

RETOUR DE MÉMOIRE : SECRETS ET DÉVOILEMENTS

*Formation Lycéens et apprentis au cinéma Région Pays de la Loire
animée par Suzanne Hême de Lacotte
Angers 16-17 novembre 2009 / Nantes 19-20 novembre 2009*

Films au programme :

- *Fury* de Fritz Lang (1936)
- *La Cérémonie* de Claude Chabrol (1995)
- *Festen* de Thomas Winterberg (1998)
- *S21 la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh (2002)
- *Valse avec Bachir* de Ari Folman (2008)

Le thème choisi cette année, « **Retour de la mémoire : secrets et dévoilements** », est une porte d'entrée fructueuse pour entamer l'étude et l'analyse des cinq films proposés dans le cadre du dispositif. Chacun des longs métrages engage à sa manière un questionnement sur la mémoire ou sur la façon dont des souvenirs ou des événements cachés, refoulés, des secrets refont surface, pour laisser entrevoir ou éclater la vérité, – voire « une » vérité – (traumatisme psychologique, faits historiques, secret de famille, « déficience » sociale,...).

Bien évidemment, ces cinq films appartiennent à des genres (documentaire, film d'animation, film de prétoire, « Dogme », drame social... avec tous les croisements et ambiguïtés imaginables) et des époques différentes (*Fury* date de 1936, les quatre autres films sont plus récents, réalisés entre 1995 pour *La Cérémonie* et 2008 pour *Valse avec Bachir*).

Leurs nationalités diverses jouent également un rôle prépondérant pour comprendre le projet esthétique et dramatique de leurs auteurs respectifs. *Fury* s'inscrit dans la période de la grande dépression aux Etats-Unis, et relate un fait divers inspiré d'une vague de lynchages réels (il est en outre important de noter qu'il s'agit là du premier film américain de Lang qui a fui l'Allemagne nazie), *Festen* tente de traduire le « fascisme ordinaire », ou tout du moins de mettre au jour des pratiques incestueuses dans une famille aisée au Danemark, critique sociale qui trouve un écho sous un angle différent dans *La Cérémonie* qui s'attache pour sa part à décrire le devenir de la lutte des classes dans la société française provinciale contemporaine. Quant à *S21* et *Valse avec Bachir*, il s'agit de deux documentaires renvoyant à des faits historiques avérés (le génocide khmer rouge de 1975 à 1979 et le massacre de Sabra et Chatila les 16 et 17 septembre 1982), mais proposent deux approches radicalement différentes pour tenter de faire acte de mémoire et interroger la responsabilité individuelle et collective dans de telles circonstances.

La formation se déroulant sur deux jours, nous avons articulé l'analyse selon deux axes qui nous apparaissent fondamentaux et que nous retrouvons dans chaque film.

La première journée est consacrée essentiellement à **la question du dévoilement d'un secret et de la mise au jour de la vérité**, la seconde journée est quant à elle l'occasion d'engager la réflexion sur le thème de la responsabilité collective et/ou individuelle, et plus généralement sur **la question des rapports entre le singulier et le collectif**.

I. SECRETS ET DEVOILEMENT : MISE AU JOUR DE LA VERITE

A. La vérité, la fiction et le documentaire

a) Circonscription du problème

Les cinq films au programme sont particulièrement intéressants si on les étudie dans la perspective d'une circonscription de la distinction entre fiction et documentaire.

D'ailleurs, davantage qu'une limite franche entre fiction et documentaire, on peut évoquer une **visée documentaire** et une **visée « fictionnalisante »**, ou bien une tendance, car, comme nous allons, le voir, les frontières entre les deux apparaissent mouvantes.

On peut donc classer les films selon leur degré de visée documentaire ou visée « fictionnalisante », même si pour les critiques, les exploitants, les producteurs, les institutions, les TV, la distinction demeure et doit demeurer tranchée : fictions et documentaires ne bénéficient pas des mêmes aides, des mêmes réseaux de diffusion (festivals par exemple)...

