au service de la mémoire de la Shoah

a. *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, un film fondateur sur l'évocation de la Shoah au cinéma

Parmi les nombreux documentaires cinématographiques qui ont participé à l'évocation de la Shoah ainsi qu'à la construction de sa mémoire, *Nuit et Brouillard* figure parmi les plus importants. Réalisé par Alain Resnais et projeté dans les salles françaises en 1956, *Nuit et Brouillard* connaît depuis sa sortie une grande diffusion aussi bien commerciale qu'artistique notamment grâce à sa durée exceptionnelle de trente minutes⁴⁵. Bien plus qu'un film fondateur sur l'évocation du génocide perpétré par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale, *Nuit et Brouillard* est une œuvre qui « contribua [...] de manière décisive à construire le regard des contemporains sur le système concentrationnaire en même temps qu'il inventait, dans l'inquiétude, un geste de cinéma pour se tenir devant l'événement.⁴⁶ » De plus, grâce à son utilisation et son assemblage d'images d'archives, Alain Resnais « allait fixer durablement un imaginaire des camps nazis.⁴⁷ »

L'histoire de la création de ce court-métrage débute en 1945 lorsque le public français se rend à l'exposition « Les crimes hitlériens » où est diffusé *Les Camps de la mort*, un film de montage réalisé avec des images filmées lors la libération des camps de concentration de l'Ouest. Neuf ans plus tard, un nouveau projet de film sur les camps de concentration est annoncé par les historiens Henri Michel et Olga Wormser lors de l'inauguration de l'exposition « Résistance, Libération, Déportation »⁴⁸. Pour mettre en scène ce film, le jeune réalisateur Alain Resnais est choisi en 1955 par Argos Films qui supervise la production et la diffusion du film. Ce choix s'avère surprenant pour un tel projet de film sur les camps de concentration, mais le nom d'Alain Resnais ainsi que son œuvre

45. Christian Delage, « *Nuit et Brouillard* : un tournant dans la mémoire de la Shoah », *Revue des sciences sociales du politique*, n° 61, 2003, p. 81.

46. Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », dans FRODON (Jean-Michel), sous la dir. de, *Le cinéma et la Shoah - Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 85.

47. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 85.

48. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 86.

sont déjà très reconnus dans le milieu du court-métrage et du film d'art. Après avoir livré plusieurs courts-métrages sur des peintres à l'image de son *Van Gogh* (1948) qui lui vaut l'Oscar du Meilleur court-métrage, Alain Resnais se dirige vers d'autres horizons. Le jeune cinéaste présente d'abord en 1950 *Guernica*, un film perçu comme une des premières rencontres entre l'art et l'histoire tragique du XX^e siècle. Puis en 1954, Alain Resnais collabore avec Chris Marker pour *Les statues meurent aussi* (1950-1953), un documentaire censuré pour son regard anticolonialiste. Le cinéaste est alors approché par le producteur Anatole Dauman, fondateur d'Argos Films, pour se voir confier la réalisation de ce nouveau documentaire sur les camps de la mort. « Un tel sujet ne pouvant être abordé selon lui que par un ancien déporté », Alain Resnais refuse dans un premier temps la proposition du producteur. Mais après plusieurs discussions, le jeune cinéaste accepte à la seule condition que le commentaire du film soit écrit par l'écrivain Jean Cayrol, ancien interné à Mauthausen, qui « apportera au film un garant d'authenticité »⁴⁹.

Le processus de création de *Nuit et Brouillard* doit donc suivre la ligne directrice des travaux d'Henri Michel et d'Olga Wormser et la documentation de « Résistance, Libération, Déportation » doit offrir la principale base d'archives du film. Néanmoins, ne voulant pas se contenter des images déjà réunies, Alain Resnais et ses conseillers historiques se lancent dans une recherche de nouvelles sources. Celle-ci débute en 1955 lorsque l'équipe de *Nuit et Brouillard* entreprend d'explorer les fonds photographiques du Centre de Documentation Juive Contemporaine, du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Amicale de Mauthausen. Mais cette ambitieuse entreprise se voit freinée par le Service Cinématographique des Armées qui refuse à l'équipe du film l'utilisation de certains plans tandis que l'*Imperial War Museum* de Londres lui interdit l'accès à ses archives. Devant ces obstacles, Resnais et son équipe se rendent à l'Institut Néerlandais de Documentation de Guerre d'Amsterdam ainsi qu'en Pologne à l'Institut d'Histoire Juive. Leurs pérégrinations s'achèvent enfin à Majdanek et Auschwitz⁵⁰. « Tandis que le documentaire *Les Camps de la mort* consistait en une simple mise bout à bout de séquences fournies aux actualités françaises par les Alliés occidentaux, *Nuit et Brouillard* avait fait l'objet d'une véritable recherche⁵¹ ». Le film se dirige alors dans une direction totalement différente de ce qui a été fait par le passé. *Nuit et Brouillard* entend montrer une autre histoire, celle de la déportation des Juifs d'Europe avec ses différentes étapes, un événement passé sous silence lors de la Libération et marginalisé dans les discours de l'époque⁵².

49. Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* » - *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 46-47.

50. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 87 et 90.

51. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 91.

52. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 92.

Le film d'Alain Resnais apparaît aux yeux de l'historienne spécialiste de la Seconde Guerre mondiale et de l'histoire du cinéma Sylvie Lindeperg comme un film bien plus complexe qu'il n'y paraît du fait de son cahier des charges. L'historienne rappelle que le contrat d'Alain Resnais sur ce film stipule que le cinéaste doit recourir à trois techniques cinématographiques distinctes. Dans sa lettre d'engagement du 24 mai 1955 nous pouvons lire, comme nous le rapporte Sylvie Lindeperg, qu'une « partie iconographique réalisée sur documents, illustrés par des schémas animés ou des objets constituant des souvenirs authentiques de la Déportation » devait être intégrée au film. De plus, « une partie dite “de montage”, empruntant aux cinémathèques françaises ou étrangères des plans dont l'intérêt historique ne pourrait être mis en doute » devait s'y trouver ainsi qu'« une partie réalisée en prises de vues directes sur les lieux mêmes de la Déportation »⁵³. Et en effet, Alain Resnais tourne dans un premier temps des plans en couleur à Birkenau et à Auschwitz mais qu'il met par la suite en noir et blanc. Ce choix du cinéaste s'explique par sa volonté d'éviter de « verser dans l'exhibition de l'horreur qui avait marqué, en 1945, les actualités filmées sur les camps libérés.⁵⁴ »

Sorti en 1956, *Nuit et Brouillard* connaît une longue carrière en France grâce à son étroite relation avec l'enseignement de l'histoire. Pour tous les enseignants de cette discipline dans les années 1970, le documentaire d'Alain Resnais est une référence incontournable. Dans les décennies qui suivent et grâce à l'arrivée du support VHS, *Nuit et Brouillard* voit son utilisation facilitée en classe. C'est également dans le cadre du devoir de mémoire sur la Shoah que le film voit son utilisation encouragée par l'État et le ministre de la Culture Jack Lang, suite aux débats suscités par le non-lieu du procès de Paul Touvier en 1992. Le ministre demande en effet que *Nuit et Brouillard* soit diffusé à deux reprises sur FR3, les 27 avril et 11 mai 1992, et que chaque lycée ait à sa disposition une cassette vidéo du film accompagnée d'un numéro spécial de l'hebdomadaire *Télescope* consacré à la collaboration d'État et à l'antisémitisme de Vichy⁵⁵. « Il est du devoir de l'école de contribuer à faire de chaque élève, de chaque lycéen, un citoyen responsable, soucieux de la vérité et capable de refuser toute falsification historique. À ce titre *Nuit et Brouillard* n'est pas un simple documentaire ; il doit être une réflexion sur l'histoire et sur la vérité historique.⁵⁶ » Suite à cette décision ministérielle, le film d'Alain Resnais doit apporter un « apprentissage de la citoyenneté tout en proposant une leçon d'histoire » et devient également un moyen de lutte contre le racisme et l'antisémitisme⁵⁷.

53. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 93.

54. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 93.

55. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* » - *Un film dans l'histoire*, *op cit.*, p. 227-228.

56. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* » - *Un film dans l'histoire*, *op cit.*, p. 228. L'historienne cite la conclusion de la circulaire adressée par le ministre aux recteurs d'Académie et aux proviseurs.

57. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* » - *Un film dans l'histoire*, *op cit.*, p. 228.

Mais durant les années 1990, de nombreuses questions se posent à propos de l'usage pédagogique de *Nuit et Brouillard* : « La violence des images ne susciterait-elle pas rejet, tétanie, voire traumatisme ? Au contraire, l'accoutumance aux cadavres produite par la télévision ne banaliserait-elle pas les images des camps ? [...] La connaissance du passé est-elle un moyen de lutte contre le racisme ? » Devant ces nombreuses questions suscitées par le film, certains enseignants lui préfèrent alors une autre grande œuvre sur le sujet : le monument *Shoah* de Claude Lanzmann⁵⁸.

b. *Shoah* de Claude Lanzmann, un « combat contre l'oubli »⁵⁹

Sorti en 1985 dans les salles de cinéma, *Shoah* de Claude Lanzmann est souvent présenté comme un « film monumental » par sa durée phénoménale de presque dix heures, par son tournage qui s'est étalé sur plus de dix ans dans une douzaine de pays et parce qu'il se compose de témoignages de rescapés, de contemporains et de bourreaux. *Shoah* se présente comme un film important pour les années 1980 car clôturant le long processus de reconnaissance de la spécificité du génocide juif désormais baptisé, grâce à ce film, par le terme hébreu « Shoah ». Depuis sa sortie, l'œuvre documentaire de Claude Lanzmann ne cesse d'impressionner bien qu'elle soit perçue comme « un film aride, d'un dépouillement extrême, qui met mal à l'aise le spectateur et tranche avec les grands textes sur les camps de David Rousset, Robert Antelme, Elie Wiesel ou Charlotte Delbo.⁶⁰ » Mais *Shoah* est bien plus qu'un simple documentaire sur le génocide perpétré par les nazis à l'encontre des Juifs d'Europe, il s'agit d'une œuvre mémorielle, d'un film-fleuve dont la mission est la recherche de la parole, « une lutte contre la mort » et dont la vocation est plus que de faire parler mais de « faire naître à la parole ce qui ne pouvait plus venir au jour.⁶¹ »

Ce long documentaire s'appuie sur de nombreux témoignages venant de victimes du génocide, de témoins et d'acteurs de la solution finale. Le réalisateur interroge d'abord des survivants des *Sonderkommando* qui narrent le processus d'extermination de « la sélection sur la rampe d'arrivée entre aptes et inaptes au travail, l'épouillage et la coupe de cheveux, le déshabillage, l'entrée dans les salles de douche, jusqu'à l'évacuation des corps, d'abord ensevelis, puis acheminés vers le crématorium.⁶² » Des témoignages de rescapés du ghetto de Varsovie et de Juifs européens sont également présents afin d'explicitier et de lever le voile sur ce que fut l'extermination des Juifs.

58. S. Lindeperg, « Nuit et Brouillard » - *Un film dans l'histoire*, op cit., p. 229.

59. Cécile Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann et *La Vie est belle* de Roberto Benigni », *Terrains & travaux*, n° 3, 2002, p. 52.

60. Maxime Decout, « Autour de *Shoah* : nommer, dé-nommer, métaphoriser », *Critiques*, n° 852, 2018, p. 403.

61. Remy Hebding, « *Shoah* ou la résurrection d'une parole », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n° 13, 1987, p. 91.

62. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », op cit., p. 41.

Ensuite, Claude Lanzmann se concentre sur des récits de témoins polonais dont les champs se situaient à proximité des camps d'extermination et qui pouvaient ainsi observer les trains entrer dans les camps. Pour son film, le cinéaste invite certains témoins à reconstituer les gestes du passé, une méthode de mise en scène que certains documentaristes utilisent afin de faire rejaillir le passé et la parole chez les témoins. Claude Lanzmann propose donc au conducteur de la locomotive qui acheminait les Juifs vers les camps d'Auschwitz et de Sobibor de reproduire ses gestes d'autrefois. Ce témoin apparaît d'ailleurs comme un des seuls à « reconnaître que les Juifs allaient au-devant d'une mort certaine et à regretter d'y avoir participé, même s'il considère n'avoir pas eu le choix.⁶³ » Enfin, Claude Lanzmann se confronte à d'anciens SS qui ont accepté de se livrer sur leur rôle, ignorant cependant qu'ils étaient filmés et quel était l'objectif de Lanzmann qui se faisait passer pour un chercheur. Ces anciens SS mobilisent souvent l'argument du « ne pas avoir le choix » tout comme ils minimisent leur implication dans le génocide⁶⁴. Pour la sociologue Cécile Vigour, *Shoah* possède donc une narration très riche qui « réside [...] dans le “dialogue” entre ces acteurs à différents titres du drame, dans le phénomène d'écho entre leurs témoignages qui ne sont pas livrés d'emblée dans leur intégralité, mais au contraire ordonnées, en longs passages, avec des extraits d'entretiens portant sur un même thème.⁶⁵ » La sociologue cite Simone de Beauvoir qui qualifie le film de Lanzmann comme une « cantate funèbre à plusieurs voix, adroitement entrelacées⁶⁶. »

Pour Cécile Vigour, *Shoah* se rapproche du documentaire mais sans en être totalement un. À partir de nombreux témoignages oraux des victimes ou des bourreaux, le film offre une description très précise de ce qu'était la Shoah durant la Seconde Guerre mondiale. Les faits du génocide, selon la sociologue, sont abordés de trois façons différentes : « la *vision* des lieux (emplacement des camps d'extermination tels Auschwitz, Sobibor, Treblinka, Belzec et des lieux de travaux forcés, villages polonais mémoriaux juifs en Pologne et en Israël) ; l'*écoute* des victimes, témoins et acteurs de la Solution Finale ; et enfin les *images* de ces témoins (souvent des gros plans qui mettent en évidence l'émotion suscitée par le souvenir des horreurs passées).⁶⁷ » C'est en insistant sur les détails que Claude Lanzmann cherche à répondre au comment et au pourquoi de la Shoah :

« Il fallait pour tenter de restaurer ce que le nazisme avait voulu abattre – un peuple et sa mémoire – revenir sur les lieux mêmes de la “Solution finale”, en rechercher les

63. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 41-42.

64. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 42.

65. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 42.

66. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 42. La citation de Simone de Beauvoir est tirée de la préface « La mémoire de l'horreur » dans *Shoah*, Paris, Gallimard, 1997, p. 13.

67. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 46.

*traces, les vestiges, parmi les pierres, parmi les arbres, les regarder avec la précision, la minutie d'un topographe, s'imprégner de la lente tristesse de ces paysages polonais qui restent aujourd'hui les seuls témoins impassibles, inchangés de l'horreur. Shoah est tout le contraire d'un film d'archives. C. Lanzmann ne tient pas de discours sur la "Solution finale", il va beaucoup plus loin : il la montre dans tous ses détails les plus concrets.*⁶⁸ »

Et en effet, un des aspects les plus intéressants de *Shoah* est que le film ne présente aucune image d'archives. *Shoah* ne montre pas l'extermination des Juifs et laisse place à l'écoute des témoins. Cette démarche adoptée par Claude Lanzmann diverge de celle entreprise par Alain Resnais sur *Nuit et Brouillard* qui n'hésite pas à montrer des images choc comme celle du bulldozer de Bergen-Belsen, érigée « comme symbole de l'horreur concentrationnaire.⁶⁹ » *Shoah* est un film sans image, un film qui se refuse à montrer le non représentable et qui préfère la parole : « Les survivants disent, racontent, décrivent. Ils se taisent aussi, ils veulent renoncer à continuer. Les gorges se nouent. Les mots ne passent plus. Lanzmann filme les silences. Ce qui se dit au-delà des mots. Il donne à voir les silences. La douleur des silences, la douleur des mots. Revivre est douloureux, comme un accouchement.⁷⁰ » Le film est également très sobre. Cette sobriété s'incarne par cette absence de Claude Lanzmann lui-même, le réalisateur n'intervenant que très peu dans son film, moins de quarante minutes sur 9h30 selon ses dires⁷¹. Le film possède aussi un rythme très lent pour « laisser le temps aux témoins de s'exprimer, au spectateur d'écouter attentivement et de s'imprégner des lieux.⁷² » Aucune musique n'accompagne *Shoah* car seuls le silence, le roulement des trains et l'écoulement de l'eau règnent sur les images, ce qui le distingue de n'importe quel autre documentaire sur le sujet. Toutefois, cette sobriété ne l'emporte pas totalement puisque *Shoah* fait preuve d'émotion de par la dureté de ses témoignages. Mais Cécile Vigour préfère employer le terme de « sensible » plutôt que celui d'« émouvant » pour caractériser le film. Avec cette sensibilité, le film adopte son propre langage et montage pour montrer ce qu'a été la Shoah et revêt la forme d'« une mosaïque mêlant voix, visages et paysages en une "construction poétique", qui exclut la fiction et recherche le ton le plus juste pour parler des faits passés.⁷³ »

68. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 46. L'auteure reprend les propos de Claude Lanzmann recueillis par M. Boué, « L'horreur immontrable », *L'Humanité*, 29 juin 1987, p. 2.

69. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », *op cit.*, p. 104.

70. R. Hebding, « *Shoah* ou la résurrection d'une parole », *op cit.*, p. 92.

71. Jean-Michel Frodon, « Le travail d'un cinéaste - Entretien avec Claude Lanzmann », dans FRODON (Jean-Michel), sous la dir. de, *Le cinéma et la Shoah - Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 121.

72. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 48.

73. C. Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 48-49.

Enfin, *Shoah* se caractérise comme étant un documentaire qui refuse la fiction afin de rester fidèle et digne. Pour Cécile Vigour, « ce refus catégorique de la fiction, que défend Claude Lanzmann, doit se comprendre comme une éthique. Le réalisateur conçoit en effet son film comme un devoir de mémoire et de fidélité, qui exige de donner à entendre et à voir la Shoah de manière particulière.⁷⁴ » Le cinéaste s'est en effet toujours opposé à l'idée de fiction, la voyant comme un crime. C'est notamment dans les pages de *Libération*, deux ans après la sortie de son film, que Claude Lanzmann montre son rejet à propos de l'usage de la fiction dans une œuvre qui traite de la Shoah :

« Je ne vois pas comment on peut faire de la fiction avec l'extermination des Juifs. L'idée même d'une fiction ! L'image même des juifs entrant dans les chambres à gaz ! Même la misère absolue du ghetto de Varsovie ne se représente pas ! Ce serait insupportable pour les survivants, les morts, les victimes. Impossible, un crime ! Je crois qu'en écoutant ce Polonais raconter - revivre sous nos yeux – cette vision d'enfer du ghetto, on y est... on voit. En fait, il y a deux types d'incarnations. L'une qui montre, forcément idéaliste. L'autre qui ne montre pas. »⁷⁵ »

Pour le critique et journaliste de cinéma Jean-Michel Frodon, « il y eu un avant et un après *Shoah*, aussi bien pour l'Histoire et la perception du génocide des Juifs d'Europe que pour l'histoire du cinéma comme art.⁷⁶ » *Shoah* « n'est pas un film sur les camps, mais l'immense entreprise de convocation de ce qui n'existe plus, de ce qui a été plusieurs fois effacé – les hommes, les femmes et les enfants assassinés, leurs corps réduits en cendres dispersées, les machines qui les ont tués à leur tour réduites à néant.⁷⁷ » De plus, cette œuvre monumentale est « un film sur le témoignage : le témoignage d'une catastrophe.⁷⁸ » *Shoah* compte parmi les films documentaires les plus importants sur l'évocation du génocide perpétré par les nazis et fait figure d'œuvre unique en son genre. À titre de comparaison et comme conclusion définitive sur ces films, *Nuit et Brouillard* est conçu comme un documentaire historique avec des images d'archives pour aborder la question de la déportation mais passe sous silence la singularité du génocide juif contrairement à *Shoah* qui est « un film de mémoire qui se dessaisit des images d'archives au profit de la parole des témoins.⁷⁹ »

74. Cécile Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 52.

75. Cécile Vigour, « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann... », *op cit.*, p. 55. L'auteure reprend une citation de Claude Lanzmann dans un entretien paru dans *Libération* le 29 juin 1987, p. 17.

76. Jean-Michel Frodon, « Chemins qui se croisent », dans FRODON (Jean-Michel), sous la dir. de, *Le cinéma et la Shoah - Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 22.

77. J.-M. Frodon, « Chemins qui se croisent », *op cit.*, p. 23.

78. Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », dans Collectif, *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Éditions Belin, 1990, p. 76.

79. Maxime Decout, « Autour de *Shoah* : nommer, dé-nommer, métaphoriser », *op cit.*, p. 404.

Le cinéma, avec la pratique du documentaire, participe donc à l'évocation et à la mémoire d'événements meurtriers de l'histoire. C'est notamment le cas des grands génocides et massacres de masse commis durant le XX^e siècle à l'image de la Shoah dont le milieu du cinéma s'est saisi à partir des années 1950. La Shoah étant probablement un des génocides les plus abordés par le cinéma, aussi bien par le documentaire que la fiction, le Septième art n'en n'oublie pas pour autant les mémoires des autres peuples victimes d'exterminations et de massacres. Des œuvres cinématographiques, ou télévisées, de fiction ou documentaires ont su traiter de génocides comme celui des Arméniens dans l'Empire ottoman en 1915 ou celui des Tutsis au Rwanda en 1994. De son côté, le génocide perpétré par les Khmers rouges au Cambodge fait lui aussi l'objet d'un travail cinématographique où nous devons les films documentaires les plus marquants au cinéaste Rithy Panh qui réussit à « mettre en scène “la terre des âmes errantes”, celles de Bophana et de millions d'autres broyés par “la machine de mort khmère rouge”.⁸⁰ »

80. Bernard Bruneteau, *Le siècle des génocides*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 188.

II. Le Cambodge, théâtre du génocide perpétré par les Khmers rouges (1975 - 1979)

Après les désastres matériels et humains de la Seconde Guerre mondiale, le XX^e siècle fut marqué par un retour des violences et des massacres de masse dans le contexte international de la Guerre froide. Cette violence s'installa en Asie du Sud-est, plus précisément au Cambodge qui, tombé aux mains du régime des Khmers rouges, fut le théâtre d'un des génocides les plus violents et meurtriers de l'histoire.

A. « 3 ans, 8 mois et 20 jours⁸¹ »

a. « D'où viennent les Khmers rouges ?⁸² »

L'histoire des futurs leaders khmers rouges débute fin 1949 lorsqu'une vingtaine d'étudiants cambodgiens débarquent à Marseille. Parmi eux se trouve Saloth Sar, futur Frère Numéro 1 des Khmers rouges alias Pol Pot. Ces jeunes Cambodgiens rejoignent alors une centaine d'étudiants khmers imprégnés d'idées nationalistes avec lesquels ils découvrent le Parti communiste français (PCF). Cet environnement favorise l'apprentissage des idées marxistes-léninistes à ces jeunes khmers qui s'initient avec *De l'impérialisme* de Lénine, *La question des nationalités* de Staline, le *Manifeste communiste* ainsi que l'Abrégé de *l'Histoire du Parti communiste bolchévique de l'URSS*. Durant ce séjour en France plusieurs d'entre eux découvrent l'existence du Parti révolutionnaire du peuple khmer (PRPK), ce qui les pousse à soutenir la lutte contre le roi cambodgien Sihanouk. L'orientation politique de ces étudiants se voit confirmée par un événement majeur : refusant son rôle de monarque constitutionnel, Sihanouk, le 15 juin 1952, dissout le gouvernement. Dénoncé comme un coup d'État par les opposants, ce geste de Sihanouk pousse de plus en plus d'étudiants cambodgiens en France à adhérer au PCF. À la fin de l'année 1952, Saloth Sar regagne son pays natal⁸³.

Rentrés à Phnom Penh, les étudiants cambodgiens qui ont épousé les idées du communisme doivent composer avec le roi Sihanouk qui entend bien gouverner. Contre toute attente, celui-ci prend la décision d'abdiquer le 27 février 1955. Devenu citoyen ordinaire, il crée le parti Sangkum Reastr Niyum qui le fait triompher aux élections avec 83 % des votes. Sihanouk réunit alors en congrès son parti qui lui remet les pleins pouvoirs pour réformer la Constitution. Dans cette situation, les

81. David Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 40.

82. Alain Forest, « D'où viennent les Khmers rouges ? », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 52.

83. Philippe Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, p. 19-21. Nous citons les grandes lignes de la partie « Genèse d'une tragédie. Les passagers du *SS Jamaïque* » du Chapitre 1.

communistes et futurs dirigeants khmers tels que Saloth Sar se retirent de la vie politique. En 1960, après la mort de son père devenu roi suite à son abdication, Sihanouk entreprend de conserver ses pouvoirs constitutionnels et joue la carte du référendum populaire pour se faire de nouveau élire roi en juin 1960. C'est donc dans ce contexte que 21 cadres révolutionnaires khmers se réunissent le 30 septembre 1960 et fondent le Parti des travailleurs khmers (PTK) dans lequel Saloth Sar tient le rang de Numéro 3⁸⁴.

Dans les années qui suivent le référendum, Sihanouk connaît un règne parfait. Cependant, l'année 1963 voit de nombreuses manifestations d'étudiants dirigées contre son parti ce qui provoque la démission du gouvernement. En déplacement à Pékin, le roi ne condamne pas les communistes qui, de leur côté, élisent Saloth Sar à la fonction de secrétaire général du comité central du PTK. Le roi mène alors une opération de contre-attaque en dévoilant une liste de 34 personnalités perçues comme subversives dont fait partie Saloth Sar. Celui-ci, accompagné de ses proches collaborateurs, fuit la capitale en mai 1963 pour rejoindre une zone sous protection vietnamienne dans l'est du Cambodge. C'est là que naît l'Angkar, ou l'Organisation, qui accueille progressivement la majorité des cadres de ce qui est devenu le Parti communiste du Kampuchéa (PCK). Enfin, le Cambodge de 1966 est marqué par de nouvelles élections qui portent à l'Assemblée une majorité de députés hostiles à Sihanouk. La droite l'emporte et Lon Nol, ancien ministre de la Défense et chef des armées, devient Premier ministre tandis que de son côté, Sihanouk met en place un contre-gouvernement⁸⁵.

Dès lors, la situation du Cambodge s'aggrave. « Devenu l'ennemi n°1 des communistes, Sihanouk semble las et, petit à petit, perd la main. Les jeunes gens instruits ne lui font plus confiance. En ville les jeunes diplômés ne trouvent pas d'emploi, le chômage croît. À la campagne, le problème éternel de la dette empire ; la suppression de l'aide américaine pénalise ceux des officiels qui, indûment, en tiraient profit et dont la loyauté à l'égard du roi faillit en conséquence. [...] La politique brutale de Lon Nol, dont les soldats rackettent les paysans et brutalisent les femmes, aiguise de farouches ressentiments.⁸⁶ » C'est donc au début de l'année 1968 que les Khmers rouges déclenchent ce que Saloth Sar nomme « la lutte armée » et ce que Sihanouk désigne comme une « guerre civile » voire une « guerre totale ». « La pauvreté, le déclin de l'exploitation de caoutchouc dont les prix chutent, la corruption, la baisse de popularité du prince chez les jeunes scolarisés entretiennent le mécontentement et poussent les paysans à chercher refuge en ville, principalement à Phnom Penh. »

84. P. Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours, op cit.*, p. 26-31. Nous citons les grandes lignes des parties « Le roi gouverne » et « Fondation du Parti des travailleurs khmers (PTK) » du Chapitre 1.

85. P. Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours, op cit.*, p. 31-33. Nous citons la partie « La conquête du pouvoir. Naissance de l'Angkar » du Chapitre 1.

