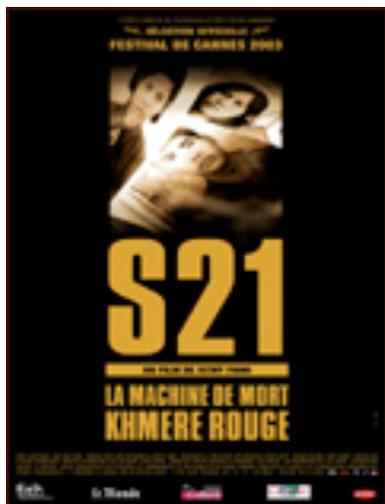

S 21, la machine de mort Khmère rouge – Rithy Panh – 2002 (sortie France, février 2004) – 1 h 41

Synthèse établie par Hélène Clabaux, Yveline Etienne, Julie Melin, Viviane Tobie,
Elisabeth Vancassel-Moysan, James Vidal



Préambule

Le fait de choisir S 21 dans la programmation des trois films « Lycéens au cinéma » peut susciter des questions, inquiéter, voire rebuter certains. Nous voulons tenter de dissiper ces doutes ou ces inquiétudes.

Cette œuvre nous semble un film « nécessaire » à plus d'un titre :

- sur le plan historique : il évoque un passé que l'on ne doit pas ignorer et qui a été occulté au Cambodge même.
- sur le plan humain : il engage des questions fondamentales pour chacun d'entre nous.
- sur le plan cinématographique et artistique : il appartient au genre **documentaire** dont

les élèves sont peu familiers, en particulier dans les salles de cinéma.

En fait, il s'agit de réfléchir, entre nous et avec les élèves, à deux questions :

- Pourquoi Rithy Panh a-t'il fait ce film ?
- Pourquoi doit-on le montrer ?

Ajoutons que les expériences de la première programmation du film dans le dispositif témoignent d'un très grand intérêt des élèves (souvent des secondes) qui l'ont vu.

Propositions de travail

Ces « pistes » ne sont ni exhaustives ni exclusives. Elles viennent en complément des propositions des documents d'accompagnement, dont la lecture demeure indispensable.

Préparation de la séance

Travail sur le titre : (avant de donner la fiche élève) quelles sont ses implications, ses connotations ? Quelles hypothèses formuler sur le contenu, le genre du film ?

Travail sur l'affiche : (reproduite sur la fiche élève)

On pourra distinguer deux temps :

- observation/description « fines » de l'affiche (apprendre à regarder) : construction/composition graphiques ; textes/image(s)...
- interprétations et hypothèses.

Présentation du contexte historique et géographique : donner les éléments clefs qui permettront d'entrer dans le film.

Peut-être les élèves pourront-ils, d'ici la projection, s'informer sur le déroulement et l'issue du procès de Duch, si issue il y a.

Le genre documentaire : définition du mot ; partir du savoir des élèves pour poser les grandes lignes de la problématique du genre, sur laquelle on reviendra en détail après la séance. Le genre est multiple et les frontières entre reportage et documentaire sont à cerner précisément. Travailler aussi sur la place du documentaire à la télévision (*S 21* a été co-produit par ARTE). Le documentaire au cinéma (différences cinéma/télévision.)

Référence possible accessible aux élèves :

Jean BRESCHAND : *Le Documentaire, 2002*, Edition Cahiers du cinéma (Petits cahiers)/ CNDP (8,95 €)

Après la projection

On peut travailler « à chaud » sur les réactions/questions des élèves en organisant un **débat** à la fin de la séance, dans la salle de cinéma.

En classe, on pourra repartir des hypothèses émises lors de la préparation de la séance en les confrontant à la réalité du film.

On peut aussi travailler à partir des articles de presse critique et/ou d'interviewes du réalisateur. Recherches possibles sur internet.

On peut étudier la **construction** du film, son organisation.

Mais l'essentiel demeure l'approche du **travail documentaire** du réalisateur et de sa méthode, en considérant que ce film est une œuvre d'art.

On pourra partir de l'analyse (avec le DVD du film) de l'ouverture du film et de la comparaison avec la fin.

Première séquence : le film s'ouvre, après un panoramique sur Phnom Penh aujourd'hui (en couleurs), sur des images d'archives en noir et blanc qui posent rapidement, et presque sèchement, le contexte historique. La musique contient des effets de percussion qui font penser à des bombardements. Ces premières minutes pourraient engager sur un documentaire « classique » monté à base d'images d'archives, ce qui ne sera pas le cas : le film est entièrement construit sur la **présence** à l'écran des protagonistes (survivants ou bourreaux), aujourd'hui. Mais, dans la suite du film, les archives du camp (photos, registres manuscrits...), manipulées, consultées devant la caméra, tiennent une grande place.