Définitions

« **Une fiction** est une histoire fondée sur des faits imaginaires plutôt que sur des faits réels. Une œuvre de fiction peut être orale ou écrite, du domaine de la littérature, du cinéma, du théâtre ou de la radio. **Tous les faits présentés dans une fiction ne sont pas nécessairement imaginaires** ; c'est le cas par exemple du film historique, qui se fonde sur des faits historiques avérés, mais qui profite des vacuités de l'Histoire pour y introduire des personnages, des événements, tirés de l'imagination de l'auteur. Mais si les événements ou les personnages sont imaginaires, ils ne doivent pas pour autant être irréels : pour qu'une fiction fonctionne, il semble nécessaire que le récipiendaire de la fiction puisse adhérer à ce qui est décrit. Des événements absurdes, des personnages incohérents sont autant de choses qui coupent le lecteur ou le spectateur du récit. La fiction doit donc créer **une impression de réel** : l'individu à qui la fiction s'adresse doit pouvoir croire, pendant un temps limité, que ces faits sont possibles. »

Quant au documentaire, dans le cadre spécifique du cinéma, on peut en proposer quelques invariants :

- Acteurs non professionnels (jouant leur propre rôle)
- Tournage en décors et éclairages naturels
- Absence de scénario préétabli
- Equipe de tournage plus restreinte et utilisation de matériel léger d'enregistrement image et son
- « Immersion du cinéaste » dans l'univers filmé
- Un certain rôle pédagogique, social, politique ou militant (volontaire ou non).

On peut différencier le documentaire de l'**essai** qui se définit comme une démarche introspective, où la personnalité de son auteur acquiert une place prépondérante. Il s'agit dès lors de se connaître soi-même. Essais poétiques (Agnès Varda), politiques (Joris Ivens)...

Voire aussi le pamphlet, le documentaire « fictionnalisé » ou « fictionnalisant » (Michael Moore, *Roger et moi*), ou encore l'autobiographie filmée (Alain Cavalier, *Irène*).

Point important à noter : dans le documentaire, la représentation est *a priori* interdite. Documentaire = absence d'acteurs.

Cela dit, tout comme l'écrit ou toute autre forme de communication (artistique ou non), le film **n'est pas transparent au réel**.

Le spectateur se retrouve face à un ensemble de signes (le signifiant) où un univers est reconstitué selon des codes spécifiques faits d'une image en mouvement. Or, c'est le même dispositif qui régit le documentaire et la fiction.

Du documentaire à la fiction, de la fiction au documentaire

Il ne manque pas de cinéastes de fiction revendiqués pour prétendre qu'ils font œuvre de vérité (De Sica, et aussi Dogme). Le documentaire n'est pas le seul accès à une certaine vérité (vérité des sentiments, vérité historique...)

Toutefois, dans le cadre de la fiction, le spectateur est moins convaincu qu'il n'est séduit.

Dans le cas du documentaire, il s'agit davantage de convaincre en apportant des pièces à un dossier. Le documentaire comme enquête, recherche (cf. *Valse avec Bachir* et *S21*). D'où **importance de la méthode dans le documentaire, autant que la fidélité du réel présenté à l'écran.**

Toutefois, l'authenticité du tournage est longtemps demeurée comme le point central du documentaire. Mais l'authenticité ne signifie pas objectivité absolue, qui de toute façon est bien impossible à atteindre. Tout documentaire présente un point de vue sur des événements réels.

La question du rapport du cinéma à la réalité a irrigué l'histoire de la théorie du cinéma au point parfois de nous faire considérer le documentaire comme rédemption du cinéma.

- Supposée transparence de l'outil (*Festen* ?)
- Répond à l'un des buts assignés au cinéma : faire découvrir des réalités méconnues ou ignorées, dimension pédagogique. Spectacles invisibles au commun des mortels. Nous ouvrir à l'humanité et au monde naturel.
- Echapperait à l'industrie et au commerce qui régit les films de fiction.

C'est ce qu'on pourrait appeler l'idéologie de la transparence, dont André Bazin a été l'un des principaux promoteurs : le cinéma serait capable de nous faire percevoir la réalité telle qu'elle est et de façon plus transparente que ne le permet la vision humaine. Une capacité toute particulière propre au médium cinématographique.