86. P. Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours, op cit.*, p. 33.

Sihanouk, totalement dépassé par les événements, convoque le Sangkum en juillet 1969, forme un gouvernement de Salut national avec Lon Nol à sa tête et émet son intention de renoncer à son titre de chef de l'État. Ce climat d'hostilité à l'encontre du souverain entraîne alors sa chute le 18 mars 1970 lorsque l'Assemblée nationale khmère prononce sa déchéance et fait du Cambodge une république⁸⁷. Suite au coup d'État du gouvernement pro-américain de Lon Nol, la situation au Cambodge se dégrade car malgré la guerre au Vietnam et les combats contre les forces républicaines de Lon Nol, les Khmers rouges s'assurent petit à petit le contrôle du pays. En 1973, ils contrôlent dix-sept des dix-neuf provinces du Cambodge et leurs effectifs s'accroissent jusqu'à atteindre 125 000 hommes. « Cependant, aussi longtemps que Phnom Penh ne tombe pas dans leurs mains, [...] la victoire échappe aux Khmers rouges. » Début 1975, la capitale est totalement encerclée et ne survit qu'avec le ravitaillement en armes et en vivres par voie aérienne ou par le Mékong, la seule voie de communication encore ouverte⁸⁸.

b. « Je crois qu'il y a un nom pour ce régime : la terreur⁸⁹ »

Après la guerre civile qui les a opposés au régime de Lon Nol, les Khmers rouges prennent le pouvoir au Cambodge le 17 avril 1975. Menés par Saloth Sar qui désormais prend pour pseudonyme Pol Pot, les Khmers rouges peuvent enfin appliquer la politique qu'ils ont établie en secret pendant leur clandestinité. Mais comme le constate David Chandler, historien américain spécialiste du Cambodge, il s'agit « d'un groupe inexpérimenté administrativement et sans personnel formé qui prend le pouvoir en 1975, du jour au lendemain.⁹⁰ » Cette prise de pouvoir est donc marquée par la chute de Phnom Penh le 17 avril 1975, après plus de cent jours de combats, la ville tombe aux mains des Khmers rouges vers 10 heures du matin. La première grande mesure prise par Pol Pot, quelques heures après seulement, est l'évacuation totale de la capitale. En moins de 48 heures, deux millions d'habitants sont déportés, sans aucune distinction, vers les campagnes dans le but d'être mis au travail dans les champs ou sur les immenses chantiers hydrauliques et de terrassement. « Des milliers d'entre eux, surtout les plus faibles tels que les personnes âgées, les femmes enceintes, les malades, les blessés de guerre, les enfants en bas âge, meurent durant cette effroyable marche forcée.⁹¹ »

87. P. Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours*, *op cit.*, p. 33-36. Nous citons les grandes lignes des parties « De la révolte à la lutte armée » et « Le jeu des erreurs » du Chapitre 1.

88. P. Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours*, *op cit.*, p. 36-39. Nous citons le début et la fin de la partie « La lutte finale » du Chapitre 1.

89. Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'Élimination*, Paris, Librairie générale française, 2013, p. 186.

90. D. Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *op cit.*, p. 41.

91. D. Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *op cit.*, p. 41-42. L'auteur reprend dans cet article les grandes lignes de ses principaux ouvrages sur le sujet tels que *The Tragedy of Cambodian History, Politics, War, and Revolution since 1945* (Yale University Press, 1991) et *Une histoire du Cambodge* (Les Indes savantes, 2011).

Dès lors, un nouveau régime du nom de Kampuchéa démocratique se met en place dans tout le Cambodge, contrôlé par le PCK avec Pol Pot à sa tête comme secrétaire général du parti. Une des premières politiques décidée par les Khmers rouges en 1975 est de « révoquer, discréditer, “rééduquer” et, dans des milliers de cas, tuer toute personne ayant occupé un poste de responsabilité dans l’administration ou l’armée du régime déchu.⁹² » Des milliers d’exécutions ont lieu durant les premiers mois du Kampuchéa démocratique. Sous ce régime de terreur, les mesures radicales se multiplient : suppression de la monnaie et de la propriété privée, abolition des marchés, du commerce et du troc, démantèlement du service public, suppression de toute liberté de mouvement. Les Khmers rouges ferment tous les ministères, hôpitaux et écoles du pays, s’en prennent à la religion bouddhiste et interdisent les pratiques religieuses et culturelles traditionnelles. Enfin, le Kampuchéa démocratique ferme toutes les frontières et suspend les communications extérieures. Dans sa volonté de refonte de la société cambodgienne, le régime khmer rouge force ensuite toute la population à s’uniformiser mentalement et physiquement : « hommes et femmes doivent porter le pyjama de coton noir, tenue traditionnelle des paysans cambodgiens, et avoir la même coiffure (cheveux courts pour les hommes, au carré pour les femmes). » Les valeurs sont bouleversées, le régime punit ceux qui ne se conforment pas au nouveau modèle imposé et « se lance [...] dans une politique d’autarcie.⁹³ »

Durant « l’ère Pol Pot », les grands dirigeants du Kampuchéa démocratique désiraient en effet faire table rase du passé et de l’ordre social qui préexistait depuis des siècles. Le système voulu par Pol Pot était « une révolution totale, pure et sans précédent, qui mettrait fin à l’oppression et aux inégalités du passé, dissoudrait les liens familiaux et permettrait aux plus pauvres des pauvres [...] de s’assumer.⁹⁴ » Il n’est donc pas surprenant pour les historiens spécialistes du sujet de voir les personnes les plus pauvres des campagnes se rallier à la cause khmère rouge, généralement des hommes et des femmes célibataires de moins de 25 ans. En revanche, l’ancienne population urbaine, nommée péjorativement « peuple nouveau », est totalement exclue, subissant « une férocité et un mépris ahurissants » de la part des Khmers rouges. Le peuple khmer connaît des souffrances inimaginables : « familles décimées, dommages aux institutions, destructions des maisons et des *wats* (temples) bouddhistes, perte de tous les repères sociaux et de tous bien matériels, absence apparente de rationalité et brutalité du régime, perte de cohérence culturelle et privation du respect de soi.⁹⁵ »

92. D. Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *op cit.*, p. 41-43.

93. D. Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *op cit.*, p. 41-43.

94. D. Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *op cit.*, p. 43-44.

95. D. Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *op cit.*, p. 43-44.

En 1977, le régime du Kampuchéa démocratique est « devenu si violent, incompetent et impopulaire que sa chute est inévitable. » Mais pour David Chandler, la chute du régime aurait pu être retardée si celui-ci ne s'était pas lancé dans une guerre contre le Vietnam « qu'il lui était impossible de gagner. » Pol Pot s'attaque à une nation qui compte dix fois plus d'habitants que le Cambodge et qui possède une armée bien plus nombreuse et militairement mieux équipée. Le Kampuchéa démocratique lance une série d'attaques dans le Sud du Vietnam, qui lui répond par une invasion en force. En 1978, de vrais combats se déclenchent entre le Cambodge et le Vietnam et plus le conflit avance, plus les Khmers rouges sont dépassés par les forces vietnamiennes qui lancent une grande offensive fin 1978. Après quelques semaines de combats, c'est la fin du Kampuchéa démocratique : Phnom Penh est libérée le 7 janvier 1979. « Pol Pot et plusieurs milliers de ses partisans s'enfuient en Thaïlande, ce qui permet aux Vietnamiens de mettre en place un nouveau régime, la République populaire du Kampuchéa (RPK), qui restera au pouvoir jusqu'en 1989.⁹⁶ »

c. Une « révolution génocidaire⁹⁷ »

L'invasion vietnamienne de janvier 1979 mit donc fin au pouvoir khmer rouge au Cambodge ainsi qu'à l'un des génocides les plus meurtriers du XX^e siècle. Les victimes du Kampuchéa démocratique furent nombreuses et le bilan humain global du régime de Pol Pot est progressivement établi à partir des années 1990. Les estimations de nombre de victimes des Khmers rouges sont nombreuses et les plus sérieuses vont de 1 500 000 à 1 700 000 morts voire jusqu'à 2 200 000 victimes. Cela correspondait à un taux de disparitions de 20 à 29,5 % de la population cambodgienne, estimée à 7 500 000 personnes en 1975. Selon le démographe Marek Sliwinski, les premières victimes du Kampuchéa démocratique furent les opposants politiques des Khmers rouges, à savoir les cadres du régime de Lon Nol (officiers, policiers et fonctionnaires). Des catégories particulières ont été ciblées par le régime, à l'image des « intellectuels » qui peuplaient les villes : « 51,4 % des diplômés du supérieur disparurent, dont 402 médecins sur 450 comptabilisées en 1975 ». Au niveau religieux, le clergé bouddhiste fut grandement touché par l'action du Kampuchéa démocratique puisque seulement 1 000 moines survécurent sur un total national de 60 000. Sur l'ensemble des minorités que compte le Cambodge, d'autres groupes religieux et ethniques furent pris pour cibles. Ce fut le cas des musulmans Chams, des catholiques, des Chinois et des Vietnamiens⁹⁸.

96. D. Chandler, « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *op cit.*, p. 47-49.

97. Ben Kiernan, *Le génocide au Cambodge, 1975-1979 : Race, idéologie et pouvoir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 534. Cette expression permet de lier le projet politique et idéologique des Khmers rouges au génocide du peuple khmer. L'idéologie des Khmers rouges les a conduits à cette élimination systématique d'un quart de la population cambodgienne.

98. B. Bruneteau, *Le siècle des génocides*, *op cit.*, p. 150-152. L'auteur s'est appuyé sur l'ouvrage de Marek Sliwinski *Le génocide khmer rouge : une analyse démographique*, Paris, L'Harmattan, 1995, 176 p.

Cette mortalité des années de terreur du régime de Pol Pot « ne concerne pas une simple masse d'individus isolés ». Le schéma de l'élimination menée par les Khmers rouges correspond à une motivation meurtrière de nature « sociologique ». « Dans l'esprit des dirigeants l'Angkar [...], il fallait en effet “déraciner trois montagnes : l'impérialisme, la féodalité, le capitalisme réactionnaire”. Les victimes appartiennent ainsi en majorité à trois catégories stigmatisantes définies par le nouveau pouvoir, supposées correspondre à ces entités maléfiques : le “peuple nouveau”, le “sous-peuple” et les “traîtres”.⁹⁹ » La population définie comme le « peuple nouveau » correspond aux catégories populaires citadines qui représentent la moitié de la population totale du Cambodge qui subit les nombreuses déportations au sein de ce que les Khmers rouges nomment l'« ancien peuple », la population paysanne des zones « libérées » jugée plus « pure », pour y être rééduquée. De son côté, le « sous-peuple » est formé de catégories socio-professionnelles liées à l'ancien ordre, et donc considérées par le Kampuchéa démocratique comme « non rééducables, indignes de vivre et destinées à une élimination progressive. » Ce sont les intellectuels, les professions libérales, les commerçants et le clergé. Quant aux « traîtres », ce sont les militaires et les fonctionnaires du régime de Lon Nol auxquels se joignent les « ennemis intérieurs » présents au sein du parti¹⁰⁰.

Sur les 44 mois d'existence du régime khmer rouge, deux univers de mort ont conduit à ce génocide : les « communes populaires » et les prisons. Les communes populaires ont toutes les caractéristiques d'un goulag : « long travail forcé (10 à 12 heures par jour au moins), normes journalières impératives, repos un jour sur dix (au début tout au moins), repas collectifs, séances d'autocritiques, espionnage institutionnalisé (le *chlôp*, souvent un enfant, qui écoute les conversations et les rapporte à l'Angkar), séparation des conjoints, regroupement à part des enfants, envoi des adolescents et des célibataires dans des brigades mobiles affectées aux chantiers les plus durs et les plus éloignés.¹⁰¹ » Dans ces camps, l'épuisement au travail, la malnutrition, les maladies non soignées et le « mépris conscient de la vie humaine » entraînèrent une mortalité effrayante¹⁰². De son côté, le réseau carcéral, dans lequel culmine Tuol Sleng, connu aussi sous le nom de S-21, joue un rôle majeur dans la folie meurtrière des Khmers rouges. Ce centre de détention avait pour mission de protéger le PCK en « assassinant tous ses prisonniers et en altérant leurs autobiographies afin de les adapter aux besoins et aux suspicions du parti. » Ancien lycée reconverti en prison, Tuol Sleng « combinait l'incarcération, l'investigation, en même temps que des fonctions judiciaires et contre-espionnage. » Mais pour David Chandler, S-21 « était plus un centre d'interrogatoires et de torture qu'une prison »

99. B. Bruneteau, *Le siècle des génocides*, op cit., p. 153.

100. B. Bruneteau, *Le siècle des génocides*, op cit., p. 153.

101. B. Bruneteau, *Le siècle des génocides*, op cit., p. 155.

102. B. Bruneteau, *Le siècle des génocides*, op cit., p. 155-158.

puisqu'aucun détenu n'a jamais été libéré. S-21 était supervisé par deux dirigeants, dont le plus connu est Kang Keck Ieu alias Duch, qui rendaient compte directement à l'Angkar¹⁰³. Sur un total de 16 000 hommes, femmes et enfants interrogés, torturés et exécutés, seuls sept individus réussirent à en réchapper. Grâce aux exhumations de centaines de charniers, le chiffre du nombre de victimes dans toutes les prisons ne peut être, selon les spécialistes, inférieur à 400 000 ou 600 000 morts¹⁰⁴.

B. Chute et autopsie d'un régime génocidaire :

a. « La sortie du cauchemar¹⁰⁵ »

Le 7 janvier 1979 marque la fin du régime du Kampuchéa démocratique et à plus de trois ans de terreur khmère rouge sur le Cambodge. L'armée vietnamienne qui libère le peuple cambodgien du joug de Pol Pot instaure alors un nouveau régime : la République populaire du Kampuchéa (RPK). Ce nouveau régime s'installe dans un contexte difficile puisqu'il doit composer avec les Khmers rouges qui, toujours menés par Pol Pot, entreprennent une guérilla de reconquête¹⁰⁶. James Burnet, ancien journaliste, témoigne de la réouverture du Cambodge après le régime de Pol Pot :

« Lorsque les premiers journalistes retournèrent au Cambodge après trois ans huit mois et vingt jours du régime khmer rouge, ce fut une sensation de néant que tous ressentirent. Un pays où tous les repères, y compris dans la capitale Phnom Penh, avaient été balayés. Un pays où les habitants hagards étaient à la recherche des proches dont ils n'avaient plus de nouvelles...¹⁰⁷ »

Le journaliste rapporte qu'après la chute des Khmers rouges en janvier 1979, de très nombreux survivants de l'horreur génocidaire sillonnent le pays de part et d'autre. Les populations reviennent sur leurs lieux de vie antérieurs, dans un pays devenu un « immense camp de concentration¹⁰⁸ ». Au niveau international, le Cambodge se retrouve sous tutelle du Vietnam qui installe son armée dans le pays. Mais cette nouvelle administration contrôlée par les Vietnamiens n'est pas reconnue par l'ONU qui considère encore le Kampuchéa démocratique comme le seul et unique gouvernement légal du Cambodge¹⁰⁹. Par conséquent, bien que les preuves d'un génocide ayant fait 1 700 000 morts soit évidentes et le désigne comme responsable, le Kampuchéa démocratique « occupe pendant la

103. D. Chandler, *S-21 ou le crime impuni des Khmers rouges*, Paris, Autrement, 2002, p. 32.

104. B. Bruneteau, *Le siècle des génocides*, *op cit.*, p. 158.

105. Ariane Mathieu, « La sortie du cauchemar », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 51.

106. A. Mathieu, « La sortie du cauchemar », *op cit.*, p. 51.

107. James Burnet, « Cambodge : l'isolement forcé (1979-1989) », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 113.

108. J. Burnet, « Cambodge : l'isolement forcé (1979-1989) », *op cit.*, p. 113-114.

109. A. Mathieu, « La sortie du cauchemar », *op cit.*, p. 51.

décennie 1980 le siège du Cambodge aux Nations Unies. » Représenté par les Khmers rouges à l'international, le Cambodge se retrouve sous la houlette d'un régime vietnamien qui se montre plus tolérant que le régime de Pol Pot. La situation est cependant chaotique, la capitale Phnom Penh est une ville fantôme où « 15 000 habitants au plus vivent au rez-de-chaussée des immeubles dans des conditions insalubres, sans eau, ni électricité. » Dans cette ville déserte, il n'y a plus de services sociaux et administratifs, Phnom Penh n'est plus qu'un « cimetière de voitures, d'objets domestiques d'avant avril 1975 entassés dans des rues fermées par des grillages.¹¹⁰ » Malgré cette situation, la RPK prend des mesures de restauration de l'appareil d'État, réintroduit la monnaie et les marchés, rouvre les écoles et les hôpitaux, et autorise le retour des pratiques religieuses. « Si la population peut revenir dans les villes, rares cependant sont les familles qui rentrent en possession de leur maison et de leurs biens.¹¹¹ »

Bien que leur nouveau gouvernement prenne des mesures pour reconstruire le pays, les Cambodgiens n'ont aucune confiance en lui. En effet, les principaux responsables ne sont autres que d'anciens Khmers rouges qui se sont réfugiés au Vietnam. À titre d'exemple, l'actuel Premier ministre, Hun Sen, est un ancien Khmer rouge qui a rejoint le Vietnam en 1977. Les Cambodgiens ignorent donc tout de leurs nouveaux dirigeants et s'en méfient. « Cette suspicion s'explique en partie par le secret terrifiant qui entourait le pouvoir khmer rouge. Les Cambodgiens découvrirent l'existence de Pol Pot, une fois celui-ci chassé du pouvoir.¹¹² » Cette situation où d'anciens Khmers rouges retrouvent les sphères du pouvoir s'explique par la politique d'extermination menée par le régime qui a fait disparaître les intellectuels, les fonctionnaires et les artistes du Cambodge¹¹³. En 1982 l'ex-roi Sihanouk amorce son retour et prend la tête d'un gouvernement en exil et s'allie avec les Khmers rouges afin de diriger une guérilla contre la nouvelle république. De nombreux combats entre les forces gouvernementales et cette guérilla marquent profondément le Cambodge. Il faut attendre 1989 pour que l'armée vietnamienne se retire du Cambodge et laisse à l'ONU le soin de rétablir la paix. Les élections de 1993 mettent en place une Constitution monarchiste avec Sihanouk pour roi et deux Premiers ministres dont Hun Sen. Cette même année, l'ONU quitte le Cambodge qui se stabilise et voit progressivement de nombreux chefs khmers rouges se rapprocher d'Hun Sen à la suite de la mort de Pol Pot en 1997. Ce n'est qu'en 1999, avec « la reddition des derniers bataillons khmers rouges, que le pays retrouve une certaine stabilité politique.¹¹⁴ »

110. J. Burnet, « Cambodge : l'isolement forcé (1979-1989) », *op cit.*, p. 114-117.

111. A. Mathieu, « La sortie du cauchemar », *op cit.*, p. 51.

112. J. Burnet, « Cambodge : l'isolement forcé (1979-1989) », *op cit.*, p. 117.

113. J. Burnet, « Cambodge : l'isolement forcé (1979-1989) », *op cit.*, p. 117-118.

114. A. Mathieu, « La sortie du cauchemar », *op cit.*, p. 51.

b. Qu'est-ce que le régime de Pol Pot et le génocide perpétré par les Khmers rouges ?

« Personne ne conteste que le Kampuchéa démocratique était un État totalitaire de type marxiste qui possédait bien des traits communs aux États dits “socialistes” : de l'URSS à la Chine en passant par la Roumanie ou, plus proche, le Vietnam.¹¹⁵ » Toutes ces puissances ont en commun une idéologie marxiste qui apparaît dans leur volonté de diviser la paysannerie en classes et de « s'inscrire dans la ligne des grands penseurs socialistes. » Le Cambodge des Khmers rouges détient toutes les caractéristiques d'un État totalitaire communiste qui possède d'abord à sa tête des intellectuels qui prétendent « être le parti d'une classe ouvrière ». Puis il s'agit d'un État qui a mis en place une collectivisation de l'agriculture, qui a instauré un système de terreur communiste et « qui a son Staline en la personne de Pol Pot » qui bénéficie d'un culte de la personnalité. Hormis ces similitudes avec les autres puissances communistes de la Guerre froide, le Kampuchéa démocratique possède ses propres caractéristiques : une prise du pouvoir par la lutte armée, l'existence d'une obscure organisation qui exerce le pouvoir, l'Angkar, qui est à la fois le parti et l'État, un fort appui sur l'armée, un encadrement des populations, une « volonté tenace de n'avoir pas de modèle à suivre », une autarcie démesurée qui isola tout un pays et « la mise en place d'un appareil politico-militaire faisant du pays un unique et vaste camp de concentration »¹¹⁶. Voici donc ce qu'est le régime instauré par les Khmers rouges et qui les conduisit à éliminer un quart de la population cambodgienne. Mais s'interroger sur la nature de ce régime n'est pas suffisant pour les spécialistes afin de comprendre le génocide perpétré par celui-ci. Pour l'historien Bernard Bruneteau, « un génocide est évidemment toujours “unique” en tant qu'événement » mais il faut « toujours être attentif aux éléments qui, dans le processus qui conduit au crime de masse, sont constitutifs d'autres réalités génocidaires.¹¹⁷ »

Dans un premier temps, Bernard Bruneteau explique que le génocide cambodgien apparaît comme étant « fondamentalement “cambodgien” en raison du poids des circonstances locales et régionales qui, pour certains, l'induisirent, voire le provoquèrent. » Les bombardements américains qui ont détruit de nombreux villages « seraient ainsi un argument pour le recrutement de jeunes paysans aussi fous de haine que fanatiquement dévoués à un pouvoir se présentant en vengeur. » De plus, ces bombardements seraient la source d'une « radicalisation de préjugé anti-urbain des combattants khmers rouges de base, voyant dans la capitale cambodgienne, avec son gouvernement

115. P. Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours*, op cit., p. 49.

116. P. Richer, *Le Cambodge de 1945 à nos jours*, op cit., p. 49-50. Nous citons la partie « Autopsie d'un régime : qu'est-ce que le régime khmer rouge ? » de Chapitre 1.

117. Bernard Bruneteau, « Le génocide cambodgien est-il “unique” ? », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 40.

pro-américain et ses habitants occidentalisés, l'incarnation du mal absolu.¹¹⁸ » L'historien se demande ensuite si les Khmers rouges n'ont pas perpétré ces massacres « au nom d'une définition étroitement ethno-nationaliste de leurs ennemis. » Pour le chercheur Ben Kiernan, le régime instauré par Pol Pot « met la notion d'identité raciale khmère (“Khmer originel”) au-dessus de toutes les autres. » Cette variable raciste explique selon le chercheur l'ampleur de ce génocide. Cette interprétation étant souvent contestée, Bernard Bruneteau songe qu'il est « peut-être exagéré » de concevoir que ce mythe du « Khmer originel » soit pour Pol Pot un « élément moteur de sa politique » puisque qu'il n'y a aucun réel « effort de concentration et de ghettoïsation des minorités en vue d'une tuerie en masse ultérieure.¹¹⁹ »

L'auteur s'interroge ensuite sur le caractère « communiste » du génocide grâce au schéma directeur de l'élimination. Celui-ci se résume essentiellement par « une volonté exacerbée de purification de la société khmère par l'éradication de sa tumeur “bourgeoise”, afin d'inaugurer une année zéro. » Le régime s'attelle donc dès son arrivée au pouvoir à la déportation puis à l'élimination du « peuple nouveau », du « sous-peuple » et des « traîtres ». Cette révolution voulue par Pol Pot prend deux références avouées pour Bernard Bruneteau : le plan stalinien et le Grand Bond en Avant chinois. Le PCK intègre en effet tous les aspects caractéristiques de ces deux « grandes fièvres volontaristes du totalitarisme communiste », de la collectivisation jusqu'aux grands chantiers « dévoreurs de main-d'œuvre ». Enfin, si le parti communiste cambodgien de l'époque montre une telle radicalité génocidaire, c'est du fait de traits qui lui sont spécifiques. Il s'agit en effet d'un parti « étonnamment faible » numériquement, une sorte de « parti-secte », minoritaire dans une société rurale traditionnelle et une société urbaine occidentalisée. Ceci permet d'expliquer la « situation d'isolement et de marginalisation » du Cambodge qui nourrit chez le parti « une monstrueuse paranoïa » qui le conduit, dans sa volonté de survie, au génocide d'un quart du peuple cambodgien¹²⁰.

Après les immenses pertes humaines et le déchaînement de violence sans précédent dans son histoire, la nation cambodgienne se retrouve dès la chute des Khmers rouges dans un pays meurtri et isolé du reste du monde. Sa culture, ses traditions et sa religion ont été violemment attaqués et, malgré l'intervention vietnamienne qui met fin à leur régime de terreur, les Khmers rouges, certes diminués, poursuivent leur lutte jusqu'à leur chute définitive à l'aube du XXI^e siècle.

118. B. Bruneteau, « Le génocide cambodgien est-il “unique” ? », *op cit.*, p. 41-42.

119. B. Bruneteau, « Le génocide cambodgien est-il “unique” ? », *op cit.*, p. 41-44. L'auteur s'appuie sur les recherches de Ben Kiernan et son ouvrage *Le génocide au Cambodge, 1975-1979 : Race, idéologie et pouvoir* (1998).

120. B. Bruneteau, « Le génocide cambodgien est-il “unique” ? », *op cit.*, p. 46-49. L'auteur s'appuie ici sur l'article de Jean-Louis Margolin « Le “génocide” cambodgien. Des particularités irréductibles ? » dans BOUSTANY (Katia) et DORMOY (Daniel), sous la dir. de, *Génocide(s)*, Bruxelles, Éditions Bruylant, 1999, 516 p.

III. « Les Khmers rouges ont échoué à tuer la mémoire d'un peuple¹²¹ »

Après sa libération du régime totalitaire de Pol Pot et malgré un contexte politique interne et international compliqué, le Cambodge peut se reconstruire tout comme les Cambodgiens. Mais la société, ses valeurs et sa culture ayant été réduits à néant, la mémoire du peuple cambodgien connaît « un long et difficile travail de reconstruction.¹²² » Un devoir de mémoire se met alors en place afin de se souvenir de cet événement meurtrier pour ne pas oublier les victimes¹²³.

A. La progressive construction et affirmation de la mémoire cambodgienne

a. Une société brisée qui tente de bâtir une mémoire du génocide cambodgien

Dès leur avènement, les Khmers rouges entreprennent de détruire les bases de la société cambodgienne afin d'en créer une nouvelle fondée sur l'idéologie de Pol Pot où l'argent, la propriété privée, la religion et la liberté de déplacement sont abolis. Pour cela, le 17 avril 1975 de nombreuses actions visant « à briser les liens claniques des familles et des individus, ainsi qu'à détruire les coutumes et croyances ancestrales » sont mises en place. Avec les déportations massives des grandes villes, les populations sont déracinées de leur milieu et victimes d'une « désintégration psychologique et sociale. » « Les liens étant rompus, les individus isolés sont rendus plus vulnérables et, par voie de conséquence, plus passifs et soumis à la terreur des Khmers rouges.¹²⁴ » De plus, à côté des massacres et des innombrables souffrances infligées aux Cambodgiens, les Khmers rouges mettent en place « une machine à effacer la mémoire individuelle mais aussi collective. » « Ils ont détruit délibérément et méthodiquement tout ce qui constituait les racines de la culture cambodgienne : les villes et les hôpitaux sont vidés, des pagodes et des écoles sont détruites, voire transformées en centres de détention ; les débris des sculptures de Bouddha servent au terrassement des routes ; le système de l'enseignement est remplacé par la participation obligatoire aux séances d'endoctrinement. En supprimant les cultes anciens, les Khmers rouges ont interrompu l'influence du spirituel sur la vie quotidienne.¹²⁵ » Les fêlures sociales au sein de cette société khmer post-génocide et dans les mentalités collectives sont donc très nombreuses, si bien que le sentiment d'appartenance à une communauté a disparu¹²⁶.

121. Ariane Mathieu, « Retours de mémoire », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 62.

122. Adriana Maria Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 137, 2018, p. 115.

123. Christophe Bouton, « Le devoir de mémoire comme responsabilité envers le passé », dans BIENENSTOCK (Myriam), sous la dir. de, *Devoir de mémoire ? Les lois mémorielles et l'Histoire*, Paris, Éditions de l'éclat, 2014, p. 53.

124. Soko Phay-Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *Études*, n° 408, 2008, p. 304.

125. S. Phay-Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 305.

126. S. Phay-Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 306.

Cette société en berne tente alors de se reconstruire et de bâtir une mémoire pour se souvenir des victimes et de cette sombre période. La majeure partie de l'élite intellectuelle et artistique ayant été éliminée par les Khmers rouges, le Cambodge se retrouve dépossédé de ses « passeurs de mémoire ». « Les enjeux de mémoire ne sont pas tout à fait les mêmes pour le pays rural très pauvre et toujours enclavé, pour une société phnompenhoise qui s'ouvre sur le monde, ou pour les Cambodgiens de diaspora marqués par les modes de pensée occidentaux mais dont l'exil reste souvent vécu comme un terrible déchirement.¹²⁷ » Les Khmers rouges ayant détruit la culture cambodgienne, le pays se doit de retrouver une culture millénaire. Le nouveau régime mis en place par les Vietnamiens entreprend donc rapidement une politique mémorielle ainsi que « des dispositifs de conservation autour des corps de victimes, des charniers et du principal centre de sécurité du Kampuchéa démocratique, S-21.¹²⁸ » Cette préservation des traces du génocide perpétré par les Khmers rouges obéit à l'époque à cette vocation de la RPK à « rassembler toute la population autour d'un récit national qui rappellerait les souffrances infligées par les polpotistes et renforcerait la volonté de défendre la patrie cambodgienne contre le retour au pouvoir des Khmers rouges. » Pour cela, la nouvelle république voulant montrer un réel engagement dans la mémoire du pays, prend la décision de transformer S-21 en musée du génocide de Tuol Sleng. « Le réinvestissement de S-21 visait avant tout à montrer le bien-fondé du nouveau régime, mais aussi à créer un lieu où la mémoire du Kampuchéa démocratique puisse se cristalliser.¹²⁹ »

Dans les années 1980, l'entreprise mémorielle se poursuit avec des exhumations de charniers et des rassemblements des restes des victimes. Ces ossements, forts d'une valeur testimoniale, doivent « apporter la preuve irréfutable de la politique d'extermination mise en place par les polpotistes.¹³⁰ » En 1984, le gouvernement va plus loin et instaure une commémoration nationale avec la « Journée de la haine », qui devient plus tard la « Journée de la colère », qui a lieu le 20 mai et durant laquelle se déroulent des cérémonies religieuses, des discours politiques, des témoignages de survivants ou des représentations théâtrales reconstituant les violences khmères rouges¹³¹. Avec la « Journée de la victoire » du 7 janvier qui consacre l'effondrement du régime de Pol Pot et la fin du génocide, ces journées jouent un rôle majeur dans la politique mémorielle de la RPK tout en contribuant « à la structuration de l'identité du nouveau Cambodge.¹³² »

127. A. Mathieu, « Retours de mémoire », *op cit.*, p. 62. Ariane Mathieu est une historienne s'intéressant à la mémoire et à l'histoire des génocides, notamment celui du Cambodge.

128. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 115.

129. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 117.

130. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 117.

131. A. Mathieu, « Retours de mémoire », *op cit.*, p. 62.

132. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 118.

Dans le contexte des années 1990, l'entreprise mémorielle du Cambodge connaît un tournant. Les mémoriaux et leurs ossements sont abandonnés, les journées de commémorations de moins en moins suivies par les Cambodgiens et le gouvernement pousse ses concitoyens à se tourner vers l'avenir et à « enterrer le passé », comme le dit le Premier ministre Hun Sen. Et en effet, les objectifs de l'État changent dans cette dernière décennie du XX^e siècle : « dans un Cambodge pacifié [...] et reconnu par la communauté internationale, l'heure n'est plus à la haine mais à la réconciliation nationale, voire à l'oubli.¹³³ » Dans les années 2000, avec l'ouverture des procès contre les dirigeants khmers rouges, le travail de mémoire et de recherches sur le génocide connaît un regain d'intérêt, notamment avec une participation importante de la société civile. De hauts lieux mémoriels tels que le musée de Tuol Sleng « font, [...], l'objet d'un processus de patrimonialisation par le haut qui découle de l'entreprise mémorielle initiée dans les années 1980.¹³⁴ » De plus, en 2010, les premiers manuels scolaires abordant la période du Kampuchéa démocratique sont diffusés à travers tout le pays. Des espaces de création, de réflexion et de transmission sont également inaugurés tel que le Centre Bophana. Cofondé en 2006 par le cinéaste Rithy Panh et Ieu Pannakar, réalisateur pionnier et ancien homme d'État du Cambodge, le Centre Bophana est axé sur la collecte d'archives anciennes et contemporaines de l'histoire du Cambodge tout en les rendant accessibles grâce à des expositions, des projections, des débats ou des ateliers¹³⁵. L'objectif de ce centre étant de « doter la jeunesse cambodgienne des images et des connaissances nécessaires pour s'exprimer en tant que Cambodgiens, respectueux et libérés des traumatismes du génocide.¹³⁶ » L'enseignement et la compréhension de cette période sont donc essentiels dans le travail de mémoire que mène le réalisateur Rithy Panh, ce qu'il souligne dans son ouvrage *L'Élimination* :

« Je crois à la pédagogie plus qu'à la justice. Je crois au travail dans le temps, au travail du temps. Je veux comprendre, expliquer, me souvenir – dans cet ordre précisément.¹³⁷ »

b. Les lieux de mémoire et de commémoration du génocide cambodgien

Celui qui apparaît comme le plus important des lieux de mémoire de la période khmère rouge qu'a connu le Cambodge est probablement le musée du génocide de Tuol Sleng, aménagé juste après la chute des Khmers rouges dans l'ancien centre de sécurité et de torture S-21. Ouvert officiellement

133. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 119.

134. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 120.

135. A. Mathieu, « Retours de mémoire », *op cit.*, p. 63.

136. Leslie Barnes, « The Image of a Quest : The Visual Archives of Rithy Panh », *Australian Humanities Review*, n° 59, 2016, p. 199. Citation traduite de l'anglais pour les besoins de la rédaction.

137. R. Panh et C. Bataille, *L'Élimination*, *op cit.*, p. 304.

en 1980, ce musée vise à « la conservation, la muséification et à la “revalorisation” de S-21 » afin de légitimer le nouveau régime mis en place par les Vietnamiens. « Dans ce contexte, Tuol Sleng devint donc un outil de propagande politique destiné à convaincre les visiteurs internationaux, en particulier les journalistes dépêchés au Cambodge, du caractère fasciste et génocidaire du régime précédent.¹³⁸ » De ce fait, le régime de Pol Pot fut rapidement assimilé à celui des nazis en Allemagne, faisant ainsi de S-21 « l’Auschwitz asiatique, de son directeur, Kaing Guek Eav, le Himmler khmer, et de Pol Pot l’épigone de Hitler.¹³⁹ » Fort d’un rôle éducatif, de la mise en avant d’un récit national et rappelant le danger d’un retour des Khmers rouges, le musée accueille en 1980 plus de 300 000 Cambodgiens lorsque ceux-ci sont autorisés à s’y rendre. Mais dans les années 1990, où l’heure est à l’oubli, le musée de Tuol Sleng n’est plus au cœur de la politique et de la stratégie mémorielle du gouvernement nouvellement élu qui ne lui accorde aucun budget. Dans ce cadre-là, deux projets américains jouent un rôle majeur dans la sauvegarde des archives de Tuol Sleng : celui de l’Université Cornell qui, entre 1989 et 1993, s’assure du microfilmage, de la conservation et du catalogage dans une base de données de 400 000 archives, et celui de deux photojournalistes qui, en 1993, se consacrent à la restauration et au catalogage des portraits photographiques des prisonniers. Ces photographies sont d’ailleurs l’élément le plus important de la visite du musée puisque plus de 2 000 portraits de prisonniers y sont exposés. Visité principalement par des étrangers, Tuol Sleng est devenu un des lieux touristiques les plus importants de Phnom Penh car incarnant le témoignage de cette page sombre de l’histoire du Cambodge. Mais bien que d’autres centres aient été en fonctionnement sous le régime khmer rouge, ce lieu est « le seul à être érigé par les autorités du pays en haut lieu de mémoire et de commémoration autour de la période polpotiste. » Ce musée incarne une « mémoire du monde », une « preuve irréfutable des crimes du régime de Pol Pot » et est devenu un objet patrimonial unique au Cambodge¹⁴⁰.

Hormis le musée de Tuol Sleng qui apparaît comme étant unique en son genre dans tout le paysage mémoriel du Cambodge, le site du charnier de Choeung Ek possède de son côté une place à part. À l’origine un cimetière chinois, Choeung Ek s’est transformé sous le régime des Khmers rouges en site d’exécution des prisonniers de S-21 puisqu’y ont été exhumés près de 9 000 corps dans 89 des 129 fosses communes. Inauguré en 1989, le mémorial de Choeung Ek, haut de 62 mètres, comporte « un monumental corps en pierre, couronné d’une superstructure qui intègre des éléments de la

138. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 121.

139. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 121. L’auteur s’appuie sur les documentaires de John Pilger *Year Zero : The Silent Death of Cambodia* (1979) et *Cambodia : Year One* (1980).

140. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, nous citons les pages 121, 122, 125 et 126.

mythologie khmère et des symboles de la cosmologie bouddhique. » C'est à l'intérieur de cette structure que se trouvent les milliers de crânes placés sur des étagères transparentes. « Aucun autre mémorial cambodgien ne confronte de manière aussi vertigineuse le visiteur à la mort de masse.¹⁴¹ » Le site connaît une muséification importante avec la mise en place d'espaces pour accueillir des expositions et la création d'un parcours audioguidé. Mais le site de Choeung Ek, à l'image de Tuol Sleng, est un lieu mémoriel délaissé par les Cambodgiens du fait de croyances locales qui contestent l'exposition des ossements et qui perçoivent cette action comme une offense aux victimes¹⁴². Enfin, Choeung Ek est devenu, en plus d'être un lieu de mémoire et de cérémonie, un lieu où « mémoire officielle et contre-mémoire, parti au pouvoir et opposition s'affrontent. » La journée du 20 mai est en effet l'occasion pour le Parti du peuple cambodgien (PPC) de présenter « le rôle que ses membres historiques ont joué dans la libération, la reconstruction et la pacification du pays. » Ce mémorial de Choeung Ek représente donc un lieu à la fois de mémoire et de cérémonie, mais aussi d'un certain tourisme et « cristallise un récit de légitimation politique.¹⁴³ »

Bien qu'ils soient les plus connus, les sites de Tuol Sleng et de Choeung Ek ne sont pas les seuls à être consacrés à la mémoire du génocide cambodgien. Certains, plus petits et moins connus, existent à l'image du mémorial de Wat Samrong Knong. Sous le régime du Kampuchéa démocratique, plusieurs bâtiments de cette pagode de Wat Samrong Knong sont convertis en prisons ainsi que le temple principal qui devient entre 1976 et 1979 un lieu de torture. « Rendus aujourd'hui à leurs rôles religieux et spirituel, ces édifices ont désormais [...] acquis une fonction mémorielle.¹⁴⁴ » Ce mémorial est également érigé dans le cadre de la stratégie mémorielle du nouveau régime en place mais cette fois avec l'aide des autorités locales, une alliance qui permet à près de 80 mémoriaux plus modestes de voir le jour. À Wat Samrong Knong, un petit mausolée contenant des crânes et des ossements de victimes est édifié en 1979 sous l'impulsion d'un survivant emprisonné dans la pagode. En 2008, un nouveau monument est construit tout comme un « centre d'apprentissage » qui contient une documentation sur le régime khmer rouge et qui permet aux villageois de venir témoigner sur leur vécu et de partager leurs expériences. Comme la plupart des sites mémoriels, celui-ci n'échappe pas à la désertion des Cambodgiens et voit donc comme principaux visiteurs des touristes étrangers.

141. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 131.

142. De plus, dans la culture cambodgienne, la crémation des morts est une pratique courante et ces expositions d'ossements sont perçues comme des atteintes à la mémoire des victimes. Au Cambodge, la crémation des morts permet de libérer les âmes pour les mener vers la réincarnation. « Dans la culture populaire, les défunts qui n'ont pas été célébrés de cette manière ne peuvent se réincarner et continuent donc à errer et à hanter les vivants. » Citation tirée d'Ariane Mathieu et David Bolin, « Lieux de mémoire/Mémoire des lieux, la pagode de Wat Samrong Knong », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 134-135.

143. A. M. Escobar Rodriguez, « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *op cit.*, p. 134.

144. A. Mathieu et D. Bolin, « Lieux de mémoire/Mémoire des lieux, la pagode de Wat Samrong Knong », *op cit.*, p. 132.

« Ceux-ci se disent souvent très touchés par ce qu'ils voient, mais avouent n'être venus que parce que la visite faisait partie du circuit proposé. Ils passent en moyenne une dizaine de minutes sur le site, prennent quelques photos, puis poursuivent leur route. Certains ne prennent pas le temps de s'arrêter devant les fresques, d'autres s'y attardent un peu et font des dons pour l'entretien des lieux.¹⁴⁵ » Ce mémorial de Wat Samrong Knong compte donc parmi les plus importants au niveau local et occupe une place centrale dans la dynamique de la mémoire cambodgienne. Avec leurs transformations, l'évolution de leurs usages et malgré leur abandon, ces lieux de mémoire apparaissent selon Ariane Mathieu « comme des braises, qui tantôt couvent, tantôt réaniment le feu du souvenir.¹⁴⁶ »

Longtemps restée en berne, la mémoire du génocide cambodgien s'affirme progressivement dans le Cambodge post-Kampuchéa démocratique avec notamment l'édification de mémoriaux et de lieux dédiés au souvenir des victimes. Mais cette mémoire se retrouve cependant confrontée au déni du génocide et au besoin de justice du peuple khmer car « ce qui soutient la vie sociale comme la vie psychique est la nécessité de justice qui mettrait fin au règne de l'impunité et de la négation humaine. Elle est nécessaire pour fonder la communauté de droit et la possibilité même de culture.¹⁴⁷ »

B. Reconnaissance du génocide cambodgien et désir de justice

a. Déni du génocide et controverses autour de sa dénomination

Le génocide cambodgien subit pendant longtemps une non-reconnaissance aussi bien nationale qu'internationale. Ce déni des crimes de masses perpétrés par le Kampuchéa démocratique « a permis l'arrogance des principaux bourreaux et a empêché longtemps la tenue d'un procès. » Les principaux dirigeants du régime arrêtés par la justice tels que Khieu Samphân et Ieng Sary ont déclaré n'avoir aucun regret tout en minimisant de manière considérable le nombre de morts. Cette « minimisation du nombre de morts, les complots et l'absence de préméditation des crimes sont des outils utilisés par les négationnistes.¹⁴⁸ » Bien que l'acte de génocide soit établi, « le cadre d'interprétation dans lequel appréhender les atrocités commises reste un objet de controverse entre chercheurs et observateurs autour de la dénomination de "génocide" pour qualifier le régime des Khmers rouges.¹⁴⁹ » Bien que les crimes des Khmers rouges soient reconnus comme un génocide par la communauté internationale, de nombreuses controverses autour de cette dénomination animent de nombreux débats. L'une des premières visions est de qualifier les crimes commis au Cambodge de

145. A. Mathieu et D. Bolin, « Lieux de mémoire/Mémoire des lieux, la pagode de Wat Samrong Knong », *op cit.*, p. 142.

146. A. Mathieu et D. Bolin, « Lieux de mémoire/Mémoire des lieux, la pagode de Wat Samrong Knong », *op cit.*, p. 145.

147. S. Phay-Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 307.

148. S. Phay-Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 299.

149. S. Phay-Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 300.

politicides car les Khmers rouges ciblaient avant tout leurs adversaires politiques. Ensuite, la deuxième possibilité d'approche de ces massacres est de les désigner comme un *autogénocide* « puisque les exterminateurs appartenaient à la même communauté humaine que les victimes.¹⁵⁰ » La troisième lecture cherche quant à elle à définir ces crimes de génocide comme la volonté d'une idéologie raciste et non d'une idéologie communiste. Et enfin, une dernière approche présente les crimes des Khmers rouges comme un génocide tel qu'il est défini dans l'article 11 de la convention de l'ONU de 1948 où celui-ci s'entend comme un ensemble d'actes « commis dans l'intention de détruire en tout ou partie un groupe national, ethnique, racial ou religieux.¹⁵¹ »

Pour Soko Phay-Vakalis, historienne et théoricienne de l'art, il y a bien eu génocide dans le Cambodge des Khmers rouges si, selon elle, nous nous en tenons d'abord à l'étymologie du terme inventé par le juriste Raphaël Lemkins à partir de la racine grecque *genos* et de la racine latine *caedere* qui signifie détruire ou massacrer. « Comme le souligne également Sylvie Rollet, la traduction la plus courante de *genos* est "race", mais elle signifie également "lignée". Dans la Grèce antique, un *genos* regroupe les familles partageant un même lignage. Dans cette perspective, il y a génocide lorsqu'il y a atteinte et exécution méthodique d'une lignée, même si les raisons invoquées relèvent des mobiles de classe ou des stratifications socio territoriales.¹⁵² » En effet, en plus d'arrêter les coupables, les Khmers rouges procédaient à l'arrestation et à l'élimination de toute leur famille, ce qui prouve bien cette volonté d'élimination totale. Devant cette définition étymologique, l'idéologie du régime et les crimes sur les diverses communautés ethniques et sur le peuple cambodgien lui-même, les actions des Khmers rouges revêtent incontestablement la forme d'un génocide pour l'historiographie. Pour le démontrer définitivement, Soko Phay-Vakalis cite le code pénal français de 1992 où le crime de génocide est vu comme « visant à la destruction totale ou partielle d'un groupe national, ethnique, racial ou religieux, ou d'un groupe déterminé à partir de tout autre critère arbitraire.¹⁵³ »

150. Marek Sliwinski, « Extermination au Cambodge : un acte de génocide ? », dans BACOT (Jean-Pierre), sous la dir. de, *Travail de mémoire 1914-1998 - Un mal nécessaire dans un siècle de violence*, Paris, Éditions Autrement, 1999, p. 123- 124.

151. M. Sliwinski, « Extermination au Cambodge : un acte de génocide ? », *op cit.*, p. 123-124.

152. S. Phay Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 301. L'auteure reprend le propos de Sylvie Rollet dans *Une éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011, 273 p.

153. Soko Phay Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 302.

b. Juger les bourreaux et les ex-dirigeants du Kampuchéa démocratique

« Il aura fallu attendre vingt-neuf ans après la fin du pouvoir des Khmers rouges pour qu'une justice se mette en place afin d'établir leurs crimes. Vingt-neuf longues années pour que les voix des morts et des rescapés puissent s'élever contre le déni. »¹⁵⁴

Face au silence et au déni qui recouvrent la période du Kampuchéa démocratique et de ce que les Cambodgiens appellent « l'ère Pol Pot », les procès à l'encontre des ex-dirigeants du régime khmer rouge ont « pour effet de lever une partie du voile de ce silence.¹⁵⁵ » Le premier procès d'importance notable est celui de Kaing Guek Ieu, alias Duch, ancien directeur de S-21, poursuivi pour crimes contre l'humanité et crimes de guerre. Entré dans sa fonction de directeur à S-21 en mars 1976 après en avoir été le sous-directeur, Kaing Guek Ieu, né en 1942, est à l'origine un ancien professeur de mathématiques issu d'une famille pauvre. Mais derrière cette véritable identité de Kaing Guek Ieu, se cache celle qui fit de lui Duch, « un disciple zélé de l'Angkar, l'archiviste méticuleux des confessions aberrantes des prisonniers, arrachées sous la torture, l'ordonnateur de milliers d'exécutions.¹⁵⁶ » Ayant échappé à la chute du régime de Pol Pot, Duch est retrouvé en 1999, arrêté et placé en détention dans une prison militaire. Son procès débute le 17 février 2009 par une audience technique devant les Chambres Extraordinaires des tribunaux cambodgiens (CETC). Il est défendu par ses avocats français et cambodgiens. Le procès de Duch s'étale sur 77 journées, entre mars et novembre 2009. Le verdict est quant à lui prononcé le 26 juillet 2010, condamnant Duch à 35 ans de prison. Mais quelques mois plus tard, celui-ci décide de faire appel ce qui entraîne le 3 février 2012 sa condamnation à la réclusion criminelle à perpétuité¹⁵⁷.

Pour mieux évoquer ces procès, il semble important de revenir sur les CETC chargés de juger les criminels khmers rouges. D'abord, ces CETC sont issus d'un compromis entre le Cambodge et l'ONU stipulant que les procès doivent s'en tenir à un mandat limité exclusivement aux crimes perpétrés entre 1975 et 1979. Cela signifie qu'aucune accusation ne doit porter sur la période de guerre civile entre les Khmers rouges et le gouvernement de Lon Nol, qu'aucune poursuite ne doit cibler les décideurs des bombardements américains ni mettre en cause l'aide chinoise apportée aux Khmers rouges. De plus, il faut noter que cinq juges dirigent le procès contre Duch, trois Cambodgiens et deux étrangers. D'après la journaliste Anne-Laure Porée, les CETC sont très différents d'un Tribunal Pénal International (TPI) ou de la cour pénale internationale de La Haye qui,

154. S. Phay Vakalis, « Le génocide cambodgien - Déni et justice », *op cit.*, p. 298.

155. Véronique Sidoit, « Passeurs de mémoire », *Psychanalyse*, n° 26, 2013, p. 33.

156. Anne-Laure Porée, « Le procès de Duch, un procès pour les Cambodgiens ? », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 149.

157. A-L. Porée, « Le procès de Duch, un procès pour les Cambodgiens ? », *op cit.*, p. 149-151

elle, juge loin des individus concernés. Marcel Lemonde, juge d'instruction français, « a toujours déclaré que rendre justice dans le pays où se sont déroulés les faits a beaucoup plus de sens que dans un pays lointain, même si les difficultés sont plus grandes.¹⁵⁸ » Car en effet, la grande force et nouveauté de ce procès est la présence des victimes ou de leur famille face à Duch. « Face à la dignité de Vann Nath, Chum Mey et Bou Meng, rescapés de S-21, l'accusé s'est retranché dans le silence, comme il l'a fait après avoir entendu les récits bouleversants des familles de victimes fin août 2009. » « Jamais un accusé n'a autant été présent dans un procès à dimension internationale ». Durant son procès, Duch prend la parole lors de la deuxième audience en demandant pardon puis refuse ensuite de livrer des détails sur ses actes, nie avoir torturé tout en réfutant des témoignages. Les Cambodgiens viennent en nombre pour assister à ce procès historique afin de « voir, en chair et en os, le criminel de masse. » Plus de 31 000 visiteurs viennent en effet assister au procès du bourreau de S-21¹⁵⁹.

Avec ce procès, le silence qui règne autour du génocide cambodgien se rompt progressivement. Anne-Laure Porée s'est alors demandé ce que les Cambodgiens ont appris dans ce procès, puisque de jeunes Cambodgiens nés après la période khmère rouge ne croient toujours pas à ce qui s'est passé. « Sans aucun doute ils ont acquis des connaissances générales, ils ont, pour certains, découvert Duch, S-21, la déshumanisation des prisonniers,... Le public a ainsi été secoué par la présentation des tableaux de Vann Nath (1946-2011), expliquant aux juges, pour chaque image, si elle lui avait été inspirée par ce qu'il avait vu, entendu ou retenu du récit d'un autre détenu.¹⁶⁰ » Cependant, ce procès n'a pas convaincu certains acteurs de la mémoire cambodgienne, tel que le cinéaste Rithy Panh, réalisateur de *S-21, la machine de mort khmère rouge* qui montre sa déception et sa colère devant ce procès :

« J'attendais de ce tribunal qu'il travaille pour une meilleure compréhension de l'Histoire. On dit que la justice n'est pas l'Histoire mais, quand la justice passe, elle ouvre un champ à l'écriture de l'Histoire. Si cette justice manque de rigueur, on a un problème. Or le tribunal n'a pas démontré clairement que Duch était plus qu'un simple directeur de prison. Les débats n'ont pas exploré le rôle essentiel qu'il a joué dans la mécanique mise en place à S-21, ni sa proximité avec le Comité permanent de l'Angkar. Il nous reste beaucoup à apprendre.¹⁶¹ »

158. A-L. Porée, « Le procès de Duch, un procès pour les Cambodgiens ? », *op cit.*, p. 152.

159. A-L. Porée, « Le procès de Duch, un procès pour les Cambodgiens ? », *op cit.*, p. 153-154.

160. A-L. Porée, « Le procès de Duch, un procès pour les Cambodgiens ? », *op cit.*, p. 160.

161. A-L. Porée, « Le procès de Duch, un procès pour les Cambodgiens ? », *op cit.*, p. 160. La journaliste tire les propos de Rithy Panh d'un entretien avec *Médiapart*, publié le 26 juillet 2010.

Ces procès autour des anciens dirigeants khmers rouges sont essentiels afin de permettre la reconstruction de la société cambodgienne, de condamner officiellement la barbarie des Khmers rouges et de faire disparaître le silence autour du génocide¹⁶². Les procès menés par les CETC depuis 2006 se sont achevés il y a moins d'un an, en novembre 2018. En effet, les deux derniers dirigeants encore en vie du Kampuchéa démocratique ont été déclarés coupables de « génocide » le vendredi 16 novembre 2018. Le tribunal reconnaît pour la première fois de manière officielle que Nuon Chea, âgé de 92 ans, ex-numéro deux du régime, et Khieu Samphân, 87 ans, ancien chef d'État du Kampuchéa démocratique, sont tous deux coupables de crimes de « génocide ». Comme le rapporte le journaliste Bruno Philip dans le journal *Le Monde*, « le jugement portait sur la volonté des Khmers rouges de cibler également, outre les “ennemis du peuple” parmi la majorité khmère, les Vietnamiens du Cambodge ainsi que les Cham, une minorité musulmane ». Le journaliste rapporte également que Nuon Chea et Khieu Samphân « avait déjà été condamné à la prison à vie en 2014 pour crimes contre l'humanité, notamment pour avoir ordonné l'évacuation forcée de la population de Phnom Penh, en avril 1975. » Ce jugement est probablement le dernier passé par un tribunal « qui ne jugera vraisemblablement pas d'autres membres du régime khmer rouge. Le premier ministre cambodgien Hun Sen, en poste depuis trente-trois ans, lui-même ancien transfuge khmer rouge, a toujours estimé qu'avec les jugements de Nuon Chea et de Khieu Samphân prendrait fin ce procès. Au nom de l'unité nationale, aucun autre Khmer rouge ne devrait ainsi plus être inculpé.¹⁶³ »



Cette étude nous a donc permis de revenir sur l'histoire du cinéma documentaire et de sa pratique dans le cadre de l'évocation de la mémoire d'un événement aussi marquant qu'un génocide. Nous avons tenté d'établir une définition synthétique et théorique du documentaire pour ensuite se concentrer sur l'histoire de sa création en parallèle de l'émergence du Septième art. Puis, un élément précis de mise en scène documentaire a été abordé avec l'utilisation des archives en s'appuyant notamment sur l'expérience d'un cinéaste qu'est Yves Jeuland. Cette histoire et pratique du documentaire dans le cinéma nous permet d'en déduire que ce type de cinéma peut allier différentes facettes et ainsi permettre à un cinéaste de traiter de sujets importants à l'image des grands génocides du XX^e siècle. Pour illustrer cela, il a été étudié deux exemples précis de films documentaires qui se

162. V. Sidoit, « Passeurs de mémoire », *op cit.*, p. 33.

163. Bruno Philip, « Cambodge : le génocide khmer rouge reconnu pour la première fois par le tribunal international », *Le Monde* [en ligne], 16/11/2018, consulté le 13/02/2019 sur : https://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2018/11/16/cambodge-verdict-historique-dans-le-proces-des-derniers-chefs-khmers-rouges_5384158_3216.html.

sont intéressés à un des génocides les plus meurtriers de l'histoire : la Shoah. À travers les œuvres d'Alain Resnais et de Claude Lanzmann que sont *Nuit et Brouillard* et *Shoah*, la mémoire de ce génocide est traitée de deux façons différentes, avec deux réalisations et ambiances distinctes ainsi qu'avec une perception très différente des archives selon qu'on est chez Alain Resnais ou Claude Lanzmann. Le cinéma documentaire, combiné avec les archives ou non, peut donc participer à la mémoire d'événements tragiques de l'histoire tels que les génocides du XX^e siècle.

Parmi ces génocides qui ont profondément marqué ce siècle, celui perpétré par les Khmers rouges entre 1975 et 1979 au Cambodge, fait également l'objet d'un important travail mémoriel que le cinéma documentaire n'a pas oublié. Après avoir pris le pouvoir dans un Cambodge ravagé par une violente guerre civile et dans un contexte de tension avec le voisin vietnamien alors en guerre contre les États-Unis, les Khmers rouges ont organisé le massacre d'un quart de la population en moins de quatre ans. Une fois libérés de la terreur khmère rouge, les Cambodgiens entreprirent un long travail de reconstruction de la société, de la culture et de la mémoire du pays. Un travail mémoriel qui passa entre les mains du nouveau régime qui permit notamment la construction de nombreux mémoriaux tout en instituant des journées de commémorations nationales. La mémoire cambodgienne s'est reconstruite par de nombreuses actions politiques, mais également au travers de la lutte contre le déni de ce génocide et des nombreuses controverses quant à sa dénomination. Les procès menés contre les anciens grands dirigeants khmers rouges encore en vie ont permis de lever le silence sur cette période et de faire enfin reconnaître les actes perpétrés par le régime de Pol Pot comme des crimes de génocide sur le peuple khmer et les nombreuses minorités qui peuplaient le Cambodge.

La seconde partie de ce mémoire de recherche sera donc en partie consacrée à la pratique d'un cinéma documentaire qui utilise les archives pour mieux étudier le génocide perpétré par les Khmers rouges. Les arts du Cambodge ont saisi la mémoire de ce génocide pour la faire vivre, à l'image du cinéaste Rithy Panh qui, avec ses documentaires constitués entre autres d'archives et de témoignages sur des sujets tels que le centre S-21, Duch ou son propre vécu sous la terreur khmère rouge, permet à l'art du cinéma de participer à cette mémoire et d'en perpétuer le souvenir. Faisant partie de ces cinéastes qui usent d'archives dans leurs films, celles mobilisées par Rithy Panh revêtent à la fois des formes et des fonctionnalités caractéristiques de leur identité d'archives mais aussi représentatives de son cinéma. L'originalité de cette étude de cas vise donc à s'intéresser à ces archives mais d'après le point de vue de la réception critique et analytique de l'œuvre du cinéaste. Celle-ci propose en effet une approche originale et précise des archives grâce à son analyse du cinéma de Rithy Panh et il sera donc étudié le discours de ces critiques et analyses à propos des archives.

