QU’ILS PARLENT !

Auteur : Jean-Michel Arzur

Date de parution : 18 octobre 2017

Article disponible en ligne à l'adresse :
https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/quils-parlent/

Référence :
Jean-Michel Arzur, Qu’ils parlent !, in *Revue Tupeuxsavoir* [en ligne], publié le 18 octobre 2017. Consulté le 2 novembre 2026 sur https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/quils-parlent/

Distribution électronique pour tupeuxsavoir.fr. Tous droits réservés pour tous pays. Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l’éditeur , de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent article, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.



Qu’ils parlent !

Intervention prononcée lors de la journée d’étude *Témoin, pas sans l’Autre ?* Organisée par les membres de l’EPFCL du Pôle à Ouest à Rennes le samedi 27 février 2016

« Il paraît qu’à parler on s’apaise, on comprend, on traverse[1] », mais l’enfant qui le cherche se heurte à un mur ; « les mots, c’est difficile[2] » nous confie Rithy Panh. Son travail cinématographique illustre le *choix éthique* d’un sujet, soit une façon de faire, singulière, avec ce qui reste inarticulable. Les mots ont-ils toujours été difficiles ? Quelle est la part des dispositions subjectives et celle de cette expérience de quatre années sous le régime khmer ? Peu de choses nous permettent de le dire mais les souvenirs de l’ancien temps à Phnom Penh sont bruyants de paroles : les discussions « sans fin avec les oncles et les tantes[3] » lors de grandes fêtes ou encore cette ambiance des marchés où « les gens avaient des bouches. Ils riaient et discutaient, et s’embrassaient.[4] »

Rithy Panh sort de ces années sans savoir ni lire ni écrire. L’école, le savoir, les noms et l’histoire individuelle abolis, une langue « sans dialogue[5] », réduite à l’injonction, au « langage de tuerie[6] ». Ainsi nous pouvons mieux comprendre les

dix années qui lui furent nécessaires pour retrouver la langue maternelle qu'il ne voulait plus parler. Dix ans séparent sa venue en France de son premier film avec lequel il renoue avec sa langue, meurtrie et qui présente, selon lui, les séquelles encore vivantes de cette grammaire « où il n'y a pas de place pour l'émotion, le doute, le trouble[7] ».

Nous pouvons repérer deux particularités qui ont affecté le registre de la parole pour tous les Cambodgiens. La première tient au rapport intime avec la langue du tortionnaire ; en effet, c'est à l'intérieur de la langue maternelle et non par le truchement d'une langue étrangère que le sujet fait l'expérience de l'anéantissement. La seconde tient à la méthode de coercition du régime khmer qui se traduit par une injonction à parler par le biais de deux outils : les séances d'auto-critique et les aveux sous la torture. Parler est devenu une obligation comme l'illustre de manière saisissante la scène de l'enfant dénonçant l'individualisme d'une *camarade*, qui se trouve être sa mère. Dans tous les cas, il s'agit de dénoncer l'autre en soi d'être un individu, un sujet diront les psychanalystes, c'est à dire quelqu'un avec une histoire et des modalités de jouissance singulières. La règle est donc l'aveu et qu'il soit faux n'a aucune importance. Il s'agit de bâtir l'histoire d'une vie de traîtrise sous les coups qui ne s'arrêtent que lorsque le *nouveau peuple* ne conteste plus sa propre version. En effet, il faut étayer l'aveu pour permettre aux Khmers rouges de justifier la destruction d'un « autre eux-mêmes[8] », réduit à *l'ennemi du peuple.* Rupture donc avec la langue, la parole et l'histoire subjective qui n'a pas sa place au sein de l'idéologie de *l'Angkar.*

Parler consiste donc à endosser une faute qui mène à l'élimination. Nous sommes très loin de la parole analysante qui si, elle aussi, consiste à assumer sa faute mène plutôt à l'allègement symptomatique qu'à la mort. Comment ne pas voir dans les dernières images du film combien la position allongée sur le divan consonne étrangement avec le lit de bois du coin des mourants de l'hôpital ou bien avec ces corps allongés, alignés dans les fosses. Nul doute qu'il y a là une coalescence particulière entre la parole et la mort.