Cf. « Ontologie de l'image photographique » (1945) repris dans *Qu'est-ce que le cinéma* : la supériorité de la photo sur la peinture réside « dans un fait psychologique : l'appréciation complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat, mais dans la genèse. »

En bref : l'intérêt de la photographie et sa supériorité découlent de son réalisme objectif et automatique. Le cinéma va plus loin dans ce réalisme car il ajoute le mouvement à la photographie. **Il faut retenir ici que l'homme semble exclu de la genèse de l'image.** « L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité

essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain d'appelle-t-il précisément l'objectif. »

Or, en étudiant plus précisément les films au programme, il s'avère qu'il s'agit bien d'une idéologie de la transparence. **Importance de la mise en scène**, à mettre en avant dans les documentaires du programme (*Valse avec Bachir* et *S21*, ainsi que *Festen* que certains élèves pourraient appréhender comme la captation directe d'un événement)

S21, la machine de mort khmère rouge

Le film se présente très clairement comme un documentaire. Dans son ouvrage *La machine khmère rouge*, Rithy Panh décrit son projet (dont le tournage a duré presque trois ans) comme une tentative pour « rassembler la mémoire des derniers survivants du S21. »

Valse avec Bachir

Le film est présenté comme un documentaire d'animation, assemblage de termes pour le moins étrange et qui semble inaugurer une pratique du documentaire inédite, qui n'est pas sans poser certains problèmes de définition.

Festen

Une fiction mais qui emprunte à l'esthétique du cinéma vérité. Le réalisateur n'a jamais prétendu réaliser un documentaire, mais l'esthétique du film emprunte des procédés de mise en scène propres à un certain type de documentaires.

Fury

Une fiction, comme l'atteste le carton qui figure au générique de début du film : « *Les événements et les personnages de ce film sont fictifs. Toute ressemblance avec de vraies personnes est pure coïncidence* ». Le film se présente d'emblée comme le produit de l'imagination de ses scénaristes et de son réalisateur. Néanmoins, à travers la fiction, Fritz Lang veut attirer l'attention du spectateur sur un phénomène bien réel : celui des lynchages qui sont perpétrés aux USA.

- ✓ **Extrait chap 18 (début du chapitre)** : Le procureur (l'avocat de l'accusation) revient, chiffres à l'appui sur un phénomène qui entache la nation US : le lynchage.

Le film est donc l'occasion de revenir sur ces événements. Il déclare : « *Durant les dernières quarante-neuf années, 6010 êtres humains ont été lynchés par pendaison, brûlure ou autres sévices (...). C'est-à-dire un cas de lynchage tous les trois jours environ. Parmi ces nombreux cas, seuls une poignée ont été traduits en justice.* »

Le travail de Lang inclut quelques détails d'ordre documentaire, le réalisateur s'appuyait sur un patient travail de recherche pour chaque film.

La Cérémonie

Une fiction au sens classique du terme. Pas de référence directe à des faits réels (le film est même l'adaptation d'un roman de Ruth Rendell, *L'analphabète*), ou alors en arrière-fond avec une allusion à l'affaire des sœurs Papin.

Je voudrais en somme revenir sur l'idée reçue qui voudrait que le genre documentaire, trop occupé à saisir la réalité sur le vif, soit exempt de mise en scène.

L'absence de mise en scène équivaldrait à réduire le documentaire à la captation d'images comparables à celles prises par une caméra de vidéo surveillance.

L'idée forte à retenir est que tout documentaire est la mise en scène du regard de son auteur (et non pas un prétendu regard objectivé sur le monde). **S21**, le seul film que l'on puisse réellement qualifier de documentaire parmi les cinq au programme **convoque et assume toutes les acceptions de la mise en scène** :

- Mise en place des comédiens sur une surface donnée (origine théâtrale)
- Langage cinématographique propre (par cadrage et montage)
- Moyen par lequel le cinéaste imprime sa marque au film. Un effet de signature qui fait du réalisateur un véritable artiste/penseur.