Bibliographie

1. Ouvrages généraux

COUTURE (Carol) et DUCHARME (Daniel), « La recherche en archivistique : un état de la question », *Archives*, n° 3-4, 1998-1999, p. 11-38.

GILLILAND (Anne J.), MCKEMMISH (Sue) et LAU (Andrew J.), *Research in the Archival Multiverse*, Clayton, Monash University Publishing, 2017, 1064 p.

2. Définition et histoire du documentaire au cinéma

GAUTHIER (Guy), *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Editions Nathan, 1995, 336 p.

GAUTHIER (Guy), *Un siècle de documentaires français*, Paris, Armand Colin, 2004, 235 p.

MOREAU (David), « Initiation au documentaire pour l'usage d'une autre histoire du cinéma », dans FRAILE (Antoine), coordinateur de l'édition, *La mémoire en perspective*, Angers, Centre de recherches Inter-Langues de l'université d'Angers, 2006, p. 11-27.

NINEY (François), *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, 347 p.

NINEY (François), *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, 207 p.

3. Les archives dans le cinéma documentaire

MILLS AFFIF (Édouard), *Le documentaire et les images d'archives - (Penser le cinéma documentaire : Leçon 5)* [Vidéo], Université Aix Marseille, Canal-u.tv, 10/10/2010, 32min27s, consulté le 06/02/19 sur : https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/le_documentaire_et_les_images_d_archives_penser_le_cinema_documentaire_lecon_5.6971.

VIÑUELA (Ana), « L'écriture documentaire avec des images d'archives - Entretien avec Yves Jeuland », *Sociétés & Représentations*, n° 29, 2010, p. 175-190.

4. Le cinéma documentaire et l'évocation de la Shoah

4.1. *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais

DELAGE (Christian), « *Nuit et Brouillard* : un tournant dans la mémoire de la Shoah », *Revue des sciences sociales du politique*, n° 61, 2003, p. 81-94.

LINDEPERG (Sylvie), « *Nuit et Brouillard* » - *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, 288 p.

LINDEPERG (Sylvie), « *Nuit et Brouillard* - L'invention d'un regard », dans FRODON (Jean-Michel), sous la dir. de, *Le cinéma et la Shoah - Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 85-109.

4.2. *Shoah* de Claude Lanzmann

DECOUT (Maxime), « Autour de *Shoah* : nommer, dé-nommer, métaphoriser », *Critiques*, n° 852, 2018, p. 403-416.

DELAGE (Christian), « Mémoire des camps », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72, 2001, p. 143-145.

FELMAN (Shoshana), « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », dans Collectif, *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Éditions Belin, 1990, 445 p.

FRODON (Jean-Michel), « Chemins qui se croisent », dans FRODON (Jean-Michel), sous la dir. de, *Le cinéma et la Shoah - Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 11-26.

FRODON (Jean-Michel), « Le travail d'un cinéaste - Entretien avec Claude Lanzmann », dans FRODON (Jean-Michel), sous la dir. de, *Le cinéma et la Shoah - Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 111-125.

HEBDING (Rémy), « *Shoah* ou la résurrection d'une parole », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n° 13, 1987, p. 91-92.

VIGOUR (Cécile), « Shoah et cinéma : Étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann et *La Vie est belle* de Roberto Benigni », *Terrains & travaux*, n° 3, 2002, p. 38-62.

5. Histoire du Cambodge, des Khmers rouges et du génocide cambodgien

BRUNETEAU (Bernard), *Le siècle des génocides*, Paris, Armand Colin, 2004, 252 p.

BRUNETEAU (Bernard), « Le génocide cambodgien est-il “unique” ? », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 39-56.

BURNET (James), « Cambodge : l'isolement forcé (1979-1989) », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 113-128.

CHANDLER (David), *S-21 ou le crime impuni des Khmers rouges*, Paris, Autrement, 2002, 206 p.

CHANDLER (David), « 3 ans, 8 mois et 20 jours », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 40-50.

FOREST (Alain), « D'où viennent les Khmers rouges ? », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 52-56.

KIERNAN (Ben), *Le génocide au Cambodge, 1975-1979 : Race, idéologie et pouvoir*, Paris, Gallimard, 1998, 730 p.

MATHIEU (Ariane), « La sortie du cauchemar », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 51.

RICHER (Philippe), *Le Cambodge de 1945 à nos jours*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, 216 p.

SLIWINSKI (Marek), « Extermination au Cambodge : un acte de génocide ? », dans BACOT (Jean-Pierre), sous la dir. de, *Travail de mémoire 1914-1998 - Un mal nécessaire dans un siècle de violence*, Paris, Éditions Autrement, 1999, p. 123-130.

6. La notion de mémoire et de « devoir de mémoire »

BOUTON (Christophe), « Le devoir de mémoire comme responsabilité envers le passé », dans BIENENSTOCK (Myriam), sous la dir. de, *Devoir de mémoire ? Les lois mémorielles et l'Histoire*, Paris, Éditions de l'éclat, 2014, p. 53-72.

7. Archives et images manquantes du génocide cambodgien

MARGOLIN (Jean-Louis), « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *Le Temps des médias*, n°5, 2005, p. 27-46.

PHAY-VAKALIS (Soko), « Les archives manquantes du génocide cambodgien », dans NARDIN (Patrick), PERRET (Catherine), PHAY-VAKALIS (Soko) et SEIDERER (Anna), sous la dir. de, *Archives au présent*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 159- 177.

8. Histoire de la mémoire du génocide cambodgien

BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), « Le double effacement », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 9-16.

MATHIEU (Ariane), « Retours de mémoire », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 62-63.

9. Lieux de mémoire et mémoriaux du génocide cambodgien

BARNES (Leslie), « The Image of a Quest : The Visual Archives of Rithy Panh », *Australian Humanities Review*, n° 59, 2016, p. 190-208.

BENZAQUEN-GAUTHIER (Stéphanie), PORÉE (Anne-Laure) et SÁNCHEZ-BLOSCA (Vicente), « Présentation », *Mémoires en jeu*, n° 6, 2018, p. 45-47.

ESCOBAR RODRIGUEZ (Adriana Maria), « Les mémoriaux du régime du Kampuchéa démocratique au Cambodge », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 137, 2018, p. 114-136.

MATHIEU (Ariane) et BOLIN (David), « Lieux de mémoire/Mémoire des lieux, la pagode de Wat Samrong Knong », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 129-145.

10. Procès et jugements des Khmers rouges

CRUVELLIER (Thierry), « Douch, un procès de façade ? », *L'Histoire*, n° 381, 2012, p. 58-61.

PHAY-VAKALIS (Soko), « Le génocide cambodgien - Dénier et justice », *Études*, n° 408, 2008, p. 297-307.

PHILIP (Bruno), « Cambodge : le génocide khmer rouge reconnu pour la première fois par le tribunal international », *Le Monde* [en ligne], 16/11/2018, consulté le 13/02/2019 sur : https://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2018/11/16/cambodge-verdict-historique-dans-le-proces-des-derniers-chefs-khmers-rouges_5384158_3216.html.

PORÉE (Anne-Laure), « Les Khmers rouges n'ont jamais reconnu leurs fautes. J'attends le procès de Duch » [en ligne], *Procès des Khmers rouges - Blog sur les procès des Khmers rouges Duch*, Khieu Samphan, Ieng Sary, Nuon Chea, Ieng Thirith, mis en ligne le 13/02/2009, consulté le 17/05/2019 sur : <http://proceskhmersrouges.net/?p=558>.

PORÉE (Anne-Laure), « Le procès de Duch, un procès pour les Cambodgiens ? », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 149-166.

11. Les arts dans la mémoire des génocides du XX^e siècle

11.1. La Shoah et le génocide rwandais

RÉRA (Nathan), « L'art contemporain à l'épreuve de la destruction des Juifs d'Europe », *Perspective, actualité en histoire de l'art*, n° 4, 2009, p. 589-595.

KORMAN (Rémi), « Les arts et la représentation du génocide des Tutsi », *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 119, 2014, p. 184-186.

11.2. Le génocide cambodgien

BOUCKAERT (Sabine), « Du "réel" à l'imaginaire, modalités de l'immobile mobile dans *L'Image manquante*, de Rithy Panh », dans NARDIN (Patrick), NUT (Suppya Hélène) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, cartographie de la mémoire*, Paris, L'Asiathèque, 2017, p. 181- 196.

PANH (Rithy), « Je suis un arpenteur de mémoires », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 14- 17.

PETITJEAN (Vincent), « Rithy Panh : un art de la Mémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 115, 2013, p. 122-134.

PHAY-VAKALIS (Soko), « L'art face à la tragédie cambodgienne », dans PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, l'atelier de la mémoire*, Phnom Penh, Éditions Sonleuk Thmey, 2010, p. 33-72.

PHAY-VAKALIS (Soko), « Peindre l'extrême » dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 245-260.

PHAY-VAKALIS (Soko), « Ateliers de la mémoire », *ArtAbsolument* [en ligne], 2013, consulté le 15/05/2019 sur : <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-soko.pdf>.

PHAY-VAKALIS (Soko), « Fiction mortifère et esthétisation de la mort », *NAQD*, n° 33-34, 2016, p. 41-52.

SIDOIT (Véronique), « Passeurs de mémoire », *Psychanalyse*, n° 26, 2013, p. 21-37.

12. La démarche de Rithy Panh en tant que documentariste

ALLOA (Emmanuel), « Le geste enfoui - Répétition et anamnèse dans *Shoah* et *S-21* », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 207-225.

BURNET (James), « Le cinéma de Rithy Panh : une résistance à l'amnésie », Festival International du Film de la Rochelle, *Archives du festival* [en ligne], 2005, consulté le 22/05/2019 sur : <http://archives.festival-larochelle.org/festival-2005/rithy-panh>.

DELAGE (Christian), « La place du témoin filmé - De Nuremberg au procès des Khmers rouges », *Le Débat*, n° 158, 2010, p. 32-49.

PANH (Rithy), « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications*, n° 71, 2001, p. 373- 394.

PANH (Rithy) et SCHERRER (Amandine), « Filmer pour voir. Ombres et lumières sur le génocide Khmer. Entretien avec Rithy Panh », *Cultures & Conflits*, n° 97, 2015, p. 145- 155.

ROLLET (Sylvie), *Une éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011, 273 p.

13. Œuvres cinématographiques et littéraires de Rithy Panh

PANH (Rithy) et BATAILLE (Christophe), *L'Élimination*, Paris, Librairie générale française, 2013, 264 p.

PANH (Rithy) et BATAILLE (Christophe), *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013, 72 p.

PANH (Rithy) (réalisateur), *Bophana, une tragédie cambodgienne* [DVD], Paris, Editions Montparnasse, 1996, 59 minutes.

PANH (Rithy) (réalisateur), *S21, la machine de mort Khmère rouge* [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 2002, 101 minutes.

PANH (Rithy) (réalisateur), *Duch, le maître des forges de l'enfer* [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 2011, 103 minutes.

PANH (Rithy) (réalisateur), *L'Image manquante* [DVD], Paris, Arte éditions, 2013, 92 minutes.

14. Les archives, l'archive

Code du patrimoine, Livre II : Archives, Article L211-1 [en ligne] consulté le 06/05/2019 sur : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=F7E181D4F1C4E4801B1A12133CF32A61.tplgfr28s_3?cidTexte=LEGITEXT000006074236&idArticle=LEGIARTI000032860025&dateTexte=20190506&categorieLien=id#LEGIARTI000032860025.

DEVRIESE (Didier), « Entrelacs autour de Foucault. L'archivistique contemporaine peut-elle être « post-moderne » ? », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014, p. 19-30.

KETELAAR (Eric), « (Dé)construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 82, 2006, p. 65-70.

MARCILLOUX (Patrice), *Les ego-archives - Traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 250 p.

15. L'expression « image d'archives »

MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), « On ne naît pas image d'archives, on le devient », dans MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), sous la dir. de, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 11-18.

MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), « À la recherche d'une définition pragmatique », dans MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), sous la dir. de, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 319-326.

MARCILLOUX (Patrice), « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », dans MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), sous la dir. de, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 53-64.

État des sources

1. Critiques cinématographiques sur les films de Rithy Panh

BACHELARD (Olivier), « Édifiant », *Abus de Ciné* [en ligne], s.d, consulté le 25/03/2019 sur : <http://www.abusdecine.com/critique/s21>.

BÉGHIN (Cyril), « Au peuple de terre », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 694, 2013, p. 72.

CHEZE (Thierry), « *L'Image manquante* », *Studio Ciné Live*, n° 73, 2015, p. 85-86.

EKCHAJZER (François), « *L'Image manquante* », *Télérama* [en ligne], 2013, consulté le 28/03/2019 sur : <https://www.telerama.fr/cinema/films/l-image-manquante,482263.php>.

GINDENSPERGER (Sophie), « Rithy Panh, mémoire d'argile », *Libération*, 09/10/2013, p. 26.

HEÉ (Arnaud), « *L'Image manquante* », *Critikat* [en ligne], 2013, consulté le 28/03/2019 sur : <https://www.critikat.com/panorama/festival/festival-de-cannes-2013/l-image-manquante-2/>.

MOREL (Guillaume), « La parole et le corps du bourreau », *Critikat* [en ligne], 2012, consulté le 28/03/2019 sur : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/duch-le-maitre-des-forges-de-l-enfer/>.

2. Le travail d'un journaliste, producteur et chroniqueur, enseignant à l'université Paris III

BOU (Stéphane), *L'Image manquante un film de Rithy Panh, par Stéphane Bou* [en ligne], Paris, ACRIF-CIP, 2016, consulté le 28/03/2019 sur : http://www.acrif.org/sites/default/files/dp_1_image_manquante_internet.pdf.

3. Trois regards universitaires

3.1. Le regard de Leslie Barnes, chargée de cours en études françaises à la Australian National University, spécialisée en littérature, films français ou francophones et sur l'étude des traumatismes et de la mémoire

BARNES (Leslie), « The Image of a Quest : The Visual Archives of Rithy Panh », *Australian Humanities Review*, n° 59, 2016, p. 190-208.

3.2. Le regard d'Éric Galmard, enseignant et chercheur à la faculté des Arts de l'université de Strasbourg, spécialiste du cinéma documentaire, sur les usages des archives dans le cinéma et sur les cinémas contemporains d'Asie du Sud-est

GALMARD (Éric), « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh's S21 Trilogy », *Plaridel - A Philippine Journal of Communication, Media, and Society*, vol. 15, n° 1, 2018, p. 15-28.

3.3. Le regard de Sylvie Rollet, professeure en Études cinématographiques à l'université de Poitiers, spécialisée dans le cinéma et la mémoire des catastrophes collectives du XX^e siècle

ROLLET (Sylvie), « L'art-témoin de S21 : à l'épreuve de la catastrophe génocidaire, construire une mémoire partagée », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [en ligne], 2008, mis en ligne le 02/12/2013, consulté le 17/03/2019 sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2013-n21-im01011/1020621ar/>.

4. La vision d'une sociologue

LEFEUVRE-DÉOTTE (Martine), « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *Appareil* [en ligne], mis en ligne le 29/03/2016, consulté le 01/11/18 sur : <https://journals.openedition.org/appareil/2259#tocto1n1>.

5. L'étude d'une philosophe

MONDZAIN (Marie-Josée), « S21, la machine de mort khmère rouge, la mémoire entre archive et fiction », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, 2008, p. 51-54.

6. Les analyses d'une historienne et théoricienne de l'art du département d'arts plastiques de l'université Paris VIII

PHAY-VAKALIS (Soko), « L'Image manquante de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *Écrire l'histoire*, n° 13-14, 2014, p. 157-167.

PHAY-VAKALIS (Soko), « L'art testimonial comme promesse », *Mémoires en jeu*, n° 6, 2018, p. 94-98.

7. Un mémoire de recherche d'une étudiante de l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques

UNG-BILLAULT (Lauriane), « Témoigner du génocide cambodgien -entre cinéma et bande dessinée- les regards de Rithy Panh, Tian et Séra », Lyon, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 136 p., mémoire de master en sciences humaines et sociales (mention histoire civilisation patrimoine), sous la direction d'Edouard Lynch, 2017.

8. L'analyse d'une psychanalyste/psychiatre

VAUTHERIN-ESTRADE (Martine), « À propos du film *S21, la machine de mort khmère rouge*. Un document clinique inouï », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, 2004, p. 1017-1021.

La place des archives dans la réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh

Les archives peuvent donc être utilisées par des réalisateurs et des documentaristes afin de remplir des objectifs précis au sein de leurs films. Le cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh, depuis le début de sa carrière, fait partie de ces cinéastes qui mobilisent les archives dans leurs œuvres cinématographiques. Cette étude ne vise pas à s'intéresser de manière frontale aux archives telles qu'elles sont dans leurs formes primaires, mais propose d'élargir le questionnement à ce qui est dit sur les archives de manière générale et précise dans la réception critique et analytique du cinéma de Rithy Panh. Pour s'interroger et répondre à quelle est cette place qu'occupent les archives dans cette réception, ont été rassemblées pour les besoins de cette étude plusieurs sources écrites étudiant le cinéma du réalisateur et évoquant, de manière approfondie ou non, les archives dans ses films.

Par cette réception nous entendons donc des critiques cinéma ou analyses de journalistes sur les films de Rithy Panh traitant du génocide cambodgien mais également des travaux provenant d'une historienne et théoricienne de l'art, d'une philosophe, d'une sociologue, d'une psychanalyste et d'une étudiante qui traitent toutes, en plus du cinéma de Rithy Panh ou de d'autres sujets propres à son œuvre, de la présence des archives dans ses films. Par-delà ces sources, plusieurs questions se posent quant aux archives : ces critiques et analyses parlent-elles des archives ? À quoi servent-elles dans les films du réalisateur selon les auteurs ? Quelles formes revêtent-elles ? Quelles notions sont conceptualisées par les auteurs à leur rencontre ? Emploient-ils le mot « archives » ou « archive » pour les désigner et que signifient-ils ? Les archives dans le cinéma de Rithy Panh ont-elles une histoire pour cette réception, existent-elles toujours ou sont-elles « manquantes » ?

Toutes ces questions nous amènent donc à mener d'abord une étude terminologique sur les expressions et les mots employés par les auteurs afin de voir comment ceux-ci désignent les archives dans leurs écrits sur le cinéma de Rithy Panh. Ensuite, cette réception critique et analytique propose de nous interroger sur des thématiques plus large à propos des archives, notamment parce qu'elles sont employées dans un cinéma de mémoire qui porte sur l'évocation d'un génocide. Les auteurs conceptualisent et théorisent enfin des notions et des concepts originaux sur les archives dans le cadre du cinéma de Rithy Panh où celles-ci possèdent des fonctions et des formes qui interpellent les auteurs de cette réception critique et analytique qui livre ainsi des exemples concrets et abstraits d'archives de par leur étude du cinéma de Rithy Panh.

I. Mots et expressions autour des archives dans les travaux sur le cinéma de Rithy Panh

Dans les travaux collectés sur les films de Rithy Panh, l'évocation de l'usage des archives et de leur importance dans ses films nous invite à nous questionner sur la terminologie de certains mots ou expressions faisant directement référence aux archives, tels qu'ils sont employés par les différentes sources. Nous naviguerons ainsi entre le singulier et le pluriel du mot « archives » pour ensuite aborder une expression décriée chez les professionnels des archives mais employée par plusieurs des sources recueillies.

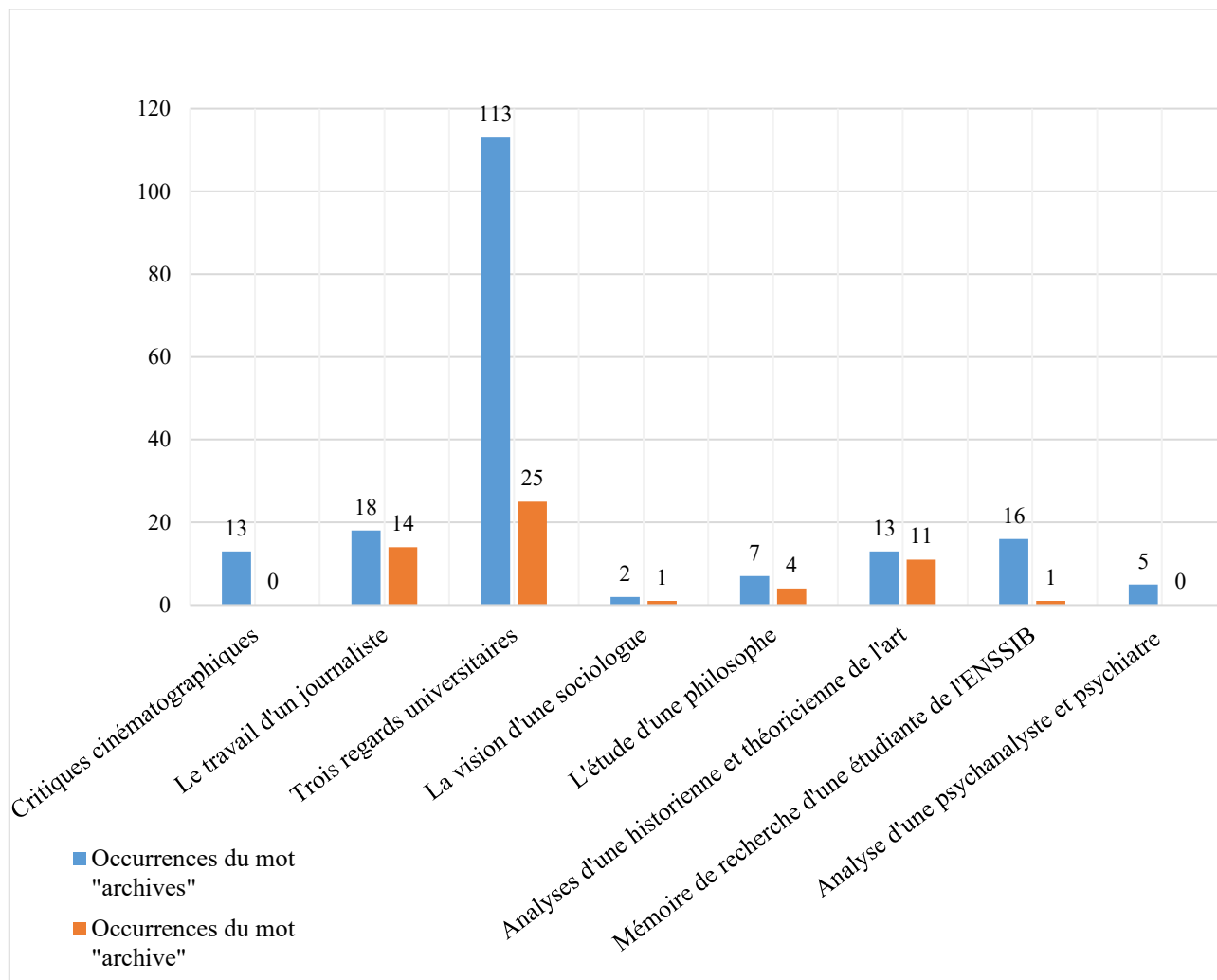
A. Le mot « archives » entre singulier et pluriel

Avant de se consacrer aux archives telles qu'elles sont évoquées et conceptualisées dans les différents travaux sur l'œuvre cinématographique de Rithy Panh, il s'agit de mener dans un premier temps cette étude de nature terminologique autour du mot « archives » au sein des différentes sources recueillies. D'abord, il nous faut constater que de nombreux essais épistémologiques se sont interrogés sur le concept et la notion d'archives. Parmi les grands textes sur cette notion, nous pouvons compter ceux de Michel Foucault (*L'archéologie du savoir*, 1969), de Paul Ricœur (*Temps et récit*, 1983, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2003), d'Arlette Farge et Michel Foucault (*Le Désordre des familles*, 1982) ou de Jacques Derrida (*Mal d'archive. Une impression freudienne*, 1995). « Ces textes interrogent les archives pour en modifier parfois radicalement la signification épistémologique, en étendre la définition et se saisir de leurs usages scientifiques (et donc sociaux et politiques).¹⁶⁴ » L'étude suivante vise donc à établir un état général de la présence du mot « archives » au singulier et au pluriel dans les articles traitant du cinéma de Rithy Panh, puis de revenir de manière synthétique sur la signification conceptuelle de ce pluriel et de ce singulier.

Les articles constituant les différents corpus des milieux critiques et analytiques à propos du cinéma de Rithy Panh et de son utilisation des archives nous permettent d'observer une tendance chez les auteurs à propos de l'emploi du singulier et du pluriel d'« archives ». Comme le démontre l'histogramme ci-dessous produit à l'aide de données statistiques recueillies avec le logiciel Iramuteq, nous pouvons observer une dominance de l'emploi du pluriel. En effet, les articles qui composent le corpus universitaire apparaissent comme ceux mobilisant le plus le terme « archives » au pluriel, mais également son singulier. Viennent ensuite les corpus rassemblant les travaux de l'historienne et théoricienne de l'art Soko Phay-Vakalis et du journaliste Stéphane Bou où le singulier et le pluriel

164. Didier Devriese, « Entrelacs autour de Foucault. L'archivistique contemporaine peut-elle être « post-moderne » ? », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014, p. 20.

sont autant présents l'un que l'autre. Le mémoire de recherche de Lauriane Ung-Billault, dans lequel une partie est consacrée au cinéma de Rithy Panh, utilise presque exclusivement « archives » et une seule fois le singulier. Les domaines de la philosophie, de la psychanalyse et de la sociologie, même s'ils emploient rarement le mot en lui-même selon les sujets des articles, utilisent majoritairement le pluriel plutôt que le singulier. Enfin, nous pouvons constater que les milieux des critiques cinéma et de la psychanalyse ne mentionnent jamais le terme « archive », préférant ainsi l'usage du pluriel.



Graphique 1 : Occurrences des mots « archives » et « archive » dans l'ensemble des textes constituant les corpus sources.

Ordinairement employé au pluriel par les archivistes français et anglais, des scientifiques situés en dehors de la profession archivistique emploient donc parfois le singulier et parlent d'« archive ». D'abord nous pouvons revenir sur l'origine et la signification de « les archives » avant de tenter d'expliquer grâce à l'historiographie le singulier du mot. « Dans la terminologie des archivistes en français, allemand et néerlandais, le terme *les archives* [...] est employé aussi bien pour l'institution que pour le bâtiment où les archives sont conservées. Ceci correspond à l'origine du mot « archives », qui vient du mot grec « *archeion* » : la demeure des magistrats supérieurs, les archontes,

où on dépose les documents officiels.¹⁶⁵ » Et selon le Code du patrimoine et le Livre II consacré aux archives, celles-ci sont définies comme « l'ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.¹⁶⁶ » Les archives sont plurielles d'où l'usage courant du pluriel, mais pour Patrice Marcilloux, le singulier du mot « archives » existe bel et bien car employé par des archivistes de différentes langues comme il le démontre ainsi : « *archivio* en italien, *archivo* en espagnol et *archiv* en allemand ». Cependant, poursuit-il, « les professionnels français tendent à considérer que l'emploi du singulier équivaut à une méconnaissance de la vraie nature des archives, le pluriel étant perçu comme la traduction de leur caractère organique.¹⁶⁷ »

La langue française, à travers le dictionnaire de l'Académie française, ne permet que l'emploi du pluriel pour le mot « archives ». Certains dictionnaires mettent même en garde quant à l'utilisation du singulier, ce qui montre ainsi ce « bannissement » de « l'archive » : « “jamais de singulier” pour le dictionnaire des pièges de la langue française Bordas, “pas de singulier dans l'usage courant” pour le dictionnaire des difficultés du français du Robert de 1979.¹⁶⁸ » Toutefois, si nous retournons à l'époque du moyen français et du français préclassique, nous constatons que les termes « archif » ou « archil » étaient employés au masculin singulier. Mais le pluriel l'emporte toujours puisqu'au XVIII^e siècle le terme « archives » « n'a point de singulier » et pour preuve, « Lacurne de Sainte-Palaye consacre une entrée à “archif”, mot féminin ou masculin singulier, en précisant que le mot n'est plus employé qu'au pluriel et au féminin.¹⁶⁹ » Comme le déduit Patrice Marcilloux, l'usage de ce singulier pour désigner les archives peut être utilisé dans une volonté de généralisation des archives tout comme il peut servir à désigner « une pièce d'archives extraite d'un ensemble plus vaste. Le singulier fonctionne ici un peu comme le singulatif qui existe dans certaines langues pour signifier grâce à un morphème (flexion, désinence) une unité tirée d'un ensemble normalement composé de plusieurs unités.¹⁷⁰ »

165. Eric Ketelaar, « (Dé)construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 82, 2006, p. 65-66.

166. Code du patrimoine, Livre II : Archives, Article L211-1 [en ligne], consulté le 06/05/2019 sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=F7E181D4F1C4E4801B1A12133CF32A61.tplgfr28s3?cidTexte=LEGITEXT000006074236&idArticle=LEGIARTI000032860025&dateTexte=20190506&categorieLien=id#LEGIARTI000032860025>.