Si je fais l'hypothèse que le lien à la parole est atteint pour celui qui survit à ce type d'expérience, le projet cinématographique de Rithy Panh semble démontrer qu'il n'y renonce pas pour autant. Qu'ils parlent ! Les cambodgiens, les rescapés survivants, les bourreaux et enfin Duch, le responsable du centre de torture et d'exécution *S21* à Phnom Penh. Il s'agit de reconquérir la mémoire et la parole à partir de scènes du quotidien comme la gestion de l'eau et du riz dans un camp de réfugiés[9] ou lorsque des hommes et des femmes, qui louent leur force de travail

pour déployer la fibre optique d'Alcatel, heurtent de leur pioche des ossements de corps restés sans sépulture[10]. Dans certains films[11] où quelques bourreaux ont accepté de venir témoigner sur le lieu même de leurs crimes, reviennent des gestes, des slogans et le ton de la voix qui trahissent ce qui a été enfoui. Il s'agit de restituer par le corps et la parole ce qui manque dans le récit. Rithy Panh s'en fait le témoin. L'objectif de la caméra est suspendu au surgissement de la parole et avec elle la mémoire des années sous le régime de Pol Pot et les affects.

Pourtant les preuves ne manquent pas mais les archives ne suffisent pas. Rithy Panh étudie et utilise les documents de *l'Angkar* (photos, registres, confessions écrites, films). La parole doit être réveillée par ces documents car c'est l'histoire qu'ils contiennent qui est une preuve. Mais il cerne une tâche aveugle dans le récit des bourreaux. Quelque chose manque au centre du *tableau*[12], quelque chose est *gommé* précisément là où eut lieu *le geste de tuer*. Au fur et à mesure qu'il s'engage dans le témoignage, Rithy Panh rencontre le mensonge de la parole, c'est à dire la fiction propre à chacun. Celle de Duch est inébranlable, inextricablement liée à l'idéologie khmère. Même si le directeur de *S21* endosse toute la responsabilité, le cinéaste ne parvient pas à ce qu'il chemine vers son *humanité* comme il le dit à plusieurs reprises. Duch n'est pas seulement *le maître des forges de l'enfer* (titre de son film de 2011), il est maître des mots. « Le bourreau ne fait pas silence. Il parle. Parle sans cesse. Ajoute. Efface. Aménage. Il bâtit ainsi une histoire, déjà une légende, un autre réel. Il se retranche dans la parole[13] ».

Rithy Panh a l'intuition que la vérité est foncièrement menteuse, que les images et les mots ne sont que les fictions nécessaires à cerner ce qui du réel ne peut se dire. D'ailleurs, il n'hésite pas à inventer des situations, les travailler et les filmer de longues heures jusqu'à ce que surgisse un dire, singulier. C'est une parole incarnée que le cinéaste veut saisir dans les images de ses films comme un de ses maîtres, Claude Lanzmann, auteur de cette œuvre colossale, *Shoah*, dont il loue le génie : « donner à voir dans les mots[14] ». Avez-vous en mémoire cette scène du coiffeur qui explique son travail dans les chambres à gaz : faire une coupe courte à toutes les femmes qui y pénétraient. Le récit est monocorde mais la voix plutôt forte comme s'il déclamait un texte. Claude Lanzmann intervient par deux fois pour lui demander ce qu'il avait ressenti lorsqu'il avait vu arriver des femmes qu'il connaissait et dont il était proche. Il élude une première fois, évoquant ce que tous disent, qu'il n'y a plus de sentiments, qu'il n'y en a plus « la place » comme l'écrit Primo Lévi[15]. Devant l'insistance de ce réel appelé par la question, il se tait, et on voit un très long plan sur son visage où se lit l'impossible à dire. « Ne prolongez pas

ça… » implore littéralement Abraham Bomba qui finira peu à peu, pourtant, par retrouver sa voix et quelques mots pour dire. Quel exemple pour indiquer l'écart entre la parole et l'impossible à dire où s'arrime pourtant l'acte de dire.

Il conviendrait sans doute de mieux distinguer le registre de la parole de celui du témoignage. Certaines paroles, pas toutes, font entendre le dire qui les fondent. « Qu'on dise, reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend[16] », écrit Lacan. Mon idée est que le travail de Rithy Panh interroge précisément ce registre de l'acte-dire. Cet acte qui convoque le corps, les trébuchements de la parole comme le silence et qui témoigne de l'existence du *parlêtre*. C'est précisément ce que Rithy Panh ne saisira pas chez Duch qui lui, ne trébuche pas. « Quand il bute sur un mot, quand une phrase lui échappe, Duch stoppe net. Et reprend. Chaque phrase doit être accomplie (…) Le discours est clos[17] ». « Pendant des semaines – dit-il encore – j'ai guetté un regard. Une parole. J'aurais renoncé à mon film pour quelques mots[18] »