Mise en scène = **artifice** au service de la réalité. Ex : rôle de la bande son non synchrone. Ce n'est pas tant la réalité que nous voyons qu'une mise en ordre, une réorganisation d'éléments extraits de la réalité en vue d'une meilleure connaissance de celle-ci.

b) La question de la mise en scène documentaire

Tout film est une mise en lumière, au sens propre du terme. Un dévoilement, une mise en images.

S21

S21 est un projet qu'il faut considérer comme un film mais aussi comme un **dispositif** (autre nom de la mise en scène pour les documentaires). C'est donc à travers la construction d'un discours qui utilise toutes les potentialités de son médium qu'il faut l'envisager. **Une forme au service d'un discours**. Pour ce faire, Rithy Panh utilise des procédés qui concordent avec le « fond ». Il invente une forme singulière pour ce film.

S21 a ceci de particulier dans l'histoire du documentaire, et en particulier du documentaire sur un génocide, qu'il met en présence les victimes et leurs bourreaux.

Influences de R. Panh : Lanzmann (*Shoah*), qui donnait la parole aux deux parties, mais ne mettait pas face à face bourreaux et victimes.

Explications de Rithy Panh sur sa démarche : « Pourquoi donner la parole aux anciens personnels de S21 ? Mais pourquoi serait-ce toujours aux victimes de faire ce travail de mémoire ? Les employés de S21, quand ils sont sincères, apportent aussi leur part de mémoire. » Ceci explique les trois ans de tournage : conditions imposées par Rithy Panh : qu'ils disent la vérité.

« Témoignages et expériences sont la matière première de mes films. Je propose aux victimes de penser à leur expérience. Je pousse les tortionnaires dans des situations pour qu'ils réfléchissent à leurs actes. *Chaque film est différent. Il faut trouver une méthode de travail qui s'adapte au sujet.* Pour celui-là, nous avons travaillé sur la répétition, reconstituant les scènes de nombreuses fois (à l'opposé de l'esthétique du cinéma vérité et de *Festen*). La mémoire revient en s'affirmant à chaque nouvelle prise. »

Autre aspect important de S21 : **restituer les faits là où ils se sont produits.** « Je travaille sur la chronologie du geste. Les gestes quotidiens du crime sont replacés dans leur territoire originel. Emmener les bourreaux là où ils travaillaient, les replonger dans leur réalité d'alors : permet d'ouvrir un bout de leurs souvenir souvent enfermé dans une défense universelle de celui qui ne fait que répondre aux ordres, sous peine de mourir ? »

✓ **Extrait : première séquence**, une quasi reprise de *Bophana*, son documentaire précédent. Le film s'ouvre sur un panoramique sur Phnom Penh aujourd'hui (en couleurs), puis sur des images d'archives qui posent le contexte historique. La musique donne l'impression de bombardements.

Ces premières minutes pourraient s'engager sur un documentaire « classique » monté à base d'images d'archives, assorties de sous-titres qui posent le contexte historique, ce qui ne sera pas le cas dans la suite du film, entièrement construit sur la présence à l'écran des protagonistes (victimes survivantes et bourreaux). Mais les archives du camp tiendront également une grande place sur laquelle nous allons revenir.

La vérité ne peut advenir que si l'on cherche à capter le discours et les personnages sous tous leurs angles : diagonale/transversale/diagonale inversée. Permet une grande profondeur de champ : sentiment de vide qui offre un espace aux victimes dont la présence dans le centre est suggérée.

✓ **Extrait : début du chapitre 5**

Première rencontre entre les bourreaux depuis la fermeture de S21. Première rencontre à l'image également entre Nath et les bourreaux (permet une courte présentation des différents protagonistes). Filmage en diagonale, caméra légèrement mobile pour recueillir la parole de chacun. Pas de champ contre-champ. Le cadreur laisse le temps. Nath intervient quand il le souhaite, d'abord en voix-off puis à l'image. D'emblée, une place particulière est accordée à la parole :

R. Panh : « Je me méfie de l'image. Elle peut être très dangereuse. Elle n'est forte que quand elle écoute. Le cadreur doit savoir ce qui se dit. »

Le cinéma est compris ici comme un support à la parole.