167. Patrice Marcilloux, *Les ego-archives - Traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 28.

168. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, *op cit.*, p. 29.

169. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, *op cit.*, p. 30.

170. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, *op cit.*, p. 32.

« L'archive » faisant débat au sein de la profession, celle-ci fait l'objet de deux écoles philosophiques qui promeuvent l'usage de ce singulier. « Le singulier est investi d'un véritable contenu épistémologique, qui l'éloigne assez nettement du sens couramment admis par les archivistes et les historiens. » Le premier grand nom qui mobilise l'« archive » est Michel Foucault qui, dans *L'archéologie du savoir*, fait « un usage intensif du mot “archive” au singulier, mais en lui donnant, à la faveur d'un long chapitre intitulé *L'énoncé et l'archive*, un sens et un contenu épistémologique bien précis, destinés à tenir une place centrale dans une méthode d'analyse des systèmes énonciatifs, qu'il appelle “archéologie” ou “archéologie du savoir”.¹⁷¹ » Pour Foucault, et comme Patrice Marcilloux nous l'explique, « nous nous trouvons donc face à une théorie philosophique qui propose un régime général des énoncés, une réflexion sur le dit et le vu, la manière de dire et de voir, le dicible et le visible : l'archive, “c'est le système général de la formation et de la transformation des énoncés”¹⁷². En ce sens, l'archive de Michel Foucault cousine plutôt avec les théories d'analyse du discours que spécifiquement avec l'histoire et son “archive” n'a pas directement à voir avec les archives.¹⁷³ »

La deuxième école est ensuite celle de Jacques Derrida, « le deuxième grand intellectuel français à être amené dans sa démarche à poser la question de l'archive, mais là encore dans un sens précis et au service d'un projet bien défini.¹⁷⁴ » C'est en effet dans son ouvrage *Mal d'archive* que Jacques Derrida emploie « archive » au singulier pour désigner non pas les documents ou le lieu de conservation mais « un dispositif abstrait ». Ce mot se retrouve dans une grande partie de l'œuvre de Jacques Derrida, notamment dans *L'écriture et la différence* (1967) et dès le début de *Mal d'archive* où il « revendique clairement le singulier [...] avec une justification d'histoire de la langue ». Cette « archive » pour Derrida est interprétée comme « un outil principalement métaphorique pour réintégrer le propos psychanalytique dans son ensemble. » L'archive est ainsi vu comme « une métaphore de l'appareil psychique, machine à conserver des impressions, à les trier, à les classer, à les officialiser. Il en résulte toute une réflexion sur la trace et la reconstitution, l'oubli et l'autorité, le refoulement et la censure. Le “mal d'archive”, ce sont les effacements de trace, qui ne sont pas accidentels mais consubstantiels de l'archive et qui témoignent de la présence de la mort au sein de la vie.¹⁷⁵ »

171. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, op cit., p. 33.

172. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, op cit., p. 34. En italique dans le texte, l'auteur cite l'ouvrage de Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 179.

173. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, op cit., p. 34. L'auteur reprend le propos de l'ouvrage de Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, 268 p.

174. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, op cit., p. 37.

175. P. Marcilloux, *Les ego-archives*, op cit., p. 39.

L'archive apparaît donc comme une notion abstraite lorsque celle-ci est mobilisée par des penseurs comme Jacques Derrida ou Michel Foucault, ce qui peut expliquer que ce singulier soit quantitativement moins représenté que sa forme au pluriel. Toutefois, ces deux grands penseurs et « l'archive » sont mobilisés dans certains travaux qui abordent la question des archives dans le cinéma de Rithy Panh tel que l'article de Soko Phay-Vakalis « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire » où celle-ci mobilise le concept du mal d'archive de Jacques Derrida pour argumenter son propos sur la recherche d'archives que mène Rithy Panh¹⁷⁶. De plus, l'usage du mot « archive » peut servir à généraliser ce que sont les archives ou des documents qui se rapportent à un même « thème ». À titre d'exemple, le journaliste Stéphane Bou dans son dossier « Lycéens et Apprentis au cinéma » parle d'« archive du crime », d'« archive visuelle, cinématographique » ou d'« archive absente »¹⁷⁷. Nous pouvons penser que l'auteur use de ce singulier dans une volonté de généraliser la notion puisqu'il existe par exemple de nombreuses archives manquantes de ce crime qu'est le génocide cambodgien, et pas une seule. Dans le cas précis de Rithy Panh, certains auteurs comme Soko Phay-Vakalis parlent d'« archive » pour rassembler en un même mot les images que recherche le cinéaste depuis toujours, des images perdues, aussi bien au sens matériel que symbolique comme celles de son enfance qui lui ont été arrachées par les Khmers rouges. Enfin, l'usage du singulier peut tout simplement servir à désigner une pièce unique tirée d'un fonds d'archives. Cette facette du terme « archive » peut se retrouver dans l'article de la philosophe Marie-Josée Mondzain où celle-ci parle d'« un même document, une même archive », comme pour désigner le document en lui-même qui va permettre à l'historien de faire son travail¹⁷⁸. Il en est de même chez Lauriane Ung-Billault qui, dans son mémoire de recherche lorsqu'elle évoque le film *S-21, la machine de mort khmère rouge*, semble conférer au terme « archive » cette valeur d'unité, comme pour montrer du doigt ledit document : « Dans la visée de montrer les rouages du système génocidaire qui passe notamment par la rédaction du document, Rithy Panh opère un va-et-vient entre le tortionnaire et l'archive qu'il tient. La caméra filmant en continue rattache le témoignage du bourreau au document, facteur de réminiscence du souvenir.¹⁷⁹ »

176. Soko Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *Écrire l'histoire*, n° 13-14, 2014, p. 159.

177. Stéphane Bou, *L'Image manquante un film de Rithy Panh, par Stéphane Bou* [en ligne], Paris, ACRIF-CIP, 2016, consulté le 28/03/2019 sur : http://www.acrif.org/sites/default/files/dp_1_image_manquante_internet.pdf, p. 9-11.

178. Marie-Josée Mondzain, « *S21, la machine de mort khmère rouge*, la mémoire entre archive et fiction », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, 2008, p. 52.

179. Lauriane Ung-Billault, « Témoigner du génocide cambodgien -entre cinéma et bande dessinée- les regards de Rithy Panh, Tian et Séra », Lyon, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 136 p., mémoire de master en sciences humaines et sociales (mention histoire civilisation patrimoine), sous la direction d'Edouard Lynch, 2017, p. 74.

Notion plus complexe qu'il n'y paraît, le singulier propre au mot « archives » employé, certes rarement, par les différents travaux critiques et analytiques de l'œuvre cinématographique de Rithy Panh nous permet d'explorer partiellement sa signification tout comme celle du pluriel du mot. Ces deux termes très différents ne sont pourtant pas les seules constructions terminologiques propres au mot « archives » relevées dans l'ensemble des corpus.

B. Qu'est-ce que l'expression « image d'archives » ?

« Les images dites d'archives sont omniprésentes dans notre culture visuelle. On les reconnaît par une esthétique qui se distingue des images actuelles, par ce que les prises de vues donnent à voir, ou tout simplement par une légende, un insert ou un commentaire qui les renvoient à un passé plus ou moins proche. On les retrouve bien évidemment dans les productions cinématographiques, qu'elles soient documentaires ou fictionnelles, et dans tous les programmes télévisuels, du journal télévisé à la publicité. Elles sont également présentes dans la presse, les musées, les manuels scolaires, les ouvrages scientifiques, les œuvres d'art contemporaines, sans compter Internet où ce type d'image foisonne dans tous les contextes imaginables.¹⁸⁰ »

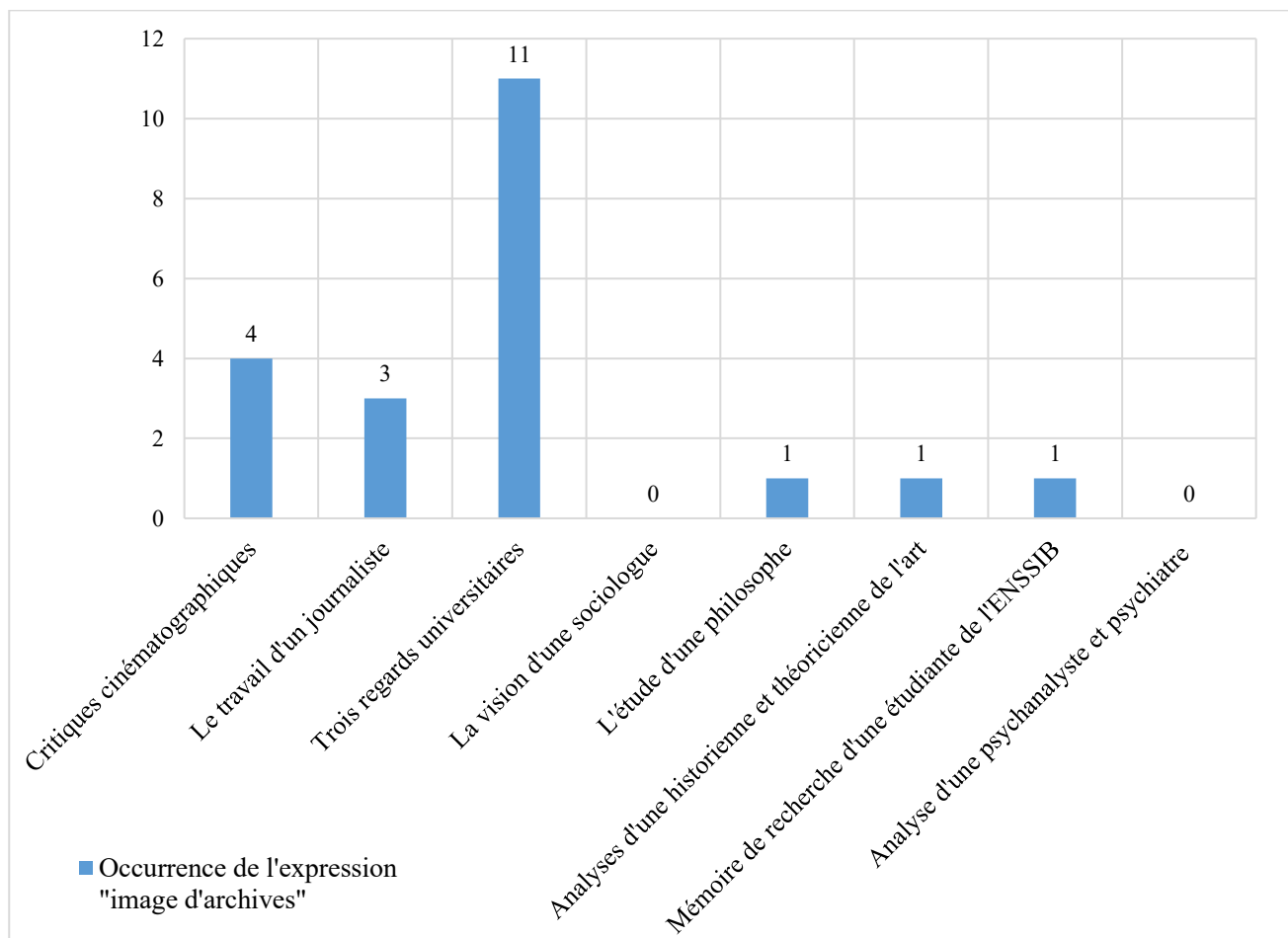
Certes beaucoup moins présente par ses occurrences que le singulier et le pluriel du mot « archives », l'expression « image d'archives » revient malgré tout quelquefois dans plusieurs textes des différents corpus et suscite donc interrogation sur son origine, sa signification et son usage. D'abord, il convient d'établir comme précédemment, un état des lieux des occurrences de l'expression dans les différentes sources recueillies pour cette étude de cas. À l'aide d'un autre histogramme réalisé avec des données statistiques tirées d'Iramuteq, nous pouvons remarquer qu'une fois de plus, le domaine universitaire est le milieu qui emploie le plus l'expression « image d'archives », que ce soit en français ou en anglais. Par exemple, Leslie Barnes, dans son article « The Image of Quest : The Visual Archives of Rithy Panh » parle d'« *archival images*¹⁸¹ » au pluriel et d'« *archival image*¹⁸² » au singulier. Ensuite, il s'agit du monde journalistique avec les critiques cinématographiques et le dossier de Stéphane Bou qui usent le plus de l'expression, même si celle-ci est très peu employée au vu du nombre restreint d'occurrences. Enfin, les cinq autres corpus se démarquent du fait qu'il n'y a quasiment aucune occurrence de l'expression « image d'archives », seuls l'article de Marie-Josée Mondzain, celui de Soko Phay-Vakalis sur le film *L'Image manquante*

180. Julie Maeck et Matthias Steinle, « On ne naît pas image d'archives, on le devient », dans MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), sous la dir. de, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 11.

181. L. Barnes, « The Image of a Quest : The Visual Archives of Rithy Panh », *op cit.*, p. 203.

182. L. Barnes, « The Image of a Quest : The Visual Archives of Rithy Panh », *op cit.*, p. 206.

et la partie du mémoire de Lauriane Ung-Billault consacrée à Rithy Panh se détachent avec un seul et unique usage de l'expression. Il apparaît donc que les milieux du journalisme, notamment spécialisé dans le cinéma, et de la recherche universitaire elle aussi spécialisée sur la question du cinéma, emploient tous deux beaucoup plus l'expression « image d'archives » que les autres secteurs. Dès lors nous pouvons nous interroger sur l'origine, la signification et la diffusion de cette expression.



Graphique 2 : Occurrences de l'expression « image d'archives » dans l'ensemble des textes constituant les corpus sources.

Dans leurs interrogations quant à l'existence d'une définition à « image d'archives », l'historienne Julie Maeck et le maître de conférences en cinéma et audiovisuel Matthias Steinle ce sont d'abord focalisés sur la recherche de l'expression dans plusieurs dictionnaires spécialisés. Cherchant « images d'archives » ou « archive image », ils trouvent en lieu et place des termes très différents comme « compilation », « *found footage* » ou « *stock shot* », des expressions « qui renvoient invariablement aux usages et fonctions que l'on associe aux images du passé et non à leur statut et à leur cadre définitoire proprement dits.¹⁸³ » Le terme « compilation » peut désigner une

183. J. Maeck et M. Steinle, « On ne naît pas image d'archives, on le devient », *op cit.*, p. 12-13.

réutilisation d'images, ce qui donne dans le contexte anglo-américain le genre du « film de montage » ou « *compilation film* »¹⁸⁴. De son côté, l'expression « *found footage* » fait référence à « l'opération consistant à récupérer des pellicules impressionnées afin d'en faire un autre film. » « Dans le *found footage film*, les images préexistantes sont le point de départ d'une réappropriation ou d'un détournement, alors que dans les films de compilation ou de montage, elles en sont la pierre angulaire.¹⁸⁵ » Enfin, l'expression « image d'archives » est perçue en France comme un équivalent de l'expression anglaise « *stock shot* » qui renvoie aux « images d'actualité de cinéma ou de télévision empruntées à des documents d'archives et insérées dans une œuvre postérieure de reportage ou de fiction.¹⁸⁶ »

Sans définition propre, l'expression « image d'archives » connaît tout de même une diffusion progressive. Il faut d'abord noter que la présence de cette expression est quasi nulle « dans l'institution archivistique française et dans les milieux professionnels qui l'animent ». Malgré cette absence, l'expression « image d'archives » a été introduite dans la langue française par l'arrêté du 24 janvier 1983. Cet arrêté la définit comme une expression similaire à l'expression anglaise « *stock shot* » dont nous avons cité la définition ci-dessus. Mais selon Patrice Marcilloux, l'expression « image d'archives » existait bien avant son officialisation de 1983, même si selon lui « il paraît difficile de trouver des exemples avant 1960 ». En prenant l'exemple du journal *Le Monde* afin d'y observer les occurrences de cette expression, Patrice Marcilloux démontre qu'une première forme de l'expression, « images d'archives cinématographiques », est repérable dans un article de 1962 du critique de cinéma Jacques Siclier. Néanmoins, l'usage de l'expression est rare jusqu'à 1985 où il s'agit de « l'année où il décolle nettement ». En effet, cette utilisation plus fréquente de l'expression semble « accréditer l'idée d'une effectivité de la normalisation terminologique intervenue avec l'arrêté du 24 janvier 1983. » De plus, il a été remarqué depuis l'année 1995 que « le nombre d'articles utilisant au moins une fois l'expression “images d'archives” demeure chaque année supérieure à 50 »¹⁸⁷. Par conséquent, « image d'archives » est devenue une expression plus courante dans la langue française « que celles de “fonds d'archives” ou “d'archives nationales”, certes plus techniques.¹⁸⁸ »

184. Cette expression anglaise fut fondée par Jay Leyda dans son ouvrage *Films Beget Films. A study of the compilation film*, Londres, George Allen & Unwin, 1964. Cette expression a l'avantage d'être plus précise que « film de montage » car abordant « de front une approche et une méthode, ce qui permet de mieux saisir les enjeux de la “reprise de vue”. » J. Maeck et M. Steinle, « On ne naît pas image d'archives, on le devient », *op cit.*, p. 13.

185. J. Maeck et M. Steinle, « On ne naît pas image d'archives, on le devient », *op cit.*, p. 13.

186. J. Maeck et M. Steinle, « On ne naît pas image d'archives, on le devient », *op cit.*, p. 13.

187. Patrice Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », dans MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), sous la dir. de, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 55-56.

188. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 56.

Dans le cadre de sa diffusion, l'expression « image d'archives » se répand facilement « dans un périmètre bien défini la confinant à deux secteurs d'élection : le cinéma et le documentaire ». Pour Patrice Marcilloux, « l'appropriation par tous les acteurs de ces deux milieux humains a sans doute constitué une première étape du succès de l'expression »¹⁸⁹. L'exemple de Claude Lanzmann mobilisé par l'auteur pour illustrer ses dires est intéressant dans la mesure où le réalisateur de *Shoah* utilise à la fois l'expression elle-même mais aussi des expressions concurrentes telles que « archives photos », « photos archives », « montages d'archives », « documents d'archives » ou tout simplement « archives »¹⁹⁰. Toutefois, le réalisateur recourt bien à l'expression « image d'archives » : « J'ai toujours dit que les images d'archives sont des images sans imagination.¹⁹¹ » Le milieu du cinéma et du documentaire permet donc l'émergence et la diffusion de l'« image d'archives », mais d'autres secteurs voisins participent à la propagation de l'expression comme les réalisateurs et les documentaristes eux-mêmes, les critiques ou encore les enseignants¹⁹². Ainsi, la présence de cette expression dans nos sources qui traitent en partie de cinéma prouve bien que ce milieu et notamment celui de sa critique, s'est attaché à l'usage de l'expression « image d'archives ». Mais le reste des sources sélectionnées, bien qu'elles emploient l'expression une seule fois, nous démontre tout de même que des milieux autres que le Septième art ont su se saisir de cette expression pour évoquer les archives, à l'image de l'histoire de l'art, de la sociologie, de la philosophie, etc.

Mais devant cette nouvelle expression rattachée directement aux archives, les milieux professionnels des archives montrent de grandes réticences. Pourtant, les « images d'archives » sont dénombrées par millions dans les services d'archives publics français, mais comme l'explique Patrice Marcilloux, « la profession évite de désigner ces images comme “images d'archives” ». L'expression est également aux abonnés absents des dictionnaires et glossaires de termes professionnels : « on ne trouve l'expression ni dans le *Dictionnaire des archives* publié par l'AFNOR et l'École des chartes sous la direction de Bruno Delmas en 1991, ni dans le glossaire annexé à *La Pratique archivistique française* en 1993, ni dans le *Dictionnaire de terminologie archivistique* élaboré en 2001 par la direction des Archives de France, ni dans celui figurant à la fin de l'*Abrégé d'archivistique* édité par l'Association des archivistes français en 2004.¹⁹³ » Lui sont préférés les expressions

189. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 57.

190. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 57. L'auteur reprend les propos de Claude Lanzmann dans l'entretien réalisé par Marc Chevrier et Hervé le Roux, « Le lieu de la parole », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 374, 1985, p. 18-23.

191. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 57. L'auteur cite Claude Lanzmann, « Le monument contre l'archive ? Entretien avec Claude Lanzmann », *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 274.

192. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 57. Nous reprenons les grandes lignes de « L'écosystème cinéma et documentaire » dans la partie « Dépassements et conquêtes ».

193. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 61-62.

suivantes : « documents ou fonds iconographiques » et « documents figurés ». Il faut alors attendre l'arrivée de la numérisation des archives et leur valorisation en ligne pour qu'« image d'archives » apparaisse dans le vocabulaire des archivistes pour « désigner non pas les images elles-mêmes mais toute sorte de fichiers numériques issus de la digitalisation des documents d'archives, qu'ils soient de nature textuelle ou figurée. De fait, on parle de numérisation en mode images ou en mode texte.¹⁹⁴ » Dès lors, cette expression « image d'archives » connaît « dans la seconde moitié du XX^e siècle un très net succès sémantique.¹⁹⁵ »

Ainsi quelle définition offrir à l'entrée « image d'archives » dans un dictionnaire spécialisé ? Julie Maeck et Matthias Steinle tentent de proposer ce qu'ils appellent un « modèle pragmatique » afin de définir l'image d'archives telle que les spécialistes de différents domaines la pensent aujourd'hui. Ce modèle établi par les deux chercheurs rassemble trois éléments : un niveau discursif où les images se voient attribuées « la valeur de document, de preuve, capable de nous renseigner sur ce passé », un niveau institutionnel avec « la création de fonds d'archives qui pose la base matérielle du réemploi d'images et qui, grâce à l'autorité de l'institution, authentifie et valorise les images » et un niveau pratique avec « des professionnels qui utilisent des images et des sons préexistants en tant que documents du passé ; de l'autre, le grand public qui reconnaît ces images et sons comme étant archives.¹⁹⁶ »

194. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 61.

195. P. Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », *op cit.*, p. 64.

196. Julie Maeck et Matthias Steinle, « À la recherche d'une définition pragmatique », dans MAECK (Julie) et STEINLE (Matthias), sous la dir. de, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 321-322.

II. Les archives dans le cinéma de Rithy Panh, entre disparitions et débat intellectuel

Après avoir mené une analyse terminologique sur les mots et les expressions employés par les auteurs autour des archives, les sources glanées peuvent également nous offrir la possibilité d'élargir cette place des archives dans la réception critique et analytique du cinéma de Rithy Panh. En effet, en usant du terme « archives » et en le raccrochant à des thématiques précises propres au cinéma de Rithy Panh ou au génocide cambodgien, les sources sélectionnées peuvent ainsi nous permettre d'en dire plus à propos des archives de manière générale et à leur importance dans l'œuvre du cinéaste.

A. L'absence et le manque d'archives du génocide cambodgien

a. Rithy Panh face au manque d'images du génocide cambodgien

Parmi les sources rassemblées, le manque d'archives et d'images sur la période du Kampuchéa démocratique au Cambodge est régulièrement rappelé par les auteurs. Que ce soit dans les critiques s'intéressant au film *L'Image manquante* de Rithy Panh (2013), les articles de Soko Phay-Vakalis et de Leslie Barnes ou le dossier réalisé par le journaliste Stéphane Bou,... tous parlent d'« images manquantes ». Cette notion semble s'imprégner de l'œuvre de Rithy Panh lorsque celui-ci se lance dans la réalisation de son film *L'Image manquante*. Revenons donc, grâce à nos sources, sur la genèse et l'analyse de ce film documentaire, primé au 66^e Festival de Cannes du Prix Un certain regard, qui met en avant cette notion de manque d'archives. Rithy Panh débute en effet ce projet de film dans la continuité de la rédaction de son livre autobiographique *L'Élimination* avec l'écrivain Christophe Bataille dans lequel il mêle son face à face avec Duch et l'histoire de son enfance, de sa famille et de son vécu sous le régime des Khmers rouges. Cette partie traitant de l'enfance de Rithy Panh devient alors l'inspiration majeure de *L'Image manquante*¹⁹⁷. Comme le rapporte le dossier réalisé par Stéphane Bou en 2016 sur la conception et l'analyse de ce film, Rithy Panh raconte que la genèse de son film tient dans sa lecture d'une confession d'un cameraman exécuté à S-21 dans laquelle celui-ci dévoile avoir filmé des scènes de tortures et de mises à mort. Naît alors chez le cinéaste ce désir de retrouver ces archives disparues : « Je me suis dit qu'il y avait forcément des images de ce type cachées quelque part. C'est très compliqué d'utiliser des images d'exécution, je ne sais pas si je l'aurais fait, mais je pensais quand même qu'il fallait chercher.¹⁹⁸ »

197. S. Bou, *L'Image manquante un film de Rithy Panh*, par Stéphane Bou, *op cit.*, p. 8.

198. S. Bou, *L'Image manquante un film de Rithy Panh*, par Stéphane Bou, *op cit.*, p. 8. L'auteur reprend les propos de Rithy Panh recueillis par Florence Colombani, *Le Point*, numéro du 24/10/2015.

Comme l'analyse Soko Phay-Vakalis, le cinéaste se lance dans ce qui s'apparente à une véritable quête afin de retrouver ces hypothétiques archives mentionnées par le cameraman exécuté à S-21. Rithy Panh cherche ces images dans les innombrables documents laissés par les Khmers rouges après leur débâcle de janvier 1979, auprès des témoins, dans les villes et les campagnes cambodgiennes, mais en vain¹⁹⁹. L'historienne parle d'un « trouble de l'archive » chez le cinéaste, cette notion conceptualisée par Jacques Derrida dans son *Mal d'archive. Une impression freudienne*. « Être en *mal* d'archive peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom "mal" pourrait nommer. C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. [...] C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu²⁰⁰ ». Dans sa volonté vaine de retrouver des archives manquantes du génocide cambodgien, Rithy Panh voit alors sa quête évoluer dans une direction plus personnelle et cherche non pas à retrouver des archives au sens matériel du terme mais à mettre la main sur les images perdues de son enfance et celles de sa maison familiale qu'il a quittée au moment de la déportation de Phnom Penh²⁰¹. C'est dans ce contexte que le processus créatif de *L'Image manquante* se met en place :

« J'étais donc à la recherche de « l'image manquante ». Or, elle est surtout dans ma tête. Bien sûr, ce que je cherchais, au fond, c'était mon image manquante à moi, mon enfance. Je n'avais pas envie de retourner sur les lieux. La maison de mon enfance est devenue un bordel. J'ai fait construire des maquettes de mon quartier, de ma maison de Phnom Penh. Mais je ne retrouvais pas l'atmosphère de mon enfance. J'ai demandé à un sculpteur de me fabriquer un petit bonhomme en terre. Et quand j'ai vu surgir ce personnage de la glaise, j'ai su que « l'image manquante » était là. Tout est parti de là. Et le film a changé de nature.²⁰² »

L'Image manquante est un documentaire singulier qui impressionne la critique et les analystes du travail de Rithy Panh. Ayant pris sa source au cœur d'un travail de mémoire long de plusieurs années, le film évolue considérablement face à l'absence de ces archives avec notamment la création de figurines de terre. Devant cet obstacle d'absence d'archives, le cinéaste se voit incité « à imaginer ce que nous ne pouvons voir » et, n'étant plus à la recherche de ces archives manquantes, « choisit de

199. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 159.

200. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 159. L'auteure cite l'ouvrage de Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 20.

201. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 159.

202. S. Bou, *L'Image manquante un film de Rithy Panh*, par Stéphane Bou, *op cit.*, p. 9. L'auteur cite les propos de Rithy Panh recueillis par Jean Claude Rasiengas, *La Croix*, numéro du 08/10/2013.

restituer le manque d'images du génocide par la construction d'un "film témoin", en donnant vie aux figurines de glaise. Faits de terre et d'eau, ces personnages non animés, pétris et peints de main d'homme, viennent s'opposer à l'inhumanité mécanique des "hommes de métal" que voulait fabriquer l'Angkar²⁰³ ». Pour Soko Phay-Vakalis, ces figurines sont habitées par une âme qui leur confère cette expressivité et ce « pouvoir de réveiller la mémoire ». Provoquant une réanimation de ses souvenirs d'enfance, ces petits personnages de glaise permettent ainsi à Rithy Panh de représenter les deux périodes de sa vie : celle de l'avant Kampuchéa démocratique « représentée dans des saynètes gaies et colorées » et celle du génocide perpétré par les Khmers rouges qui est « voilée de gris et de souffrance ». « En mettant en scène les petits êtres de terre dans des décors reconstitués en miniature ou en les incrustant dans l'image filmique, il oppose son vécu aux images mensongères des Khmers rouges.²⁰⁴ » Moteur des resurgissements des souvenirs refoulés du cinéaste, ces figurines de terre symbolisent également bien plus :

« Ces figurines incarnent, représentent un peuple exterminé, des doubles qui nous troublent parce qu'ils nous font voir les disparus. Elles ont pour fonction de les faire revenir, et ici plus singulièrement encore de faire revenir un mort : l'imaginaire perdu de l'enfant. Elles autorisent sinon la réversibilité de la mort, du moins un possible sursis et l'inscription dans la mémoire.²⁰⁵ »



Illustration 1 : Figurines de terre du film *L'Image manquante* (© Centre Bophana, Vann Channarong, CDP) (Source : S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 161.)

203. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 160.

204. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 160.

205. Sabine Bouckaert, « Du "réel" à l'imaginaire, modalités de l'immobile mobile dans *L'Image manquante*, de Rithy Panh », dans NARDIN (Patrick), NUT (Suppya Hélène) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, cartographie de la mémoire*, Paris, L'Asiathèque, 2017, p. 181-182.

Cette œuvre documentaire, mémorielle et autobiographique de Rithy Panh mobilise enfin plusieurs types d'images manquantes : « celles qui ont existé et que les circonstances ont fait disparaître, celles qui ne sont pas parvenues à franchir le seuil de la mémoire collective, celles aussi qui ne peuvent se donner.²⁰⁶ » Le cinéaste rassemble alors « deux régimes d'images : un diorama peuplé de figurines, qui se succèdent pareilles à des scènes de décor d'un film historique, et des images d'archives multiples. Ces dernières consistent en des extraits de films de spectacle d'avant la révolution ou de films de propagande du Kampuchéa démocratique, et des images de la vie dans les camps de travail.²⁰⁷ » Cette alliance et juxtaposition d'images peuplées de figurines et d'images de propagande mêlées aux images des camps permettent à Rithy Panh de créer un dispositif particulier qui « produit une reconstitution/reconstruction d'un passé dans le présent, dans un espace-temps particulier et selon une perception subjective. De cette façon, le film se fait “témoin passeur” »²⁰⁸.

b. Les archives manquantes du génocide cambodgien

Rithy Panh ayant été à la recherche de ces archives manquantes, les différentes sources collectées dans le cadre de cette étude caractérisent donc fréquemment les archives comme étant des « images manquantes », ce qui nous amène à nous interroger sur cette notion. Le premier manque à souligner est l'absence d'images du génocide en lui-même. « Certes, il existe des milliers de photographies de S-21, de nombreux documents et films de propagande, mais ils sont produits par les Khmers rouges eux-mêmes.²⁰⁹ » Les seules archives visuelles concrètes qui montrent le génocide sont les peintures de l'artiste rescapé de S-21 Vann Nath, réalisées après les faits d'après ce qu'il a vu, entendu et de ce qu'on lui a raconté. Il n'existe donc pas d'images ou de représentation du génocide dans la réalité car les Khmers rouges « ont manipulé la mémoire visuelle » par des films et images de propagande²¹⁰. Face à ce manque d'archives, Soko Phay-Vakalis se demande comment transmettre aux générations futures cette mémoire lorsqu'il n'y a pas de traces matérielles. L'historienne propose alors de désigner par l'expression « l'Autre manquant » à la fois les victimes du génocide ainsi que les archives manquantes des massacres « qui constituent le noyau traumatique provoqué par l'effacement des corps, des images et de la mémoire transmis de génération en génération.²¹¹ »

206. S. Bouckaert, « Du “réel” à l'imaginaire, modalités de l'immobile mobile... », *op cit.*, p. 181.

207. S. Bouckaert, « Du “réel” à l'imaginaire, modalités de l'immobile mobile... », *op cit.*, p. 182.

208. S. Bouckaert, « Du “réel” à l'imaginaire, modalités de l'immobile mobile... », *op cit.*, p. 182.

209. Soko Phay-Vakalis, « Les archives manquantes du génocide cambodgien », dans NARDIN (Patrick), PERRET (Catherine), PHAY-VAKALIS (Soko) et SEIDERER (Anna), sous la dir. de, *Archives au présent*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 161.

210. S. Phay-Vakalis, « Les archives manquantes du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 161-162.

211. S. Phay-Vakalis, « Les archives manquantes du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 162.

Malgré cet indéniable et important manque d'archives sur la période, de nombreux documents ont cependant pu être recueillis, qu'ils soient fixes ou animés. Un des grands efforts d'inventaire de ces archives a été mené par le *Cambodia Genocide Program* (CGP), fondé par l'historien de l'université de Yale, Ben Kiernan. Plus de 6 000 photographies ont été collectées, « la grande majorité étant des images de victimes enregistrées à leur entrée à S-21, et sur lesquelles les survivants peuvent effectuer des recherches multi-critères.²¹² » Malgré la présence de ces portraits à S-21, des nombreuses photographies post-génocide provenant de périodiques du monde entier, celles venant des familles d'anciens Khmers rouges et quelques billets de banque imprimés en 1975, l'historiographie de la question se retrouve confrontée à ce manque d'archives car « la révolution khmère rouge fut singulièrement pauvre en images.²¹³ » En effet, même si utilisées par le régime, les images de propagande sont peu nombreuses, tout comme celles venant de la presse officielle de l'époque ou celles de la télévision et du cinéma, quasi-inexistantes. « Si l'on compare le Cambodge de 1975-79 au conflit vietnamien (1961-1975), proche dans l'espace comme dans le temps, le contraste en matière d'images ne laisse pas de stupéfier : surabondance pour le second, extrême pénurie pour le premier.²¹⁴ »

L'historien Jean-Louis Margolin constate qu'une grande partie de la documentation visuelle à propos des famines et des assassinats lors des déportations d'avril 1975 subit un manque considérable. Par exemple, l'évocation de cette famine qui causa entre 700 000 et 900 000 morts est « omniprésente dans les témoignages » mais n'apparaît presque jamais dans les images. « Seules des actualités, probablement d'origine vietnamienne (elles sont en noir et blanc), peu diffusées, nous montrent la tragique réalité du pays au lendemain du génocide.²¹⁵ » Quant aux exécutions, dont le nombre de morts se compte à près d'un million, celles-ci « ne se dévoilent qu'indirectement, par les milliers de charniers », seul « un cliché non référencé d'exécution à la bêche, unique à notre connaissance, a été publié par *Paris-Match*.²¹⁶ » De ce manque considérable d'archives visuelles de la période, il ne reste donc que des images qui sont attribuées aux Khmers rouges, que ce soit les films de propagande, les photographies des détenus de S-21, les clichés de bourreaux, de rescapés ou de lieux comme les salles de torture. Pour Jean-Louis Margolin, quand « on les recoupe avec les témoignages, on se rend compte du caractère révélateur, dans leur silence et leur caractère lisse eux-

212. Jean-Louis Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *Le Temps des médias*, n°5, 2005, p. 28-29.

213. J-L. Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 29.

214. J-L. Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 30.

215. J-L. Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 30.

216. L'auteur fait ici référence au n° 2533 du 17-23 mars 2005, p. 60. J-L. Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 31.

mêmes, des images officielles des Khmers rouges.²¹⁷ » L’auteur poursuit et explique qu’il est aussi logique qu’il n’y ait aucune image de violences hormis celle parue dans *Paris-Match*. Toutefois, les documents montrant les victimes d’exactions à S-21 sont plus nombreux, mais nous ne connaissons aucun autre cliché venant des autres prisons khmères rouges²¹⁸. Les crimes de génocide perpétrés par les Khmers rouges apparaissent donc presque sans archives visuelles et traces. Même s’il est pauvre en documents visuels, ce génocide connaît cependant une certaine abondance d’archives écrites car « les nombreux témoignages et les archives (en particulier de S-21) à notre disposition font entrevoir une réalité d’ensemble, qui, autrement, resterait dissimulée ». Pour Jean-Louis Margolin, afin de « connaître le sort des survivants et la rationalité d’ensemble, les textes sont de loin les plus éclairants » même si pour conserver le souvenir des morts, « qu’on a féroce­ment voulu “écraser” », et pour mieux condamner les bourreaux, « l’image est irremplaçable »²¹⁹.

Dès lors, en nous interrogeant sur la place des archives dans la réception critique et analytique de l’œuvre de Rithy Panh, il nous apparaît qu’une partie de celle-ci mobilise cette notion d’archives manquantes pour l’appliquer à la fois à son analyse du génocide cambodgien et au cinéma de Rithy Panh. En effet, c’est en étudiant le travail de ce cinéaste qui tente de témoigner d’un événement historique presque sans images, que cette réception critique intègre à son évocation et analyse des archives cette idée de manque matériel et psychologique d’images. La critique et l’analyse de l’œuvre de Rithy Panh, et notamment de son film *L’Image manquante*, use principalement de l’expression « image manquante » afin d’évoquer la conception du film mais aussi les différents phénomènes qui caractérisent le manque d’archives de cet événement historique qu’est le génocide cambodgien. En effet, l’image manquante peut apparaître dans ce contexte cambodgien comme étant « l’archive du crime », à savoir les archives non produites sur le génocide lui-même, laissant ainsi un vide quant à la représentation et le témoignage visuel des déportations, famines et massacres. L’image manquante peut aussi être une image non pas au sens matériel du terme mais quelque chose de plus abstrait, comme une « image perdue de l’enfance » où celle-ci revêt la forme d’une image mentale cachée dans la mémoire du cinéaste²²⁰. La réception critique et analytique de l’œuvre de Rithy Panh voit ainsi dans les archives telles qu’elles les évoquent cette problématique propre aux archives en général, et dans un contexte précis comme ici, qu’est ce « manque » qui peut conduire à un désir obsessionnel de les retrouver et de créer une production artistique palliant ainsi ce manque d’images et de sources.

217. J-L. Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 31-32.

218. J-L. Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 34.

219. J-L. Margolin, « Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 40.

220. S. Bou, *L’Image manquante un film de Rithy Panh, par Stéphane Bou, op cit.*, p. 11.

B. La démarche cinématographique de Rithy Panh au cœur d'un débat intellectuel français

Avant d'en venir à ce que la réception critique et analytique du travail de Rithy Panh dit des archives dans le débat intellectuel dans lequel le réalisateur tient une place particulière, il nous faut d'abord revenir, avec l'aide de cette réception critique, sur la démarche cinématographique et mémorielle menée par Rithy Panh dans laquelle s'insère un usage particulier des archives qui sera développée dans la partie suivante de cette étude.

Durant sa carrière de cinéaste, Rithy Panh rencontre le peintre rescapé Vann Nath et tous deux se lancent dans une longue collaboration qui prend la forme d'une véritable quête. Cette quête de Rithy Panh et de Vann Nath a pour objectif de saisir le mécanisme de terreur instauré par les Khmers rouges : « il ne s'agit pas seulement de témoigner du génocide cambodgien, plus fondamentalement, il convient de l'analyser pour éviter que de tels actes ne se reproduisent. C'est leur horizon.²²¹ » Pour la sociologue Martine Lefeuvre-Déotte, le cinéaste reçoit « de la part de ceux qui sont morts : dignité, courage, fermeté, ténacité, il se doit de rendre à son tour, c'est-à-dire de résister sous toutes ses formes au travail d'élimination des Khmers rouges. C'est par les images et les mots qu'il comble le silence et redonne la vie.²²² » L'auteure souligne alors l'importance de la caméra dans la méthode cinématographique du cinéaste pour mieux aborder la question du génocide cambodgien : « La littérature, la photographie, la peinture ne semblent pas assez complètes pour lui permettre de poursuivre sa recherche : traquer la vérité, analyser la folie meurtrière pour l'éliminer à jamais, donner vie. Seule la caméra, d'une certaine façon, est à la hauteur du défi.²²³ » La sociologue voit alors en Rithy Panh un Robert Flaherty qui sommeille du fait qu'il n'hésite pas à filmer énormément de plans et de scènes, « ignorant le plus souvent au départ l'objet exact de son documentaire, comme s'il attendait la rencontre ». C'est en 1989 sur le tournage de son premier film documentaire intitulé *Site 2*, que Rithy Panh expérimente ses premières méthodes de documentariste. Sans sujet précis et n'ayant que trois jours de tournage autorisés, le cinéaste cherche son personnage principal. Il le trouve en la personne de Yim Om, une réfugiée vivant dans le camp qui offre ainsi au cinéaste un sujet : la vie quotidienne de celle-ci ainsi que « sa résistance banale pour rester dans l'humanité »²²⁴.

221. Martine Lefeuvre-Déotte, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *Appareil* [en ligne], mis en ligne le 29/03/2016, consulté le 01/11/18 sur : <https://journals.openedition.org/appareil/2259#tocto1n1>, p. 4.

222. M. Lefeuvre-Déotte, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *op cit.*, p. 4.

223. M. Lefeuvre-Déotte, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *op cit.*, p. 5.

224. M. Lefeuvre-Déotte, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *op cit.*, p. 6.

La méthode de travail du cinéaste ne cesse d'évoluer jusqu'au tournage du film *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) où a lieu ce qui constitue l'élément déclencheur de la trame du documentaire suivant du réalisateur : la rencontre entre le peintre Vann Nath et un ancien gardien de S-21. Le tournage de *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002) dure près de trois ans et se présente comme une véritable enquête policière pour le cinéaste qui revient régulièrement à Phnom Penh tourner des scènes avec les ex-gardiens du centre de détention et les survivants restants. Cette œuvre documentaire phare dans la carrière du réalisateur se caractérise par deux aspects afin de « retrouver avec exactitude la mémoire des lieux et des exactions : confronter les génociteurs aux archives, les filmer face aux multiples photos et aux cahiers d'aveux, sur le temps long, introduire le trouble et s'attaquer à la mémoire du corps.²²⁵ » La démarche documentaire de Rithy Panh se caractérise donc d'abord par les nombreux témoignages de survivants et de bourreaux : « La base de mon travail documentaire est l'écoute. Je ne fabrique pas d'évènement. Je crée des situations pour que les anciens Khmers rouges pensent à leurs actes, et que les victimes puissent dire ce qu'elles ont subi.²²⁶ » Puis, comme le rappelle régulièrement la réception critique de son œuvre, le cinéaste n'hésite pas à employer les archives existantes du génocide pour affiner sa démarche et pousser les bourreaux à l'aveu.

Avec cette démarche alliant des archives et des témoignages, nous pouvons remarquer que parmi les sources sélectionnées, le cinéma de Rithy Panh invite certains analystes à rapprocher son style de celui de Claude Lanzmann, ce qui les poussent à revenir sur un débat intellectuel français sur le bon usage des archives dans la représentation d'un génocide, débat qui concerne Rithy Panh. D'abord, le nom de Claude Lanzmann revient exactement 34 fois parmi toutes les sources collectées. Ces occurrences s'expliquent parce que l'appareil cinématographique de Rithy Panh, tel qu'il l'emploie dans son film *S21, la machine de mort khmère rouge*, est souvent comparé « sur le plan du contenu comme sur le plan de la forme, au film-monument de Claude Lanzmann, *Shoah*. Sur le plan du contenu, parce que le cinéaste cambodgien, lui-même un survivant du régime de terreur des Khmers rouges, a créé pour celui-ci une œuvre qui peut aspirer à la même portée symbolique que *Shoah* de Lanzmann face à la destruction des juifs d'Europe. Sur le plan de la forme, parce que, sur un certain nombre de choix de procédés formels, le cinéaste cambodgien prolonge le dispositif de *Shoah*.²²⁷ » Mais si le nom du cinéaste de *Shoah* revient aussi souvent dans cette réception critique et

225. M. Lefevre-Déotte, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *op cit.*, p. 6.

226. Rithy Panh « Je suis un arpenteur de mémoires », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 587, 2004, p. 14.

227. Emmanuel Alloa, « Le geste enfoui - Répétition et anamnèse dans *Shoah* et *S-21* », dans BAYARD (Pierre) et PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, le génocide effacé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 212.

analytique du travail de Rithy Panh, c'est pour d'abord mentionner ce qui distingue leur démarche cinématographique, à savoir le fait que Claude Lanzmann est un cinéaste « s'interdisant [...] tout recours à des archives, qui ne peuvent dire toute l'horreur de la Shoah.²²⁸ » Probablement la plus grande différence méthodologique entre les deux hommes, Rithy Panh pense pourtant que l'usage des archives apporte bien quelque chose : « [J'] admire infiniment le travail de Claude Lanzmann, fondé sur la parole et l'organisation de la parole. C'est le génie de *Shoah* : donner à voir dans les mots. Mais je crois que la parole peut être réveillée, amplifiée, étayée par des documents, quand ceux-ci ont échappé à la destruction.²²⁹ » Le cinéaste montre bien là son affect pour l'usage des archives.

Et ensuite, si cette réception critique et analytique se focalise parfois sur la figure de Claude Lanzmann, c'est pour mieux revenir sur les archives dans le cinéma de Rithy Panh et sur un débat qui a opposé Claude Lanzmann et Jean-Luc Godard quant aux archives représentant un génocide comme la Shoah. L'article d'Éric Galmard revient longuement sur ce débat autour des représentations de la Shoah puisque cette analyse qu'il mène fait selon lui partie intégrante du monde intellectuel auquel appartient Rithy Panh. L'auteur part d'abord du débat entre le philosophe Georges Didi-Huberman et l'écrivain et psychanalyste Gérard Wajcman à propos de photographies des camps de concentration et d'extermination nazis. Le premier pense que ces photographies constituent une quasi-parfaite représentation de la Shoah, même si celles-ci ne disent pas toute la vérité sur le génocide, alors que le second pense que ces clichés mentent et ne disent rien de la réalité du génocide, montrant seulement l'avant et l'après et non le moment précis de l'extermination. Pour Éric Galmard, spécialiste du cinéma documentaire, il est facile de superposer à ces deux adversaires deux grandes figures du cinéma : Claude Lanzmann et Jean-Luc Godard. En effet, Jean-Luc Godard prône l'idée qu'il est important de trouver et surtout d'exposer des images qui témoignent de l'événement en lui-même, c'est-à-dire montrer toutes images d'extermination. De son côté, Claude Lanzmann s'oppose fermement à cette idée d'utiliser des archives visuelles car l'extermination des Juifs d'Europe ne peut être représentée selon lui, le cinéaste préférant la parole et l'usage du témoignage²³⁰. Mais ce débat s'intensifie entre les deux cinéastes, notamment autour de la probable existence d'un film montrant une chambre à gaz en fonctionnement. Jean-Luc Godard, partant du principe que les nazis enregistreraient tout, pense qu'avec l'aide d'un « bon journaliste

228. Arnaud Hée, « *L'Image manquante* », *Critikat* [en ligne], 2013, consulté le 28/03/2019 sur : <https://www.critikat.com/panorama/festival/festival-de-cannes-2013/l-image-manquante-2/>.

229. Cyril Béghin, « Au peuple de terre », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 694, 2013, p. 72.

230. Éric Galmard, « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh's S21 Trilogy », *Plaridel - A Philippine Journal of Communication, Media, and Society*, vol. 15, n° 1, 2018, p. 15- 17. Le propos de l'auteur a été traduit pour les besoins de la rédaction.

d'investigation » que de telles images sont à portée de main tandis que Claude Lanzmann est plus radical face à une telle découverte :

« Si j'avais trouvé un petit film muet de quelques minutes montrant comment 3 000 personnes, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble asphyxiés – dans une des grandes chambres à gaz de Birkenau, se livrant, pour respirer encore, à l'épouvantable bataille que Filip Müller, dans Shoah précisément appelle le combat de la mort, non seulement je ne l'aurais pas inclus dans mon film mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi.²³¹ »

En insistant sur ce débat et cette controverse, la réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh nous permet ainsi de comprendre que les archives, et notamment celles traitant d'un événement aussi traumatique qu'un génocide, sont sujettes à des débats et des controverses quand il s'agit de les utiliser pour représenter des événements historiques marquants et traumatisants. Les archives posent donc un problème d'éthique à certains cinéastes comme Claude Lanzmann par exemple qui, opposé à représenter avec des documents d'époques une réalité inimaginable, exclut catégoriquement les archives de sa démarche cinématographique. Ce n'est pourtant pas le cas de Rithy Panh qui ne s'interdit pas de les employer ni de chercher les images les plus violentes qui soient avant l'élaboration de son film *L'Image manquante*. Pour Éric Galmard, le cinéaste de *Bophana* et de *S21* s'inscrit dans ce débat intellectuel français à propos de l'usage légitime ou non d'archives dans la représentation d'un génocide, puisqu'il s'émancipe de ce débat par l'utilisation du lieu et par celle qu'il réserve aux archives. Celles-ci, telles qu'elles sont présentées par les analystes de son œuvre, ne sont pas uniquement présentes dans ses films pour montrer et illustrer l'horreur qu'a été le génocide perpétré par les Khmers rouges, elles servent à quelque chose de plus important : combler les manques, faire revivre les morts, conduire à l'aveu et raviver la mémoire du Cambodge. Aux regards des positions du débat évoqué ci-dessus, le cinéaste se situe ainsi entre les deux visions de Godard et Lanzmann, entre ce qu'il faut montrer et ce qu'il ne faut pas montrer.

Après l'usage d'une terminologie propre aux archives, la réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh confère aux archives dans son propos des problématiques directement liées à leur nature même d'archives. Le manque d'archives peut en effet poser problème comme dans le cas présent avec l'élaboration d'un projet artistique mémoriel. Enfin, leur contenu peut être source de vifs débats quant à leur éventuel usage dans l'évocation d'un événement historique tragique.

231. S. Bou, *L'Image manquante un film de Rithy Panh*, par Stéphane Bou, *op cit.*, p. 9. L'auteur tire les propos de Claude Lanzmann d'une interview parue dans *Le Monde* le 3 mars 1994 et ceux de Jean-Luc Godard d'une interview parue dans *Les Inrockuptibles* le 21 octobre 1998.

III. Théorisation et mobilisation de diverses notions sur les archives dans le cinéma de Rithy Panh

Les auteurs des différentes sources accordent dans leurs écrits une place particulière aux archives, aussi bien terminologiquement que conceptuellement parlant. Présentes au cœur de la démarche cinématographique du cinéaste, les archives revêtent ici plusieurs formes et fonctionnalités ce qui amène les auteurs à théoriser et mobiliser des notions autour des archives afin d'illustrer ce qu'elles sont dans le cinéma de Rithy Panh. Après avoir mis en exergue la notion d'archives manquantes et des éléments d'un débat à propos de leur utilisation légitime ou non dans un cadre précis, la réception critique et analytique du cinéma de Rithy Panh offre à voir plusieurs concepts originaux d'archives qui prennent forme dans le contexte historique et mémoriel du Cambodge.

A. L'alliance de l'art et des archives au service de la mémoire cambodgienne

« Au-delà des crimes de masse, le génocide vise à l'anéantissement à rebours de ce qui constitue un être humain dans sa chair, son identité et sa généalogie.²³² » Pour Soko Phay-Vakalis, le terme « kamtech » est l'illustration parfaite de l'idéologie de Pol Pot et des Khmers rouges. Ce mot de « kamtech » ne signifie pas uniquement tuer mais tuer puis effacer toutes traces existantes pour qu'il n'en reste rien. Comme le précise Duch dans le film de Rithy Panh, *Duch le maître des forges de l'enfer* (2012), ce mot khmer signifie clairement la destruction de tout : le nom, l'image, le corps, la civilisation, la culture,... « Dans ce mot, il faut donc entendre l'annulation complète de l'humanité de la victime. Que la mort elle-même soit détruite.²³³ » Chez les Khmers rouges, l'effacement du passé est au cœur de leur idéologie, et cet effacement se met en place par l'intermédiaire des nombreuses destructions d'images, d'archives, de films et de photos de famille. « Or l'absence d'images crée un vide, un doute. Encore aujourd'hui, certains jeunes Cambodgiens ne croient pas qu'il y ait eu des meurtres de masse. Ils demandent à “voir” les images pour enfin “croire”.²³⁴ » De cette situation de manque d'archives et d'images de la période, Soko Phay-Vakalis rassemble donc les disparus du génocide et les documents détruits ou absents sous cette notion de « l'Autre manquant ». Mais comment transmettre la mémoire du génocide cambodgien face à ce manque significatif d'images et d'archives ? Ce sont alors des artistes, de différents milieux, qui se mobilisent afin de participer à l'élaboration de cette mémoire en liant l'art aux archives afin de créer de nouvelles formes d'archives, appelées des « archives-œuvres ».

232. S. Phay-Vakalis, « Les archives manquantes du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 160.

233. S. Phay-Vakalis, « Les archives manquantes du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 160.

234. S. Phay-Vakalis, « Les archives manquantes du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 160-161.

La réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh nous amène donc à voir que le cinéaste fait partie de ces artistes œuvrant pour la mémoire du Cambodge en travaillant avec les archives. Dans notre cas, c'est uniquement dans l'article de Soko Phay-Vakalis sur *L'Image manquante* qu'apparaît dans l'ensemble de nos sources cette notion d'« archives-œuvres », inventée par l'auteure elle-même. Ainsi, une partie de la réception critique et analytique du réalisateur relie l'art aux archives pour mieux illustrer ce que les archives sont dans son cinéma. Les archives peuvent donc être employées à des fins artistiques et de pure création pour cette réception, et notamment dans un contexte précis qu'est la construction d'archives pour la mémoire du génocide cambodgien. *L'Image manquante* étant un film porté sur la recherche d'images manquantes du génocide, aussi bien matérielles que symboliques pour Rithy Panh, Soko Phay-Vakalis voit dans le processus de création du film l'élaboration d'archives-œuvres. Aucune image n'existant à notre connaissance de la déportation massive qu'a subie Phnom Penh en 1975 ainsi que toutes les grandes agglomérations du Cambodge, l'historienne explique que c'est face à cette image manquante des déportations que « Rithy Panh élabore l'archive de ce qui est sans archive.²³⁵ » L'auteure exploite alors un exemple tiré du film où Rithy Panh insert une « archive-œuvre » : « Il montre en deux temps une vue du boulevard Norodom, où l'on reconnaît la banque centrale, avant et après que les Khmers rouges ont vidé la ville de ses habitants. Dans la première prise, cadrée en panoramique de gauche à droite, les figurines sont placées les unes derrière les autres avec leurs baluchons et effets personnels. Puis, par symétrie inversée, de droite à gauche, le mouvement de la caméra révèle la même rue, entièrement désertée, à un détail près : la banque, dynamitée avec ses billets. Le montage en chiasme rend sensible l'expérience de la déportation qui préfigure le plan d'ensemble des crimes khmers rouges.²³⁶ »



Illustration 2 : « Archive-œuvre » de l'évacuation de Phnom Penh, 6min24s (© Rithy Panh) (Source : Rithy Panh (réalisateur), *L'Image manquante* [DVD], Paris, Arte éditions, 2013, 92 minutes.)



Illustration 3 : Archive iconographique ayant permis la création de l'« archive-œuvre », 6min37s (© Rithy Panh) (Source : Rithy Panh (réalisateur), *L'Image manquante* [DVD], Paris, Arte éditions, 2013, 92 minutes.)

235. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 163.

236. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 163.

Pour Soko Phay-Vakalis, avec cette scène et son film de manière générale, le cinéaste crée de « nouvelles formes d'archives ». Ce sont des archives-œuvres, une articulation entre une forme d'art et des archives, qui, dans le contexte de la mémoire du génocide, « donne à voir un regard personnel sur ce drame collectif ». Ces archives-œuvres représentent « une des pistes possibles pour interroger les crimes de masse lorsqu'il n'y a pas ou que peu d'archives. Car ce sont des images qui donnent à penser.²³⁷ » Ainsi, ce nouveau type original d'archives ne vient certes pas « remplacer les traces et les objets disparus, mais “prendre à témoin” le spectateur des événements non inscrits par l'Histoire officielle. » Ces archives-œuvres se présentent d'emblée comme un manque « et nous rendent toujours plus présentes l'absence et l'altérité du passé, qu'elles tentent de combler par la création et le récit.²³⁸ » Rithy Panh « fabrique²³⁹ » donc tout un pan de la mémoire avec les archives-œuvres de son film en alliant archives réelles (photographies, journaux télévisés, films de propagandes), archives manquantes et proposition artistique cinématographique.

Cette notion d'archives-œuvres apparaît donc comme étant essentielle dans le travail de Rithy Panh. Mais nous la retrouvons également au cœur même de l'élaboration de la mémoire du Cambodge. En effet, suite à l'ouverture du Centre Bophana en 2006, le cinéaste propose à Soko Phay-Vakalis d'organiser un atelier de création à partir d'archives du centre. C'est ainsi que l'historienne met en place trois « ateliers de la mémoire » de juin 2008 à août 2012 avec deux artistes cambodgiens survivants du génocide, Vann Nath et Séra, comme mentor des jeunes artistes participants. Ces ateliers « entendent aider la jeunesse cambodgienne [...] à se réapproprier une partie de son histoire au moyen des sources documentaires, de l'expérience esthétique et de la rencontre des générations.²⁴⁰ » Dans les créations artistiques des jeunes plasticiens mobilisés pour ces « ateliers de la mémoire », Soko Phay-Vakalis y voit, comme pour certaines scènes de *L'Image manquante* de Rithy Panh, des archives-œuvres.