Nous voyons peu à peu se dessiner la place de l'adresse comme constituant essentiel d'un dire tout autant que de la parole articulée. Si l'Autre du langage est la condition, pour que ça parle, il faut sans doute quelque chose de plus, une rencontre, bonne ou mauvaise, pour que se produise « l'acte présent du témoignage[19] », comme l'évoque Geneviève Morel. Dans les exemples qui nous occupent plus particulièrement aujourd'hui, une rencontre avec un autre qui *veut* entendre a-t-elle été nécessaire ? Si ce n'est pas forcément un psychanalyste qui occupe cette place qui cause le dire, c'est en tout cas un interprète, celui qui lit la présence d'un dire au-delà des mots ou des images d'un film. Serait-ce la place d'un écrivain dans un travail de co-écriture ? Est-ce généralisable à tous les témoignages ? Quel est la place du désir de l'Autre dans cette rencontre ?

Dans un texte inédit en France que nous a adressé Christophe Bataille pour la préparation de cette journée, j'ai pu mesurer les affres de l'écrivain devant un livre qui ne cesse pas de ne pas s'écrire. Au delà du lien particulier qui noue celui qui témoigne et celui qui recueille l'expérience, j'ai pu mesurer, entre les lignes, leur position inverse. A la lecture du manuscrit de *L'élimination*, Rithy Panh aurait voulu « effacer (son) enfance. Ne rien laisser : ni les mots, ni les pages, ni la main qui les tient en tremblant[20] ». Mais Christophe Bataille, qui y tient tout particulièrement, refusera. Par cet acte qui objecte à la disparition du sujet, le livre peut se conclure, paraître, exister. Sans cette coupure, y aurait-il eu un livre, un film ? Une chose est sûre, leur rencontre contingente chez Grasset, a pu donner forme a quelque chose qui était là pour Rithy Panh depuis la première sélection d'un de ses films au

festival de Cannes en 1997. Il évoque un moment de vacillation avec son cortège d'angoisse et de symptômes ; l'« enfance est remontée d'un coup[21] ». En 2005, l'écrivain propose au cinéaste, presque à la cantonade, de l'aider à témoigner. Rithy Panh le rappelle en 2009 pour lui dire qu'il est prêt.

J'en arrive, à la fin de ce travail, à éclairer la question qui est la mienne : pouvons nous considérer le film *L'image manquante* comme un témoignage ? Je réponds tout de suite par l'affirmative dans la mesure où je l'ai reçu, qu'il m'a fait travailler, lire, regarder d'autres films et chercher à savoir.

Cependant, c'est sa particularité qui m'interroge. Peut-être aurez-vous été, comme moi, sensible au fait que ce film frappe par une certaine forme de silence. Bien sûr, il y a la musique, le rythme des images, et la voix de Randal Douc qui donne corps au texte. Mais y a-t-il une énonciation pour autant ? N'oublions pas que c'est le résultat d'un texte écrit à deux et en deux fois puisqu'il est produit à partir des pages sur l'enfance que Rithy Panh aurait souhaité gommer dans *L'élimination*. Quand même, mon idée est qu'elle a subi un traitement particulier, poétique, qui dénote d'une position singulière quant au témoignage. Si vous relisez le texte de *L'image manquante*, vous remarquerez que si le *je* est souvent utilisé, la place du narrateur disparaît régulièrement, qu'il n'y pas un seul dialogue sauf celui, fictif, entre le père et la mère à propos de leur fils, que les guillemets n'accompagnent qu'un seul type de parole : les slogans de *l'Angkar*. « C'est bien. On a voulu qu'il y ait deux têtes et une seule main. Qu'on ne puisse jamais distinguer qui pense, qui parle ». Christophe Bataille s'étonne des mots de Rithy Panh suite à l'impression de *L'élimination* et tente de lui restituer ce dont il semble vouloir se tenir à l'écart grâce à ce pronom plutôt impersonnel. Il lui répond : « nous savons à qui sont ces mots : à toi[22] ». Pourtant, rien n'est moins sûr et je me demande si ce n'est pas, jusqu'au bout, sa façon de se tenir derrière l'objectif.

Nous l'avons vu, Rithy Panh traque le corps parlant chez les autres. Mais lorsqu'il s'agit de lui ? Que constate-t-on malgré l'éloquence de ce film ? Des personnages de glaise, des scènes fixes, une voix *off* qui égrène un texte très travaillé. Dans un entretien avec Christophe Ono-Dit-Biot, Rithy Panh reconnaît qu'il envoyait des minutes de film à Christophe Bataille et lui disait simplement de « mettre des mots dessus ». C'est précisément ce qu'il dénonçait dans les films cambodgiens qui étaient doublés par un commentaire, couvrant la parole des personnes filmées. Comment le comprendre ? Je pense qu'il y a un reste, une cicatrice à l'endroit même de la parole. Rithy Panh semble toujours vouloir rester à cette place de celui qui reçoit le dire. Il reçoit et interprète son propre dire qui passe par l'intermédiaire

de l’écrivain. Mais ce n’est pas son message qu’il accueille en retour, cette enfance sensible, mais le texte d’un autre sur ses images à lui.