Il faut donc inventer un dispositif pour que la parole des bourreaux puisse être énoncée. Nath pose des questions, les bourreaux répondent. Les bourreaux font aussi circuler la parole entre eux. Il faut que cela soit une parole de vérité.

Festen

Le film peut donner l'impression d'un documentaire amateur (un film de famille) réalisé pendant une réunion familiale. On peut se demander quels sont les éléments qui permettent d'affirmer que c'est bien un film de fiction (scènes oniriques, jeu des différents points de vue, travail de montage).

✓ **Extrait : chapitre 2. L'arrivée des invités.**

Cadrages maladroits, objets qui gênent le champ de vision, caméra qui bouge, bande son qui laisse la part belle aux bruits parasites, image vidéo...

On retrouve certains éléments du film amateur, film de famille.

Mais ce n'est pas dans le champ du documentaire que s'inscrit véritablement *Festen*, mais dans celui d'un cadre très précis, celui du DOGME (DOGMA 95) qui obéit à un certain nombre de règles très précises établies dans un « vœu de chasteté ».

Un refus de l'esthétique hollywoodienne, refus des films de genre.

L'idéal du documentaire : *Festen* est donc un film de fiction qui retrouve un horizon documentaire.

Ce que Vinterberg cherche à retrouver assurément, c'est la simultanéité entre l'événement et son filmage. Événement en train de se faire (figurants pas au courant du scénario).

Souci de donner au spectateur la sensation que l'objectif n'a pas le temps de préparer ses mises au point pour capter une réalité qui lui préexiste est garante d'un effet d'authenticité. Donne presque l'impression d'images volées, intrusives. On pourrait presque parler d'une esthétique de la maladresse.

Valse avec Bachir

Aux antipodes de *Festen*, *Valse avec Bachir* s'inscrit dans une lignée de films où la maîtrise règne en maître : le film d'animation. Un travail de précision, avec une attention toute particulière portée sur la dimension plastique de l'image.

Le rapport au réel est complexe puisque le film est présenté comme un documentaire. Toutefois, il ne semble pas question de laisser advenir l'imprévu sur le plan formel, quoique toute la narration du film tourne autour du dévoilement d'un souvenir inconnu d'Ari (et du spectateur) et dont on ne sait sur quel mode il pourra surgir (surgissement soudain et violent, ce que craint Ari, ou dévoilement progressif en vue d'un apaisement ?)

Ari Folman évite le genre documentaire traditionnel pour plusieurs raisons, dont celles-ci : - Il ne pouvait pas se servir d'images d'archives qui n'existent pas.

- Son film ne porte pas tant sur l'événement en tant que tel que sur la perception subjective, que lui, Ari, en a eue, et le traumatisme psychique que cela a occasionné. **Un documentaire avec des images mentales.**

- La plasticité de la mémoire et des représentations mentales est au cœur du film et renvoie à la plasticité du médium.

Une œuvre autobiographique qui se caractérise par la création d'images sans référent dans le monde réel (pb de l'image mentale) avec une structure narrative d'ordre psychanalytique. : Traumatisme enfoui et retour du refoulé.

Le recours à l'animation permet la mise en avant du dialogue intérieur, d'hallucination, de juxtaposition de strates temporelles. « Cette histoire est mon histoire personnelle. Les 4 années pendant lesquelles j'ai travaillé sur *Valse avec Bachir* ont provoqué un violent bouleversement psychologique ».

A noter : « *Le dessin était indispensable pour s'affranchir du réalisme, pour restituer l'absurdité de la guerre et les errements de la mémoire. (...) Le travail d'animation, où rien n'est spontané, va à l'encontre de l'essence du documentaire.* »

Mais en un certain sens, le film peut tout de même se rapprocher du documentaire historique : interviews de spécialistes (Professeur Zahava Salomon, spécialiste des effets post-traumatiques), recueil de témoignages réalisés en studio (le journaliste Ron Ben-Yishai, Dror Harazi). Pourtant, en préférant réaliser la quasi-totalité de son film en dessins animés, Folman s'émancipe de la forme traditionnelle de ce genre télévisuel, le documentaire historique. En effet, il s'agit moins pour lui d'établir une mémoire collective que de réactiver la sienne.