Deuxième séquence : on passe ensuite à des images en couleurs qui montrent des paysans au travail dans une rizière puis à l'intérieur de leur maison. Le lien avec la séquence précédente se fait par l'image (paysans dans les champs dans les images d'archives : scène de « rééducation » des masses) et par le chant « révolutionnaire » dans la bande son. Sans voix off ni question, le dialogue entre les parents et le fils permet de comprendre qu'il est l'un des tueurs du génocide khmère. Visiblement, il souffre de ce qui est pour lui un « traumatisme ». Les parents veulent évacuer le problème par une cérémonie religieuse (évacuer le « mauvais karma »). Lui affirme qu'il n'a fait qu'obéir aux ordres pour sauver sa propre vie. Cette séquence est découpée/montée en différents plans.

Troisième séquence : dans un **plan séquence** (importance de la durée, du temps ; sens du refus du montage) continu, on découvre le peintre Vann Nath au travail, par des mouvements qui vont de son tableau à son visage et inversement. Tout en peignant, il raconte son arrivée au S 21. Travail possible sur le rôle et la place de la peinture pour Nath et dans le film.

On pourra procéder à une analyse comparative des discours du premier bourreau et du peintre pour faire ressortir la différence : arguments peu recevables et déculpabilisants d'un côté et faits bruts de l'autre. La confrontation de ces deux paroles peut aussi permettre d'aborder la question de fond sur la valeur de la vie : je tue pour ne pas être tué mais le prix de ma vie et de celle de l'autre sont-ils différents?

S'il n'y a pas de voix-off, les deux premières séquences portent des informations historiques sous-titrées qui situent les événements dans l'histoire du Cambodge. L'écrit a ici valeur de document authentique. Il donne un ton plus historique à ces premières images, renforçant le caractère d'archives de celles-ci. De ce fait, le réalisateur se maintient à une « juste » distance. Les chants populaires qui soutiennent en off les images et les sous-titres indiquent délibérément le parti pris de Rithy Panh. La parole sera donnée à tous les protagonistes de ce drame.

La méthode de travail de Rithy Panh est d'emblée posée :

- Il n'intervient pas par des questions ou une voix off, il laisse les témoins s'exprimer (long travail préparatoire.)
- Il prend le **temps** : le temps du dialogue, le temps du plan. Le travail du temps est caractéristique du documentaire.
- Il confronte les points de vue et les récits : la parole du bourreau qui se dédouane / le récit précis et « sec » de la victime.

Ainsi, il va amener les acteurs des faits à les détailler très précisément et à refaire les **gestes** qu'ils accomplissaient en les expliquant et les commentant : la parole est aussi importante que les gestes qui sont réactualisés et qui ne peuvent plus être niés.

Séquence finale (dernier chapitre du DVD) :

On voit les bourreaux raconter les exécutions sommaires massives : ils sont cette fois filmés en deux plans séquence et donnent tous les détails de leurs gestes, comme ils l'ont fait durant tout le film. Cette « reconstitution » minutieuse pourra être opposée aux dénégations, aux révisions... les mouvements vers le sol et la flaque d'eau (où étaient enterrés les corps des victimes) peuvent se mettre en parallèle avec les mouvements du tableau au visage de Nath.

Place de la musique dans la bande son.

Ensuite on retrouve Vann Nath qui fouille dans un amas de cendres pour en sortir un bouton qu'il nettoie.

Montée de l'orage, du vent puis de la musique : ces bruits/musique posent la question de la **construction de la bande son** dont l'étude ne doit pas être négligée car, là aussi, dans le documentaire en général et dans ce film en particulier, intervient un point de vue moral. Une bande son est mixée, construite, travaillée, voire fabriquée. On peut très facilement ajouter des bruits provenant d'une sonothèque ou d'enregistrements coupés du son direct. Or Rithy Panh ne l'a pas fait.

Ensuite, le cadre se vide et un nuage de poussière est soulevé par le vent avant l'arrivée du générique, ouvert par la dédicace « A la mémoire... » : ces images ont une valeur métaphorique de la mémoire des victimes torturées et massacrées portée par le peintre. Cette fois, il y a montage de plans.

On a donc un processus inverse de l'ouverture (série de plans au plan séquence / plan séquence à série de plans).

Le réalisateur est absent en apparence (pas de questions, pas de voix off), mais présent dans le choix des cadres et le montage : construction d'un point de vue. On peut alors poser la problématique centrale du documentaire, et de celui-là en particulier : la question de la vérité et de l'objectivité, pour montrer que la vérité est le produit de l'éthique et des choix du réalisateur.

Conclusion

Il s'agit donc bien d'un film « nécessaire » qui a une portée universelle.

- Il renvoie à tous les massacres, les génocides, les tortures et les exterminations. Il ne s'agit pas de les comparer (voir livret) mais de les rapprocher. Dans cette perspective, la confrontation avec *Valse avec Bachir* peut être pertinente. Mais, malgré les affirmations d'Ari Folman, et les qualités du film, il ne s'agit pas d'un documentaire. La confrontation peut même permettre de faire apparaître les aspects critiquables du film de Folman
- *S 21* pose de façon obsédante la question de la responsabilité collective et individuelle, question éminemment politique.
- *S 21*, œuvre majeure, constitue une mémoire cinématographique indispensable au moment où, au Cambodge, se tient le procès de Duch, le responsable du camp.