Dans ce même entretien, Rithy Panh met d’avantage l’accent sur sa « proposition cinématographique » que sur le fait de témoigner. S’il n’en nie pas l’importance, il en repère le côté infini. Nous donne-t-il autre chose qui serait à situer du côté d’une écriture voire d’une œuvre d’art ? Pensez au traitement des images, celles qui voilent et dévoilent, ou au montage lorsque les images d’archives, les seules véritablement animées, viennent produire une coupure au milieu des scènes fixes. N’est-ce pas une manière de situer, dans la matérialité de l’image, ce qui vient littéralement barrer le signifiant. Cette barre, ce trait de la coupure serait alors l’index d’un réel. C’est sans doute là que se loge le dire de Rithy Panh.

Enfin, si les personnages de glaise n’ont plus la parole, cette écriture poétique que nous avons entendue au fil des images ne serait-elle pas un ultime rempart langagier ? Rithy Panh convoque la voix du père, pourtant si silencieux, mais qui parlait le français, cette langue du savoir, celle qu’on ne lui prendrait pas. Ce père qui aimait Prévert, « cheveux noirs, cheveux noirs caressés par les vagues. ». L’image de la vague, cette enfance qui revient, et qui est là au début comme à la fin du film.

Finalement, ce trajet évoque celui d’une analyse. L’écrivain se fait lieu d’adresse et assure, par son désir, que le travail soit mené jusqu’au bout. Comme dans une analyse, beaucoup de choses sont dites, mais quand on en sort, on fait avec ce qu’il en reste. Rithy Panh parle-t-il de son enfance ou bien nous indique-t-il sa façon de se débrouiller de ses marques ? J’opterais pour la seconde hypothèse. Il a choisi, il fabrique une image qu’il nous « donne pour qu’elle ne cesse pas de nous chercher[23] ». C’est la définition que Lacan donne du symptôme qui ne cesse pas de s’écrire mais soutient le sujet.

Si le portrait de Freud est une allégorie du trajet de Rithy Panh, qui dit ne pas savoir si les mots l’apaisent ou l’épuisent[24], cette dernière image est une façon de situer le dire de l’inconscient, même si les mots peuvent être particulièrement difficiles pour certains.

[1] Panh, R., Bataille, C., *L’image manquante*, Grasset, 2013, p. 64.
[2] *Ibid.*, p. 65.

[3] *Ibid.*, p. 10-11.
[4] *Ibid.*, p. 62.
[5] Panh, R., Bataille, C., *L'élimination*, Grasset, 2011, p. 274.
[6] *Ibid.*, p. 92.
[7] *Ibid.*, p. 275.
[8] *Ibid.*, p. 310.
[9] Panh, R., *Site 2*, 1989.
[10] Panh, R., *La terre des âmes errantes*, 1999.
[11] Panh, R., *Bophana, une tragédie cambodgienne* 1996 et *S21 ou la machine khmère rouge*, 2002.
[12] Panh, R., *La parole filmée. Pour vaincre la terreur*, livret DVD Le cinéma de Rithy Panh 1989-2002, p. 17.
[13] Panh, R., Bataille C., *L'élimination*, *op.cit.*, p. 315.
[14] *Ibid.*, p. 98.
[15] Levi, P., *Si c'est un homme*, Paris, Juillard, 1987, p. 136.
[16] Lacan J., « L'étourdit », in *Autre Ecrits*, Seuil, 2001, p. 449.
[17] Panh, R., Bataille C., *L'élimination*, *op.cit.*, p. 249.
[18] *Ibid.*, p. 317.
[19] Morel, G., « Primo Lévi : la mélancolisation du témoin », in *Clinique du suicide*, Erès, 2002, p.133.
[20] Panh, R., Bataille C., *L'élimination*, *op.cit.*, p. 250.
[21] Panh, R., Bataille C., *L'image manquante*, *op.cit.*, p. 33.
[22] Bataille, C., *Le rescapé*, postface aux éditions étrangères de l'élimination, inédit.
[23] Panh, R., Bataille, C., *L'image manquante*, *op.cit.*, p. 69.
[24] Panh, R., Bataille, C., *L'élimination*, *op.cit.*, p. 291.

Email de l'auteur : jm.arzur@free.fr