« Les propositions artistiques des participants de l'atelier ont montré combien l'archive est au cœur du travail de mémoire. Certes, elle n'est pas tout, mais elle est un moyen possible pour approcher l'histoire khmère contemporaine. Ces jeunes [...] se sont très vite intéressés aux événements tragiques qu'a connus le pays depuis le putsch de Lon Nol en 1970 jusqu'à la période des Khmers rouges. Le vécu de Vann Nath et Séra ainsi que les nombreuses œuvres qu'ils ont consacrés à la mémoire

237. Soko Phay-Vakalis, « Fiction mortifère et esthétisation de la mort », *NAQD*, n° 33-34, 2016, p. 47.

238. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 163.

239. S. Phay-Vakalis, « *L'Image manquante* de Rithy Panh - Le cinéma comme expérience de l'Histoire », *op cit.*, p. 163
En italique dans le texte.

240. Soko Phay-Vakalis, « L'art face à la tragédie cambodgienne », dans PHAY-VAKALIS (Soko), sous la dir. de, *Cambodge, l'atelier de la mémoire*, Phnom Penh, Éditions Sonleuk Thmey, 2010, p. 33.

ne sont évidemment pas étrangers à ce choix de travailler sur les années de guerre civile et de violence génocidaire, période historique qui est peu enseignée à l'école. Regarder, discuter ensemble du passé à partir des archives a ainsi rendu possible la connaissance d'une histoire et le partage d'un "monde en commun".²⁴¹ »

Les productions picturales de certains jeunes artistes cambodgiens de ces ateliers « révèlent à la fois l'importance des archives et les différentes manières de se les approprier : certains plasticiens s'en inspirent directement, de manière illustrative par exemple ; d'autres les figurent par fragments ou les font disparaître dans la phase finale de leur création. Or, ce qui n'est pas dans le tableau n'est pas pour autant absent, mais existe simplement en dehors ou en arrière-fond de l'œuvre. Entre présence et absence, les images documentaires sont agissantes et deviennent le fil rouge de cette mémoire en mouvement. Elles ne sont plus considérées comme de simples attestations du passé, mais comme des "traces", elles-mêmes susceptibles d'une re-prise, dans une élaboration créatrice.²⁴² » Ces productions artistiques mémorielle montrent donc pour Soko Phay-Vakalis « comment ces jeunes de la génération de la postmémoire se sont confrontés au passé et soulignent combien leur subjectivité intervient au gré des reprises d'archives.²⁴³ » S'aidant d'archives et de documents divers sur la période, les jeunes plasticiens livrent des œuvres originales à l'image de celle de Both Sonrin qui reprend « le même dispositif des milliers de photos d'identité des prisonniers affichées sur les murs de S-21, restitue leur présence à travers des silhouettes fantomatiques faites de traces de sciure et de fumée, et fait apparaître de la sorte qu'"ils étaient déjà transformés en

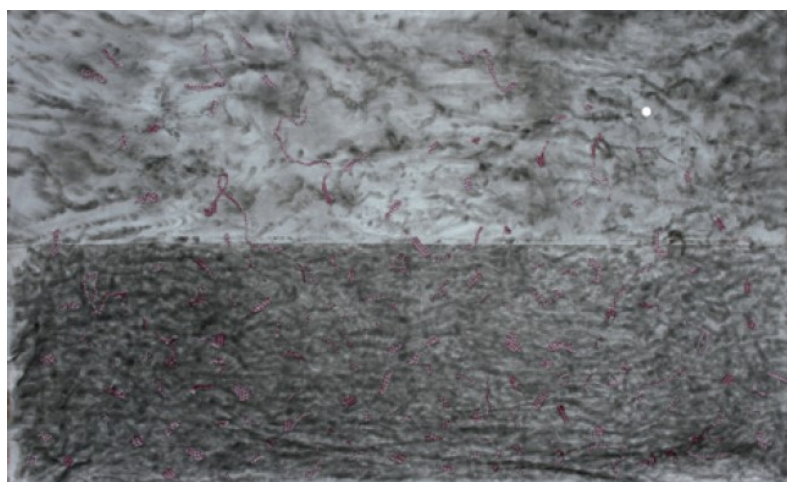


Illustration 4 : Both Sonrin, *Paysage 1975-1979*, 2008, krama, fumée de charbon sur toile, 200 x 230 cm. (Source : Soko Phay-Vakalis, « Ateliers de la mémoire », *ArtAbsolument*, 2013, p. 26)

fantôme dès leur arrivée, avant leur mise à mort, car plus personne ne s'adressait à eux dans leur humanité".²⁴⁴ » Cette œuvre intitulée *Paysage 1975-1979* ne présente pas visuellement d'archives mais celles-ci font partie du processus de création de l'œuvre, l'artiste s'inspirant des photographies de S-21.

241. S. Phay-Vakalis, « L'art face à la tragédie cambodgienne », *op cit.*, p. 49.

242. S. Phay-Vakalis, « L'art face à la tragédie cambodgienne », *op cit.*, p. 49-52.

243. S. Phay-Vakalis, « Les archives manquantes du génocide cambodgien », *op cit.*, p. 160-161.

244. V. Sidoit, « Passeurs de mémoire », *op cit.*, p. 34. L'auteure reprend l'article de Soko Phay-Vakalis « L'art face à la tragédie cambodgienne ».

Ces jeunes artistes présents aux « ateliers de la mémoire » du Centre Bophana sont aidés dans leur démarche par le peintre Vann Nath qui, lui, n'utilise pas d'archives pour concevoir ses œuvres puisque « pour lui c'est son corps qui tient lieu d'archive²⁴⁵ » ainsi que sa mémoire. Après avoir rapproché les archives à cette dimension artistique, dans le cadre du cinéma de Rithy Panh, la réception critique et analytique de l'œuvre du cinéaste nous offre également une autre approche des archives avec le concept d'archives corporelles.

B. Quand le corps des vivants et la présence des morts deviennent archives

Alors qu'une partie des analystes et critiques du cinéma de Rithy Panh se focalise sur les thématiques d'images manquantes et de représentations du génocide par des œuvres artistiques à base d'archives, deux autres notions propres aux archives sont mises en valeur par cette réception analytique. Présentent dans la partie de la filmographie du cinéaste où celui-ci s'intéresse à l'explication et à la compréhension du génocide cambodgien, les « corps-archives » – ou archives corporelles – et les « archives spectrales » sont ces nouvelles formes originales d'archives théorisées et mobilisées par les analystes du travail de Rithy Panh.

a. La notion de « corps-archives »

Si la critique et l'analyse de l'œuvre du cinéaste franco-cambodgien rapprochent aux archives comme attribut le mot « corps » c'est parce que celles-ci voient dans la démarche documentaire de Rithy Panh que celui-ci se sert du corps vivant, à savoir celui du survivant et du bourreau, pour révéler et faire comprendre le processus génocidaire dans son film *S21, la machine de mort khmère rouge*. Faute d'avoir à sa disposition de véritables archives produites par le régime khmer rouge pour montrer ce que fut réellement l'extermination, Rithy Panh emploie une méthode particulière de mise en situation des bourreaux pour faire surgir la parole. Le processus d'élaboration de cette méthode est motivé dans le film par la difficile communication entre les survivants et les anciens tortionnaires qui « s'entourent de mécanismes de défense extrêmement efficaces contre la parole de l'autre.²⁴⁶ » Lorsque « les mots sont impuissants à dire l'horreur parce que le refoulement ou la dénégation sont trop forts, Rithy Panh fait donc appel aux gestes pour dire ce que le langage ne peut prendre en charge. Car il y a une mémoire du corps, qui échappe à la conscience et aux mots, et qu'il est possible de réactiver. Comme si le corps, lui, n'oubliait pas, comme si la caméra allait bien finir par dérober la vérité par les images.²⁴⁷ » *S21, la machine de mort khmère rouge* regorge de séquences où les ex-

245. V. Sidoit, « Passeurs de mémoire », *op cit.*, p. 35.

246. Soko Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *Mémoires en jeu*, n° 6, 2018, p. 96.

247. S. Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *op cit.*, p. 96.

bourreaux du centre de détention s'adonnent à reproduire les gestes du passé : « Dans une longue séquence de dix minutes, on voit Pœuv appeler le prisonnier par son numéro, lui bander les yeux, lui passer les menottes, lui apporter la boîte dans laquelle il doit déféquer. Outre les gestes, qui sont d'une précision sidérante, la voix de Pœuv, quand il hurle contre les prisonniers, est effrayante. Tout s'enchaîne dans un ordre précis, comme s'il continuait à s'adresser à ses détenus disparus.²⁴⁸ » Certaines séquences du film, glaçantes, montrent donc des hommes totalement habités par le passé, « revivant en direct les scènes d'autrefois ». « La mécanique des gestes quotidiens du crime, qui était minutieusement établie et enseignée, ressurgit de l'inconscient. La répétition ne lui assure ni distance, ni maîtrise à l'égard du passé ; bien au contraire, le passé lui-même reprend possession de son corps et de sa parole.²⁴⁹ » C'est de cette situation, filmée par la caméra, que naît pour Sylvie Rollet cette forme d'archives qu'elle nomme par l'expression « corps-archive »²⁵⁰.



Illustration 5 : Le corps-archive du bourreau Pœuv en action, 00:52:31 (© Rithy Panh) (Source : Rithy Panh (réalisateur), *S21, la machine de mort Khmère rouge* [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 2002, 101 minutes.)



Illustration 6 : Le corps-archive du bourreau Pœuv en action, 00:52:47 (© Rithy Panh) (Source : Rithy Panh (réalisateur), *S21, la machine de mort Khmère rouge* [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 2002, 101 minutes.)

Cependant, cette notion de « corps-archive » ne se résume pas uniquement au corps du bourreau, celui du survivant peut également fonctionner comme un « corps-archive » pour raviver les souvenirs. La plupart des sources relevées, et qui traitent de ce type précis d'archives, n'aborde jamais cette façade du « corps-archive » qu'est celui de la victime survivante, préférant se concentrer sur ce qui est le plus marquant dans *S21* à savoir le « corps-archive » du bourreau puisque le film de Rithy Panh pousse non pas la victime au témoignage mais davantage le tortionnaire. Dès lors, seul l'article « L'art testimonial comme promesse » de Soko Phay-Vakalis souligne l'existence de cet autre

248. S. Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *op cit.*, p. 96.

249. S. Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *op cit.*, p. 96.

250. Sylvie Rollet, « L'art-témoin de *S21* : à l'épreuve de la catastrophe génocidaire, construire une mémoire partagée », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [en ligne], 2008, mis en ligne le 02/12/2013, consulté le 17/03/2019 sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2013-n21-im01011/1020621ar/>, p. 11.

« corps-archive » qu'est celui de la victime. Les détenus de S-21, comme en témoignent les peintures de Vann Nath, « ont vécu dans des conditions extrêmes, comme dormir ou manger à côté de cadavres.²⁵¹ » Perçus par les bourreaux comme « de futurs déchets que l'Angkar souhaite éliminer », les détenus sont victimes d'une « exclusion radicale de la communauté des êtres humains [...] souvent accompagnée de violences et de pertes irrémédiables.²⁵² » La mémoire du « corps-archive » de la victime apparaît donc comme étant très différente aux yeux de Soko Phay-Vakalis par rapport à celle du bourreau. « Le corps du tortionnaire se souvient des gestes de domination et de mise à mort, tandis que le corps du survivant se rappelle la douleur et la déshumanisation.²⁵³ » Ainsi, le survivant, à l'image de Vann Nath, se souvient des visions de mort, de la soumission au tortionnaire : « Nous n'étions pas considérés comme des êtres humains. Même après trente ans, la souffrance reste au corps. Elle restera inoubliable jusqu'à la mort.²⁵⁴ » Ces propos de Vann Nath illustrent « la raison pour laquelle il n'a jamais eu besoin de créer à partir d'un document, d'une photographie ou autres, son corps étant une "archive vivante", tant les meurtrissures sont profondes.²⁵⁵ »

L'usage du corps des bourreaux et des victimes comme de véritables archives pour certains analystes du travail de Rithy Panh, permet au réalisateur d'utiliser des archives inédites, qui ne sont pas manuscrites, iconographiques ou artistiques, mais dont l'essence même se situe dans la mémoire qui guide les gestes du corps, une « archive vivante » en soit. La réception critique de son œuvre n'y est donc pas indifférente puisqu'elle revient couramment sur l'évocation de ces archives vivantes et corporelles quand elle analyse ses films. D'abord cette réception analytique rapproche une fois de plus la démarche de Rithy Panh à celle de Claude Lanzmann qui, dans *Shoah*, use aussi de ces reproductions corporelles des gestes du passé pour aider les survivants ou les témoins de la Shoah à se remémorer des souvenirs et se livrer par la parole. Toutefois, même si une partie de la réception intellectuelle, critique et scientifique du travail cinématographique de Rithy Panh souligne l'existence de ces archives corporelles en les présentant comme partie intégrante de sa démarche, plusieurs auteurs des sources recueillies n'emploient pourtant pas cette expression de « corps-archive » ou d'« archive vivante ». En effet, Sylvie Rollet conceptualise cette notion de « corps-archive » en 2008 dans son article « L'art-témoin de S21 : À l'épreuve de la catastrophe génocidaire, construire une mémoire partagée ». La notion est donc reprise en 2018 par Éric Galmard dans son article où

251. S. Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *op cit.*, p. 97.

252. S. Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *op cit.*, p. 97.

253. S. Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *op cit.*, p. 97-98.

254. Vann Nath, propos recueillis par Anne-Laure Porée, « Les Khmers rouges n'ont jamais reconnu leurs fautes. J'attends le procès de Duch » [en ligne], *Procès des Khmers rouges - Blog sur les procès des Khmers rouges Duch, Khieu Samphan, Ieng Sary, Nuon Chea, Ieng Thirith*, mis en ligne le 13/02/2009, consulté le 17/05/2019 sur : <http://proceskhmersrouges.net/?p=558>.

255. S. Phay-Vakalis, « L'art testimonial comme promesse », *op cit.*, p. 98.

l'expression est sous la forme anglaise de « *body-archive*²⁵⁶ ». L'usage de l'expression par cet auteur s'explique probablement parce qu'il est un spécialiste du cinéma documentaire et de l'usage des archives dans le cinéma. Enfin, l'historienne et théoricienne de l'art Soko Phay-Vakalis use de cette expression en 2018 et parle même d'« archive vivante » pour généraliser cette notion d'archives corporelles. Ayant déjà conceptualisée une notion propre aux archives avec les « archives-œuvres », l'usage du « corps-archives » par Soko Phay-Vakalis s'explique peut-être par le fait qu'elle emploie plus facilement le terme « archives » dans son domaine, ce qui l'amène à l'utiliser plus aisément avec la notion de « corps ».

Hormis ces trois auteurs, le reste des sources mobilisées pour cette étude n'emploie pas la notion de « corps-archives » ou ses formes voisines comme « archives corporelles » ou « archives vivantes ». L'article le plus ancien, daté de 2004, est celui de la psychanalyste Martine Vautherin-Estrade qui, logiquement, n'utilise pas l'expression de « corps-archive » puisque celle-ci n'a pas encore été théorisée par Sylvie Rollet au moment de la publication de « À propos du film *S21, la machine de mort khmère rouge*. Un document clinique inouï ». Dans le discours de l'auteure nous trouvons des expressions plus proches du domaine psychanalytique qu'archivistique afin d'expliquer les gestes reproduits par les bourreaux dans le film. L'auteure se concentre davantage sur l'action qui est réalisée par les bourreaux plutôt que sur ce que pourrait incarner leur corps. Le terme de « psychodrame²⁵⁷ » lui permet de qualifier cette action où les bourreaux reproduisent leurs gestes du passé. Le psychodrame correspond en effet à cette pratique thérapeutique d'un groupe de personnes (ici les anciens gardiens et bourreaux), encadrées par un thérapeute (ici en l'occurrence Rithy Panh) et où chacun rejoue une scène vécue ou imaginaire « destinée à extérioriser les ressorts d'un conflit que le sujet réactualise dans sa relation avec les autres acteurs de la scène.²⁵⁸ » Martine Vautherin-Estrade insiste donc sur les vertus médicales de la reproduction de gestes chez les sujets, qu'elle qualifie également de « catharsis saisissante²⁵⁹ ». Le terme de « catharsis » vient encore une fois mettre en évidence une méthode thérapeutique visant « à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène.²⁶⁰ » Même si l'auteure n'emploie pas l'expression de « corps-archive » nous sommes tentés, à

256. É. Galmard, « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh's S21 Trilogy », *op cit.*, p. 21.

257. Martine Vautherin-Estrade, « À propos du film *S21, la machine de mort khmère rouge*. Un document clinique inouï », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, 2004, p. 1019.

258. « Psychodrame », *Larousse.fr* [en ligne] consulté le 17/05/2019 sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/psychodrame/64830>.

259. M. Vautherin-Estrade, « À propos du film *S21, la machine de mort khmère rouge*. Un document clinique inouï », *op cit.*, p. 1019.

260. « Catharsis », *Larousse.fr* [en ligne], consulté le 17/05/2019 sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/catharsis/13791>.

la suite de son propos, de rapprocher au « corps-archive » une dimension thérapeutique où le corps et la mémoire du sujet, devenus tous deux « archives », permettent de faire rejaillir les souvenirs d'autrefois et ainsi de « guérir » l'individu ou plutôt, dans le cas présent, de lui permettre de s'exprimer par la parole afin de témoigner de son expérience. Les archives, telles qu'elles peuvent être vues par Martine Vautherin-Estrade, et dans ce contexte précis, peuvent se voir dotées de fonctionnalités médicales et thérapeutiques.

Ensuite, l'article de Martine Lefevre-Déotte « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire » paru en 2016 ne mentionne jamais cette expression lorsqu'elle étudie le film *S21* de Rithy Panh. La sociologue parle de « corps qui retrouvent la mémoire²⁶¹ » mais ne qualifie jamais ce procédé de « corps-archive », alliance du corps et des souvenirs qui se matérialisent en « archive ». De son côté, Lauriane Ung-Billault, dans son mémoire soutenu en 2017, ne parle pas d'archive corporelle mais de « mémoire du geste²⁶² », insistant donc elle aussi sur la mémoire plutôt que sur le corps, et Olivier Bachelard, dans sa critique du film, parle uniquement de « gestes et menaces rejoués²⁶³ », jamais de corps ou de mémoire. Enfin, l'article « *S21, la machine de mort khmère rouge, la mémoire entre archive et fiction* » de la philosophe Marie-Josée Mondzain paru en 2008, ne parle étonnement pas de cet aspect du corps devenu « archive ». La philosophe s'intéresse en effet à une autre fonctionnalité des archives qui touche non pas le corps du vivant mais suggère plutôt l'existence d'archives dites « spectrales » grâce à l'art du cinéma. Cette expression et cette notion présentant le corps comme « une archive » ne sont donc pas employées par toute la réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh, mais cela nous permet cependant de mettre en évidence cette notion où un corps humain peut être ramené à une dimension archivistique.

b. Les « archives spectrales »

Après les « archives vivantes » que sont les corps des survivants et des bourreaux de S-21, la critique et l'analyse du cinéma de Rithy Panh prolongent sa vision des corps devenus archives pour en présenter l'opposé des « archives vivantes », à savoir les corps des morts, ceux des Cambodgiens broyés par la machine génocidaire des Khmers rouges qui deviennent eux-aussi des archives dans le film *S21*. C'est Éric Galmard, seul auteur parmi toutes les sources collectées, qui présente concrètement les victimes du génocide comme des « archives » en les nommant « *spectral*

261. M. Lefevre-Déotte, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *op cit.*, p. 6.

262. L. Ung-Billault, « Témoigner du génocide cambodgien -entre cinéma et bande dessinée- les regards de Rithy Panh, Tian et Séra », *op cit.*, p. 74.

263. Olivier Bachelard, « Édifiant », *Abus de Ciné* [en ligne], s.d, consulté le 25/03/2019 sur : <http://www.abusdecine.com/critique/s21>.

*archive*²⁶⁴ », « archives spectrales » en français. L’auteur illustre alors cette notion d’« archives spectrales » en évoquant les scènes du film où les anciens gardiens de S-21, en pleine interrogation face à Vann Nath et aux archives, se trouvent sous les regards des milliers de victimes tuées dans le centre de détention et notamment sous le regard précis de Bophana. Cette jeune femme, tuée par les Khmers rouges à S-21, fascine depuis toujours Rithy Panh qui lui a consacré un film grâce aux documents écrits de sa main pendant sa détention à S-21. Bophana est donc présente puisque, comme le rapporte Éric Galmard, nous l’apercevons à plusieurs reprises dans l’espace filmé par le cinéaste. Incarnation de l’esprit de résistance contre la déshumanisation mise en place par les Khmers rouges, Bophana se présente comme une sorte de présence spectrale pour l’auteur, comme une observatrice qui veille, au nom des morts, sur la confrontation entre les survivants et les anciens bourreaux où ceux-ci doivent reconnaître leurs crimes. C’est dans cette situation mise en scène par Rithy Panh qu’Éric Galmard voit comme nécessaire de revenir sur l’utilisation d’une forme d’archives qui illustre à la fois la fonction d’interrogatoire des tortionnaires et la fonction dite « spectrale »²⁶⁵.

Cette « archive spectrale » se matérialise dans le film sous la forme d’une immense photographie représentant le charnier de Choeung Ek où les prisonniers de S-21 étaient exécutés. L’un des tortionnaires, mis face à cette photographie, raconte comment les détenus étaient exécutés. Pendant son récit, celui-ci trace dans la poussière des lignes représentant le bâtiment désormais disparu ainsi que son emplacement où les prisonniers étaient confinés avant leur exécution. Ce dessin, aux yeux de l’auteur, combiné au passage du temps et de la mémoire, vient conférer à cette photographie une dimension spectrale. De ce fait, cette archive iconographique se voit imprégnée d’un souvenir qui la perçoit comme la représentation d’un lieu de mort et d’exécution où ont disparu des milliers de Cambodgiens. Filmée précisément dans cette situation par Rithy Panh, elle devient donc une « archive spectrale » car révélant la présence de ceux qui y étaient et qui ne sont plus là aujourd’hui.



Illustration 7 : Photographie de Choeung Ek devenue « archive spectrale » 01:32:09, (© Rithy Panh) (Source : Rithy Panh (réalisateur), *S21, la machine de mort Khmère rouge* [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 2002, 101 minutes.)

264. É. Galmard, « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh’s S21 Trilogy », *op cit.*, p. 23.

265. É. Galmard, « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh’s S21 Trilogy », *op cit.*, p. 22-23.

Cette présence fantomatique des corps des morts qui peut se retrouver dans les archives cambodgiennes s'explique selon Éric Galmard par la culture et la religion khmère où les âmes de ceux qui sont morts et qui n'ont pas eu de sépulture traditionnelle avec incinération du corps, errent dans la nature indéfiniment et viennent peupler – ou hanter – les lieux mais aussi les archives de leur présence spectrale²⁶⁶.

Ces archives du corps mort, autrement dit spectrales, sont donc aussi puissantes spirituellement parlant que les archives corporelles des survivants et des bourreaux pour témoigner de l'acte de génocide. Les morts peuvent, d'après Éric Galmard, investir les archives de leur présence spectrale lorsqu'ils sont évoqués par les vivants dans le cadre d'un processus de réactivation de la mémoire. La philosophe Marie-Josée Mondzain suggère notamment que l'art du cinéma, appliqué aux archives, possède cette capacité de convocation des fantômes du passé pour pousser les bourreaux à la parole : « Le cinéma travail alors l'archive et les traces selon un tout autre régime que celui qui est la tâche propre de l'historien. Produire des images, convoquer les visions, provoquer les apparitions, halluciner la présence des fantômes et des spectres prend sens dans une véritable création thérapeutique qui permet au sujet de retrouver la parole. Qui parle aux fantômes et qui parle d'eux est un sujet qui entre de plain-pied dans les territoires fictionnels de la parole subjectivante.²⁶⁷ » Enfin, Bophana, figure emblématique des innombrables victimes de S-21, apparaît aux yeux d'Éric Galmard comme un « observateur archivistique spectral » (« *spectral archival observer* ») du fait de sa présence sur les lieux du crime par les nombreuses archives manuscrites signées de sa main et par son portrait accroché aux murs de l'ancien centre de détention. Par ce rôle, Bophana incarne la présence absente des nombreuses victimes décédées et devient dans la culture cambodgienne ce que les Cambodgiens désignent comme un « revenant »²⁶⁸.

La réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh, dans son évocation des archives, nous permet donc de mettre en évidence des notions originales. En effet, les notions de « corps-archives » et d'« archives spectrales », formulées par certains auteurs de cette réception, spécialistes du cinéma documentaire, grands connaisseurs de l'œuvre de Rithy Panh et de l'usage des archives dans le Septième art, nous invitent à élargir le concept d'archives qui dans un contexte d'édification d'une mémoire peut aller bien au-delà de l'imaginaire classique propre aux archives qu'elles soient manuscrites, iconographiques, orales, etc. Un corps peut ainsi devenir archive, au sens unitaire du

266. É. Galmard, « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh's S21 Trilogy », *op cit.*, p. 22-23.

267. M-J. Mondzain, « S21, la machine de mort khmère rouge, la mémoire entre archive et fiction », *op cit.*, p. 53.

268. É. Galmard, « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh's S21 Trilogy », *op cit.*, p. 23.

terme, tout comme la présence spirituelle des morts peut être interprétée comme une archive, selon qu'on est dans une situation particulière comme c'est le cas dans *S21* où les bourreaux, par leurs témoignages sur les documents et leur contact avec eux, ramènent à la surface les esprits des morts pour qu'ils investissent les archives cambodgiennes qui deviennent ainsi des « archives spectrales ».

C. L'aveu des bourreaux par les archives

Les archives, parmi leurs diverses caractéristiques, sont avant tout des preuves car elles contiennent des informations authentiques et possèdent un rôle d'information auprès des citoyens par exemple. Dans le cadre du cinéma de Rithy Panh, la réception critique et analytique de son œuvre met régulièrement en avant cette caractéristique de preuve quand celle-ci parle d'archives. Les archives que le cinéaste a à sa disposition sont en effet utilisées comme des preuves du génocide afin de faire avouer les bourreaux et d'obtenir la vérité sur ce qu'il s'est passé. Plusieurs auteurs s'intéressent donc à cet aspect des archives grâce à leur étude du cinéma de Rithy Panh, que ce soit pour décrire cette fonctionnalité et son usage dans les films du cinéaste ou l'approfondir avec des notions précises. Leslie Barnes, dans son article « The Image of Quest : The Visual Archives of Rithy Panh », revient sur l'usage des archives comme preuve avec les films *S21* et *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011) qui, tous deux, demandent à leurs sujets d'être face aux archives de S-21 et de les commenter. L'auteure explique que dans les premières minutes de *Duch, le maître des forges de l'enfer*, l'ex-directeur de S-21 examine plusieurs archives telles que des images ou des documents d'interrogatoire afin de montrer sa position dans la hiérarchie des Khmers rouges ainsi que ses relations avec ceux qu'il côtoyait en les identifiant sur les photographies. Le film de Rithy Panh est ensuite découpé entre les monologues de Duch et des séquences présentant des archives. Parfois les archives viennent illustrer les propos de l'ex-directeur, par moments elles n'ont aucun rapport avec son discours et remplissent les espaces vides, elles peuvent également attirer l'attention sur les hésitations de Duch et sur ses demi-vérités. Le cinéaste confronte également Duch à un extrait de son film *S21*, utilisant ainsi son propre film comme une archive²⁶⁹.

Ce film, tourné pendant le procès de Duch en 2009, permet ainsi à la critique et à l'analyse du cinéma de Rithy Panh de mettre en avant dans les archives leur capacité à faire avouer les bourreaux, car revêtant la forme de preuves et d'informations authentiques sur la période du Kampuchéa démocratique. Hormis Leslie Barnes, d'autres auteurs présentent cette facette des archives comme Martine Lefeuvre-Déotte qui, elle aussi, analyse ce film sur Duch et cette fonctionnalité des archives.