✓ **Extrait : Chapitre 2 sur la plasticité de la mémoire.**

Ari demande à Ori si sa vision représente ou non quelque chose de réel.

Informations à donner : qualité du dessin, son aspect réaliste ou non réaliste, le face-à-face documentaire...

Conclusion : à l'aune de la démarcation entre fiction et documentaire, on peut proposer une approche des films qui tienne compte de leur spécificité au niveau thématique autant que de mise en scène. Si l'on considère qu'un film est en soi un dévoilement, une révélation en tant que mise en lumière (comment amener au jour un sujet donné, comment élaborer une narration), la question de la mise au jour est déjà pertinente en soi. Toutefois, les 5 films traitent à leur manière la question du secret dans ses rapports avec la mémoire, avec la société et les institutions, la famille, et avec notre propre psychisme.

Festen : question du secret de famille mais aussi de l'authenticité de la mise en scène (une apparente transparence), *S21* question de la compréhension et de la parole, *Fury* question de la vengeance, *Valse avec Bachir* question du refoulement d'un événement traumatisant qui concerne aussi bien la mémoire collective que la mémoire individuelle, *La Cérémonie* question morale et politique, mais aussi évocation de la folie.

B. Comment évoquer la vérité, le secret, la scène traumatique ?

S'interroger plus spécifiquement sur la question du secret et de son dévoilement.

Valse avec Bachir

Problématique de la scène traumatique et de son refoulement est au cœur du film et en conditionne son esthétique si particulière.

Comment vivre avec la mémoire de l'insoutenable ? Justement, cette mémoire semble faire défaut au personnage d'Ari.

Bien sûr, l'animation le libère de l'image d'archive et de son ambiguïté. Mais le dessin va également éviter une caméra intrusive lors des rencontres et permettre une parole sans doute plus sincère, personnelle.

Exemple de Carmi Cna'an (un nom d'emprunt), (**chap.3, 00'13'40**), qui déclare : « *Tant que tu dessines et que tu ne filmes pas, ça va.* ».

Le dessin permet aussi de passer d'une strate spatio-temporelle à l'autre, sans heurt.

✓ **Extrait 1, chap 4 : Ari quitte les Pays Bas en taxi.**

De façon presque imperceptible, le reflet sur les vitres du véhicule d'un paysage typique des Pays-Bas (sapins enneigés) cède la place à des palmiers. Sans coupe, on passe du présent au passé, premier jour de la guerre du Liban vécu par Ari.

✓ **Extrait 2, chap.9, 01'00'20**

Un panoramique filé (= « mouvement très rapide qui ne permet pas de déchiffrer l'image » Marie Thérèse Journot in Le vocabulaire du cinéma) établit une nouvelle continuité spatio-temporelle entre le jardin de Carmi et celui d'Ori. Cette fois-ci le « mouvement de caméra » est perceptible immédiatement par le spectateur. Brouille les repères mais fonctionne comme une ellipse tout en se préservant de l'impression de coupe, de hiatus. Le film insiste sur l'idée de continuité. Rapport subtil, imbrication entre le passé et le présent, le réel et le fantasmé ou le rêvé.

On retrouve ce même écart au niveau du son : image stylisée et son très réaliste, très précis. (Les voix sont d'ailleurs les seuls éléments réellement documentaires du film, exception faite des dernières images du film, à la sortie des camps).

La Cérémonie

Chez Chabrol, les êtres sont ce qu'ils cachent, non ce qu'ils donnent à voir. Une idée du secret toute différente. Le cinéma doit permettre de mettre en lumière ce qui définit un individu tout en maintenant l'impossibilité de le découvrir totalement.

C'est à travers l'invisibilité de la mise en scène, sa quasi-immobilité parfois, que la caméra décèle le mieux les « apparences » mensongères, comme si, finalement, cette représentation se piégeait d'elle-même.

Le « mal chabrolien », pierre angulaire de l'œuvre tout entière, vient de ce que les personnages sont victimes de leur paraître.