269. L. Barnes, « The Image of a Quest : The Visual Archives of Rithy Panh », *op cit.*, p. 201-202.

À propos d'un passage où le criminel est confronté à un extrait de *S21* où un ancien gardien décrit face à des archives comment Duch intervenait dans les interrogatoires, la sociologue évoque que « l'appareil cinématographique » du réalisateur, grâce aux archives, devient « une sorte de “détecteur de mensonges”²⁷⁰ » où les bourreaux doivent s'expliquer face aux images, aux documents ou aux aveux filmés dans le cas de Duch. L'article de la psychanalyste Martine Vautherin-Estrade met aussi en avant cette idée de confrontation des bourreaux aux archives pour faire émerger l'aveu tout comme Lauriane Ung-Billault qui voit également cet aspect dans le film *S21*. Elle explique que Rithy Panh utilise les archives dans un but qu'est celui de « révéler la mise en place de la déshumanisation des victimes et l'efficacité que doit être cette création de machine de mort.²⁷¹ » C'est pour cela que le cinéaste met les bourreaux face aux archives, dans une ancienne salle de torture et autour d'une table où ceux-ci discutent, grâce à la présence des documents, de l'organisation et des rouages de S-21. « Les archives apparaissent comme facteur de réminiscence du passé et déclencheur de la parole²⁷² », elles sont donc de véritables preuves mises dans ce contexte précis. Du côté du domaine philosophique, l'article de Marie-Josée Mondzain sur *S21, la machine de mort khmère rouge* mentionne plusieurs fois le terme « preuves » qui se situe parfois à côté du terme « archives », ce qui montre bien cette perception des archives comme preuves. La philosophe évoque ainsi l'usage général des archives comme preuves dans la représentation des génocides comme la Shoah ainsi que la légitimité de leur usage. Dans son discours, la philosophe met en avant que depuis la sortie de *Shoah* de Claude Lanzmann, une démarche « ferait désormais jouer aux preuves, aux archives et aux documents un rôle nouveau : celui de participer à la reconstruction présente d'un tissu social et d'une mémoire consciente de ses devoirs envers les générations futures impliquées pour toujours par le passé.²⁷³ » Ainsi, les archives, par leur dimension de preuve sur des faits niés, peuvent être bien plus puisqu'elles participent à la reconstruction d'une mémoire brisée, celle du génocide cambodgien dans le cas présent.

Enfin, Éric Galmard, dans son article, conceptualise une nouvelle notion propre aux archives, connectée à cette capacité de preuve et d'élément moteur qui pousse le criminel à l'aveu. Pour lui, le film de Rithy Panh sur S-21 est l'instant où son cinéma s'affirme comme un cinéma se reposant sur les relations où un espace commun s'établit pour que les victimes, les bourreaux et les archives puissent interagir. Cet espace concret s'incarne dans ce qui correspond aux bâtiments de l'ancien

270. M. Lefevre-Déotte, « Le travail de Rithy Panh : un appareil funéraire », *op cit.*, p. 6.

271. L. Ung-Billault, « Témoigner du génocide cambodgien -entre cinéma et bande dessinée- les regards de Rithy Panh, Tian et Séra », *op cit.*, p. 73.

272. L. Ung-Billault, « Témoigner du génocide cambodgien -entre cinéma et bande dessinée- les regards de Rithy Panh, Tian et Séra », *op cit.*, p. 73.

273. M-J. Mondzain, « *S21, la machine de mort khmère rouge*, la mémoire entre archive et fiction », *op cit.*, p. 52.

centre S-21 et où les archives tiennent un rôle essentiel. Très variées, allant de liste de prisonniers, de photographies jusqu'aux peintures de Vann Nath, en passant par les instructions des interrogateurs et les nombreuses confessions, les archives de S-21 déclenchent le discours des bourreaux qui rompent le silence face aux documents et laissent de côté leur négation totale des faits. Devant cette situation, Éric Galmard a choisi de nommer ce type d'archives « *interpellator* », que nous pouvons traduire par « archives d'interpellation » car, de par leur présence, ces archives interpellent les bourreaux et provoquent l'émergence du discours. En effet, devant certaines photographies de prisonniers torturés, des bourreaux indiquent devant la caméra de Rithy Panh de nombreux détails comme l'emplacement des lieux, les méthodes de torture, expliquent comment certains prisonniers sont morts selon les traces de torture visibles sur les photographies,... Les archives, par leur capacité à être des preuves, provoquent donc le discours des anciens gardiens et bourreaux qui viennent confirmer par la même occasion la véracité des images²⁷⁴.



Illustration 8 : Bourreaux et anciens gardiens de S-21 face aux archives du centre de détention, 00:54:50 (© Rithy Panh) (Source : Rithy Panh (réalisateur), *S21, la machine de mort Khmère rouge* [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 2002, 101 minutes.)

Les archives, vues sous cet angle par la réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh, apparaissent comme étant des documents de formats et de types divers prenant la forme de preuves. Elles apportent des informations véridiques et permettent à des individus engagés dans la perpétuation d'une mémoire de les utiliser comme des preuves afin d'obtenir l'aveu. Les archives sont donc employées comme des outils pour faire surgir la vérité, apporter des réponses et aider, entre autre, à la survivance d'une mémoire.

274. É. Galmard, « The Interpellator, The Body-archive, and The Spectral Observer : Uses of the Archives in Rithy Panh's S21 Trilogy », *op cit.*, p. 20.

Cette étude centrée sur la place des archives et leur perception au cœur d'une réception critique et analytique de l'œuvre d'un cinéaste nous a permis de voir d'un point de vue relativement large plusieurs thématiques propres aux archives dans un cinéma original et selon différents auteurs venus de domaines très variés. Ces auteurs, qu'ils soient spécialistes ou non du cinéma documentaire, grands connaisseurs ou non de l'œuvre de Rithy Panh ou sensibles à certains degrés à l'usage des archives dans le Septième art à ce qu'elles peuvent être dans cet art visuel, permettent d'obtenir une réception critique et analytique très diversifiée autour du travail de Rithy Panh afin de traiter notre sujet centré sur la place des archives telles qu'elles sont vues par ces auteurs. Qu'ils soient critique de cinéma, journaliste, universitaire ou chercheur, étudiant, historien de l'art, sociologue, psychanalyste et philosophe, tous ces auteurs qui étudient l'œuvre de Rithy Panh apportent, selon leur domaine d'étude, des analyses complètes, pertinentes et originales à propos des archives.

En effet, le cinéma de Rithy Panh possède de nombreuses caractéristiques telles que l'utilisation des archives mais aussi la mobilisation de témoignages, de face à face entre bourreaux et survivants, la mise en avant de créations artistiques et d'un discours porté sur la compréhension d'un des génocides les plus meurtriers de l'histoire. Cette œuvre cinématographique et documentaire invite donc ces quelques auteurs sélectionnés à s'intéresser et analyser les archives de manière particulière. Par cette étude, nous avons effectué une analyse terminologique du mot « archives » en lui-même et d'une expression linguistique précise propre aux archives en s'intéressant à leurs fréquences d'usage par les sources rassemblées pour cette étude. Nous avons pu aussi revenir sur les significations et les concepts qui sont rattachés à ces mots et cette expression. Ensuite, cette réception critique et analytique, par son usage du mot « archives » et son discours à son propos dans le cadre de l'étude du cinéma de Rithy Panh nous permet d'en détacher plusieurs thématiques vastes qui touchent aussi bien les archives telles qu'elles sont employées par le cinéaste dans ses films mais aussi beaucoup d'autres archives provenant de contextes différents. En effet, cette réception écrite du travail de Rithy Panh met en avant des thématiques comme l'absence d'archives et leur capacité à créer le débat quant à leur utilisation pour témoigner d'un événement traumatique. Enfin, plusieurs auteurs ont mené une étude très précise sur l'usage que Rithy Panh fait des archives, et ces diverses sources permettent de mettre en exergue des notions conceptualisées et précises sur les archives. En effet, utilisées dans le cadre d'un cinéma et d'un travail de mémoire, les archives revêtent aux yeux de ces auteurs des formes et des fonctionnalités originales, primaires, parfois concrètes mais aussi abstraites, et permettent d'élargir le concept d'archives et notre perception de ce que peuvent être les archives dans leur forme, leur nature, ce qu'elles peuvent apporter à une mémoire, à un pays ou ce qu'elles peuvent provoquer chez les individus.

Conclusion

Le Septième art et notamment un de ces genres qu'est le documentaire peut donc jouer un rôle important dans l'évocation de la mémoire d'un génocide aussi meurtrier que la Shoah ou celui perpétré par les Khmers rouges. Les documentaristes adoptent des démarches différentes selon leur sujet et leur opinion sur la question de la représentation juste d'un événement aussi tragique et violent. L'usage des archives dans les documentaires dont la vocation est historique et mémorielle entre dans ce débat à propos de ce qui est montrable ou non dans un massacre de masse. Les archives tiennent également une place importante dans le cinéma documentaire grâce à leurs diverses fonctionnalités et apports artistiques de mise en scène. De plus, leur capacité à accentuer la dimension mémorielle des films et du propos du cinéaste joue un rôle essentiel dans certains documentaires abordant cette question des génocides du XX^e siècle. De nombreux réalisateurs de documentaires utilisent les archives, et le cas de Rithy Panh est intéressant dans la mesure où ce cinéaste cambodgien mobilise des archives non pas uniquement pour montrer ce qu'il s'est passé au Cambodge entre 1975 et 1979, mais les emploie dans des situations particulières pour mieux comprendre ce qu'il s'est passé ou livrer sa propre expérience du génocide. Mises dans ce contexte et ce cadre-là, les archives peuvent alors être étudiées et analysées en se focalisant notamment sur ce qui est dit sur elles dans la réception critique et analytique de l'œuvre cinématographique de Rithy Panh. Ces critiques et analyses provenant de différents domaines scientifiques et littéraires accordent en effet dans leurs écrits une place terminologique et conceptuelle particulière aux archives. Elles nous invitent à élargir et réfléchir sur notre conception des archives, aussi bien de manière générale que dans ce contexte précis qu'est celui du génocide cambodgien et de l'œuvre cinématographique mémorielle de Rithy Panh.

Cette réception critique et analytique permet donc d'abord de déduire plusieurs conclusions d'ordre terminologiques à propos de son usage du terme « archives » selon des données statistiques recueillies sur le logiciel Iramuteq. Le domaine universitaire apparaît comme étant celui qui utilise le plus le mot « archives » au pluriel quand celui-ci analyse le travail de Rithy Panh. De plus, ces auteurs d'origine universitaire sont plus enclins à utiliser le singulier « archive », forme du mot plus complexe que son pluriel car faisant référence à une notion plus abstraite et d'ordre philosophique prônée par des penseurs comme Jacques Derrida et Michel Foucault. Une des sources issue du monde du journalisme, le dossier réalisé par Stéphane Bou sur *L'Image manquante*, utilise presque autant le singulier que le pluriel du mot « archives ». Hormis ces deux domaines, les auteurs sélectionnés dans les autres milieux se caractérisent surtout, dans leurs écrits, par un usage du pluriel plutôt que du singulier qui est très minoritaire. Nous pouvons ainsi voir que dans cette réception critique et analytique, les archives sont majoritairement évoquées comme étant plurielles de par cette dominance

du mot « archives ». De son côté, le singulier est plutôt employé dans une volonté de généralisation des archives ou pour accentuer l'unicité d'un type de document en particulier. Le singulier du mot intervient généralement quand les auteurs citent ou expliquent la pensée de Jacques Derrida quand ceux-ci appliquent par exemple le concept du « mal d'archives » au cinéma de Rithy Panh. Ce sont alors les auteurs universitaires, très focalisés sur la question des archives dans leur étude du cinéma de Rithy Panh, qui usent le plus fréquemment de ce singulier, contrairement aux domaines philosophique et psychanalytique par exemple qui, moins centrés sur les archives dans leur discours, utilisent la forme reconnue du mot qu'est le pluriel « archives ». Quant à l'expression « image d'archives », le constat est quasiment le même puisque le domaine universitaire use plus facilement de cette expression, dans sa forme anglaise ou française. Le monde du journalisme, notamment la critique cinéma, est plus favorable à l'usage de l'« image d'archives » puisque celle-ci s'est historiquement développée dans la sphère du cinéma tout en se diffusant au sein de la critique. L'étude menée remarque enfin que le reste des milieux sélectionnés ne l'emploie jamais, préférant probablement l'usage du terme « archives ». Cette expression globalement plus répandue de nos jours qu'elle ne l'était à la fin du XX^e siècle, est peut-être encore absente ou mise de côté par certains milieux éloignés du monde professionnel des archives.

Dans la suite de cette étude, il est apparu une première problématique aux yeux de certains analystes du travail de Rithy Panh et qui se relie directement aux archives. Cette problématique propre aux archives s'illustre par le manque d'archives, matérielles ou psychologiques. Cette réception critique et analytique du cinéma de Rithy Panh met en avant que les archives d'un événement historique peuvent être manquantes. Le Cambodge et la mémoire du génocide cambodgien n'échappent pas à ce manque puisque, comme le rapportent certaines des sources utilisées dans cette étude, Rithy Panh lui-même est confronté au manque d'archives ou d'images du génocide. Au départ un manque matériel, la quête du cinéaste s'est vite transformée en recherche d'images manquantes de son enfance, de sa vie d'avant la période khmère rouge. Le manque d'archives conduit alors un désir de retrouver les traces et les images du passé, d'où la dimension psychologique de ce manque car l'individu désire trouver des réponses à ses questions et matérialiser ce manque par des archives ou autres. Face à l'absence totale, certains artistes comme Rithy Panh entreprennent de construire leurs propres archives afin de combler le manque et d'aider la mémoire à se reconstruire. Le manque d'archives est donc une notion centrale dans cette réception critique et analytique qui fait comprendre l'utilité des archives mais aussi ce que leur manque peut entraîner : un événement historique sans images ne permet pas au travail mémoriel qui se met en place autour de lui d'en aborder les différentes caractéristiques.

Si les archives peuvent s'avérer être manquantes dans le cadre d'un génocide, lorsque elles sont bel et bien présentes et permettent la représentation de cet acte meurtrier, celles-ci peuvent poser certains problèmes éthiques pour représenter, notamment au cinéma, un événement aussi tragique qu'un génocide. Même si la représentation du génocide cambodgien à l'aide d'archives historiques a probablement fait moins de bruits du fait du manque considérable d'images, l'évocation de la Shoah a cependant été marquée par de vives polémiques et des débats intellectuels à propos de la juste représentation par les images et les archives iconographiques de l'extermination des Juifs d'Europe. La réception critique et analytique, face au travail de Rithy Panh, n'est pas indifférente à cette question et voit ainsi dans les archives, quelle que soit leur forme, une source de débat. Faut-il montrer ce qui n'est moralement pas montrable ? Montrer de telles images est-il moralement acceptable, est-ce un besoin réel pour la représentation d'un génocide comme la Shoah ou celui perpétré par les Khmers rouges ? Telles sont les questions qui animent certains débats entre philosophes ou cinéastes ayant pratiqué le documentaire comme Claude Lanzmann et Jean-Luc Godard. L'usage des archives dans ce contexte précis fait débat et au regard de certains auteurs, Rithy Panh s'émancipe de cette présentation gratuite d'images choquantes. Pour mieux comprendre le déchaînement de violence dont ont fait preuve les Khmers rouges, le cinéaste décide de ne pas montrer les images existantes de l'extermination mais tente plutôt de la comprendre avec l'usage des archives, d'expliquer l'idéologie du Kampuchéa démocratique, de comprendre les motivations humaines et politiques des bourreaux, etc. Cette réception voit donc dans les archives des questionnements et un débat autour de la représentation d'un génocide. Celles-ci peuvent être mises de côté comme le fait Claude Lanzmann dans *Shoah*, mais les archives peuvent servir à bien plus que montrer l'horreur et contribuer intelligemment à la mémoire.

La réception analytique de l'œuvre de Rithy Panh met régulièrement en avant la dimension mémorielle de son cinéma où les archives y tiennent une place importante. Telles qu'elles sont présentées par cette réception, les archives peuvent être plus complexes et originales. Aux yeux de Soko Phay-Vakalis, les archives peuvent intégrer des créations artistiques, ce qu'elle appelle des « archives-œuvres ». Combinées à l'art, les archives permettent en effet à des cinéastes ou des artistes de divers horizons de témoigner, tout en l'illustrant, d'un événement sans archives afin de le montrer, certes d'un point de vue subjectif, mais comme il aurait pu se dérouler à l'époque des faits. La réception de l'œuvre de Rithy Panh souligne donc ce lien existant entre les archives et l'art. Toujours dans l'optique de faire vivre la mémoire du génocide cambodgien, Sylvie Rollet conceptualise une forme originale d'archives dans le cinéma de Rithy Panh afin de témoigner de ce qui n'a pas été archivé : les « corps-archives ». La réception analytique rassemblée pour cette étude perçoit donc dans le corps du bourreau mais aussi du survivant une archive qualifiée de corporelle. Le corps et la

mémoire de l'individu lui permettent de reproduire les gestes du passé et ainsi, telle une archive, d'offrir des informations ou une représentation de ce qui n'existe pas. Un corps vivant peut devenir une archive pour la réception de l'œuvre de Rithy Panh tout comme les archives peuvent être habitées par une présence spirituelle. Les « archives spectrales », ce concept évoqué par une partie des analystes de l'œuvre de Rithy Panh, sont celles convoquant les victimes du génocide. Mises en contact avec les bourreaux qui se remémorent les processus d'exécution et la mort quotidienne, les archives deviennent « spectrales ». Les âmes errantes du génocide cambodgien hantent les lieux de mémoire et les documents qui s'y trouvent et les archives dépassent alors leur dimension concrète de document et deviennent des entités documentaires auxquelles y sont incorporées des croyances religieuses et culturelles propres au Cambodge. La réception critique et analytique insiste donc sur une dimension abstraite des archives, propre au cas cambodgien et qui sont culturellement habitées par des croyances khmères. Et tout en étant corporelles ou « spectrales », les archives sont aussi des preuves. En étant ces preuves, les archives, aux yeux de la critique et de l'analyse, servent parfaitement le cinéma de Rithy Panh qui cherche des réponses et des explications au génocide perpétré par les Khmers rouges. La fonction de preuve des archives est à l'origine de leur existence, elles participent à la mémoire par la reconnaissance officielle des faits grâce aux informations qu'elles contiennent. Elles permettent de lutter contre le déni, la négation et de contrecarrer les mensonges et les imprécisions de toutes sortes et de n'importe quel individu.

La réception critique et analytique d'une œuvre cinématographique aussi singulière que celle de Rithy Panh permet de nous apprendre de nombreux éléments sur les archives qui sont donc à la fois plurielles mais également uniques en tant que document au sens unitaire. De plus, les archives sont manquantes dans certains contextes historiques et peuvent faire débat dans le cadre d'une utilisation particulière. Les archives peuvent dépasser leur forme courante en devenant des œuvres artistiques, un corps humain peut se transformer en archive dans un contexte mémoriel et elles peuvent être mêlées à des croyances particulières afin de convoquer la présence de disparus. Enfin, elles conservent leur statut de preuve, fonction indissociable et essentielle des archives. Pour élargir les questionnements et les conceptions des archives de cette réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh, il serait intéressant de situer une possible réflexion dans un autre contexte historique où des artistes, peut-être issus de d'autres milieux que le cinéma, utilisent des archives afin de perpétuer le souvenir. Le cas du génocide des Tutsis par les Hutus au Rwanda en 1994 peut être une piste à suivre puisque des ateliers de la mémoire à base d'archives ont été organisés dans des objectifs similaires à ceux du Cambodge. Les archives du génocide des Tutsis peuvent être interrogées sur leur nature, leur perception par certains milieux, sur un éventuel manque, sur leur place dans les mémoriaux, dans le travail de mémoire ou sur leur utilisation par différents artistes ou médias.

Table des graphiques

Graphique 1 : Occurrences des mots « archives » et « archive » dans l'ensemble des textes constituant les corpus sources.	54
Graphique 2 : Occurrences de l'expression « image d'archives » dans l'ensemble des textes constituant les corpus sources.	59

Table des illustrations

Illustration 1 : Figurines de terre du film <i>L'Image manquante</i> (© Centre Bophana, Vann Channarong, CDP)	65
Illustration 2 : « Archive-œuvre » de l'évacuation de Phnom Penh, 6min24s (© Rithy Panh).....	74
Illustration 3 : Archive iconographique ayant permis la création de l'« archive-œuvre », 6min37s (© Rithy Panh).....	74
Illustration 4 : Both Sonrin, <i>Paysage 1975-1979</i> , 2008, krama, fumée de charbon sur toile, 200 x 230 cm.....	76
Illustration 5 : Le corps-archive du bourreau Pœuv en action, 00:52:31 (© Rithy Panh)	78
Illustration 6 : Le corps-archive du bourreau Pœuv en action, 00:52:47 (© Rithy Panh)	78
Illustration 7 : Photographie de Choeung Ek devenue « archive spectrale » 01:32:09, (© Rithy Panh).....	82
Illustration 8 : Bourreaux et anciens gardiens de S-21 face aux archives du centre de détention, 00:54:50 (© Rithy Panh).....	86

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LA MÉMOIRE CONTRE L'OUBLI DES GÉNOCIDES DU XX ^E SIÈCLE.....	4
I. L'histoire du cinéma documentaire et sa pratique dans un cadre mémoriel.....	5
A. Naissance et pratique du documentaire dans le Septième Art	5
a. Qu'est-ce que le documentaire au sens étymologique et théorique du terme ?	5
b. Les évolutions du documentaire à travers l'histoire du cinéma.....	7
c. L'utilisation des archives par les documentaristes.....	10
B. Pratique du documentaire au service de la mémoire de la Shoah.....	13
a. <i>Nuit et Brouillard</i> d'Alain Resnais, un film fondateur sur l'évocation de la Shoah au cinéma.....	13
b. <i>Shoah</i> de Claude Lanzmann, un « combat contre l'oubli »	16
II. Le Cambodge, théâtre du génocide perpétré par les Khmers rouges (1975 - 1979)....	21
A. « 3 ans, 8 mois et 20 jours ».....	21
a. « D'où viennent les Khmers rouges ? »	21
b. « Je crois qu'il y a un nom pour ce régime : la terreur »	23
c. Une « révolution génocidaire »	25
B. Chute et autopsie d'un régime génocidaire :.....	27
a. « La sortie du cauchemar »	27
b. Qu'est-ce que le régime de Pol Pot et le génocide perpétré par les Khmers rouges ? ..	29
III. « Les Khmers rouges ont échoué à tuer la mémoire d'un peuple »	31
A. La progressive construction et affirmation de la mémoire cambodgienne	31
a. Une société brisée qui tente de bâtir une mémoire du génocide cambodgien	31
b. Les lieux de mémoire et de commémoration du génocide cambodgien	33
B. Reconnaissance du génocide cambodgien et désir de justice.....	36
a. Dénier du génocide et controverses autour de sa dénomination	36
b. Juger les bourreaux et les ex-dirigeants du Kampuchéa démocratique	38
BIBLIOGRAPHIE.....	42
1. Ouvrages généraux	42
2. Définition et histoire du documentaire au cinéma	42
3. Les archives dans le cinéma documentaire.....	42
4. Le cinéma documentaire et l'évocation de la Shoah.....	43
4.1. <i>Nuit et Brouillard</i> d'Alain Resnais.....	43
4.2. <i>Shoah</i> de Claude Lanzmann	43
5. Histoire du Cambodge, des Khmers rouges et du génocide cambodgien	44
6. La notion de mémoire et de « devoir de mémoire ».....	44
7. Archives et images manquantes du génocide cambodgien.....	44
8. Histoire de la mémoire du génocide cambodgien	45
9. Lieux de mémoire et mémoriaux du génocide cambodgien	45
10. Procès et jugements des Khmers rouges.....	45
11. Les arts dans la mémoire des génocides du XX ^e siècle	46
11.1. La Shoah et le génocide rwandais.....	46
11.2. Le génocide cambodgien.....	46
12. La démarche de Rithy Panh en tant que documentariste.....	47
13. Œuvres cinématographiques et littéraires de Rithy Panh	47
14. Les archives, l'archive	48

15.	L'expression « image d'archives »	48
ÉTAT DES SOURCES		49
1.	Critiques cinématographiques sur les films de Rithy Panh	49
2.	Le travail d'un journaliste, producteur et chroniqueur, enseignant à l'université Paris III	49
3.	Trois regards universitaires	49
3.1.	Le regard de Leslie Barnes, chargée de cours en études françaises à la Australian National University, spécialisée en littérature, films français ou francophones et sur l'étude des traumatismes et de la mémoire	49
3.2.	Le regard d'Éric Galmard, enseignant et chercheur à la faculté des Arts de l'université de Strasbourg, spécialiste du cinéma documentaire, sur les usages des archives dans le cinéma et sur les cinémas contemporains d'Asie du Sud-est	50
3.3.	Le regard de Sylvie Rollet, professeure en Études cinématographiques à l'université de Poitiers, spécialisée dans le cinéma et la mémoire des catastrophes collectives du XX^e siècle.	50
4.	La vision d'une sociologue	50
5.	L'étude d'une philosophe	50
6.	Les analyses d'une historienne et théoricienne de l'art du département d'arts plastiques de l'université Paris VIII	50
7.	Un mémoire de recherche d'une étudiante de l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques	51
8.	L'analyse d'une psychanalyste/psychiatre	51
LA PLACE DES ARCHIVES DANS LA RÉCEPTION CRITIQUE ET ANALYTIQUE DE L'ŒUVRE DE RITHY PANH		52
I.	Mots et expressions autour des archives dans les travaux sur le cinéma de Rithy Panh	53
A.	Le mot « archives » entre singulier et pluriel	53
B.	Qu'est-ce que l'expression « image d'archives » ?	58
II.	Les archives dans le cinéma de Rithy Panh, entre disparitions et débat intellectuel ..	63
A.	L'absence et le manque d'archives du génocide cambodgien	63
a.	Rithy Panh face au manque d'images du génocide cambodgien	63
b.	Les archives manquantes du génocide cambodgien	66
B.	La démarche cinématographique de Rithy Panh au cœur d'un débat intellectuel français	69
III.	Théorisation et mobilisation de diverses notions sur les archives dans le cinéma de Rithy Panh	73
A.	L'alliance de l'art et des archives au service de la mémoire cambodgienne	73
B.	Quand le corps des vivants et la présence des morts deviennent archives	77
a.	La notion de « corps-archives »	77
b.	Les « archives spectrales »	81
C.	L'aveu des bourreaux par les archives	84
CONCLUSION		88
TABLE DES GRAPHIQUES		92
TABLE DES ILLUSTRATIONS		92
TABLE DES MATIÈRES		93

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur le génocide, l'art et la mémoire du Cambodge ainsi que sur la place des archives dans la réception critique et analytique de l'œuvre cinématographique de Rithy Panh. La première partie de cette étude cherche à revenir sur le style de cinéma pratiqué par le cinéaste franco-cambodgien qu'est le documentaire ainsi que l'utilisation des archives dans ce genre de cinéma. Il s'agit ensuite de retracer cette partie de l'histoire du Cambodge qui connut de 1975 à 1979 un des génocides les plus violents du XX^e siècle pour ensuite aborder la question de la mémoire avec sa reconstruction après le génocide.

La seconde partie de cette étude vise donc à se demander quelle est la place des archives dans la réception critique et analytique de l'œuvre de Rithy Panh, cinéaste qui témoigne du génocide cambodgien à travers ses films. Une étude terminologique permet d'abord de voir comment est employé le mot « archives » ainsi que l'usage de l'expression « image d'archives » par cette réception critique et analytique. Ensuite, il s'agit d'étudier diverses thématiques propres aux archives qui sont évoquées par les différents auteurs de la réception de l'œuvre de Rithy Panh ainsi que des notions précises sur les archives, conceptualisées par ces mêmes auteurs. Cette réception analytique offre ainsi un regard original sur les archives, dans le cadre d'une œuvre cinématographique elle aussi atypique.

mots-clés : génocide, mémoire, archives, documentaire, Cambodge, Khmers rouges, Rithy Panh, cinéma, réception critique et analytique.

ABSTRACT

This master's thesis is about the genocide, art and memory of Cambodia as well as the state of its archives in the critical and analytical reception of the Rithy Panh's cinematographic work. The first part of this study is interested in the cinematographic style of the Franco-Cambodian whose documentaries are known for his use archives. We'll then track back this part of the Cambodian history, who knew between 1975 and 1979 one of the deadliest genocide of the XXth century to finally aboard the question of the memory of the genocide.

The second part of this study will question the place of the archives in the critical and analytical reception of the Rithy Panh's work, who as a cineast is witnessing the Cambodian genocide in his movies. A terminological study first allow to see how is employed the word « archives » and the use of the expression « archival image » by this critical and analytical reception. Beside, we will study different thematic owned by the archives which are evoked by the different authors of the Panh's work reception and by the precious notions on the archives, theorized by these same authors. The analytical reception gives a new look on archives in the field of a atypical cinematographic production.

keywords : genocide, memory, archives, documentary, Cambodia, Khmer rouge, Rithy Panh, cinema, critical and analytical reception.

Présidence de l'université

40 rue de Rennes – BP 73532

49035 Angers cedex

Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00



ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné(e) Jean Bossard
déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une
partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet,
constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.
En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées
pour écrire ce rapport ou mémoire.

signé par l'étudiant(e) le **03 / 06 / 2019**

Cet engagement de non plagiat doit être signé et joint à tous les

rapports, dossiers, mémoires.

Présidence de l'université

40 rue de Rennes – BP 73532

49035 Angers cedex

Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00