✓ **Extrait chap 8, 1'09'10, la découverte de l'analphabétisme de Sophie par Mélinda**

La structure du film n'est donc pas organisée sur le mode du dévoilement (on connaît assez tôt le secret de Sophie) mais au contraire sur une tentative pour sauver les apparences dans une narration qui nous montre une série d'événements précipités.

Double découverte d'un secret (Sophie découvre la grossesse de Mélinda, Mélinda découvre l'analphabétisme de Sophie). Une mise en parallèle des deux filles. On voit auparavant que Jeanne pousse Sophie à l'indiscrétion.

Questionnement : la découverte du secret est-elle si importante dans le déclenchement de la scène finale ?

Dans cet extrait, Chabrol insiste tout autant sur l'idée de la découverte d'un secret que sur ce qui oppose les deux jeunes femmes.

Festen

On apprend très tôt la nature du traumatisme vécu par Christian. Le traumatisme devient l'élément déclencheur de la narration. Mais si Vinterberg ne scénarise pas l'amnésie, il n'évacue pas pour autant la question du passé.

Sur le plan de la temporalité, la séquence traumatique désigne *aussi* ce moment où un passé refoulé fait subitement irruption dans le présent de la narration (cf *Valse avec Bachir* mais aussi la mort du père de Sophie et de la fille de Jeanne dans *La Cérémonie*). Moyen efficace = le flash-back. Quelque chose fait levier et le souvenir enfoui remonte à la surface.

Dans *Festen*, le passé ne surgit pas mais redouble le présent, il l'atteste. C'est un passé toujours actuel qui explique les comportements névrotiques des personnages. Un plan néanmoins prend l'allure d'un flash-back (mais aussi bien d'un rêve puisque juste avant on voit Christian endormi) : un petit garçon qui court dans le jardin poursuivi par Helge.

✓ **Extrait chap 7, 24'40.**

Ce plan est tout ce qui reste de la séquence traumatique.

Suit un des plans les plus révélateurs du film : Helge qui demande à son petit fils de ne pas faire de bruit et porte son index à la bouche pour lui ordonner le silence (figure du secret).

Helge prend ensuite la parole et joue le rôle d'un « contrôleur » : sa place de censeur est ainsi posée clairement dans le film.

L'organisation verticale de l'espace dans *Festen*

L'espace filmique peut se découper verticalement (en haut = les chambres, en bas les cuisines et les domestiques, au rez-de-chaussée, la fête et les invités, lieu ouvert et fermé à la fois : lieu du dévoilement de l'inceste). Le traumatisme se double d'une organisation verticale : au sous-sol dans la cuisine, Christian trouve des alliés chez les domestiques, Kim en particulier le pousse à aller jusqu'au bout de son accusation alors qu'Hélène, la sœur de Christian, minimise, à l'étage du dessus, les propos de son propre frère.

Les risques du dévoilement

Peut-on parler d'une prise de risque ? Qu'a-t-on à gagner ? Qu'a-t-on à perdre ?

Valse avec Bachir

Peur de la découverte d'un souvenir traumatisant. Mémoire dynamique, vivante, qui remplit les trous.

Ari demande à Ori : « *Ce n'est pas dangereux ? Je ne vais pas découvrir sur moi des choses que je ne veux pas voir ?* » Ori lui répond « *Tu ne dépasseras pas la limite.* »

Un mécanisme de protection qui empêche la mémoire d'entrer dans les zones obscures.

Festen

Eclatement de la famille mais reconstitution d'une nouvelle famille

Carole Desbarats (*Derrière la porte, les secrets de famille au cinéma*, ACOR, 2001) : « Une fois le secret révélé, arrive le soulagement lié à la redistribution claire des cartes, même si une situation nouvelle exige de lui faire face. De toutes façons, au silence et aux indices se seront substitués des mots, des chiffres, des dates, qui assignent les faits à une place forte et permettent de se situer par rapport à eux. »

Risque dans *Festen* : passer d'une famille à l'autre sans remettre en question l'ordre familial en tant que tel : tout rentre dans l'ordre, le film n'est pas si subversif.

Thème du dévoilement :

✓ **Extrait chap 3 14'34 : dans la chambre de la morte.**

Les voilages qui matérialisent la présence de Linda, Hélène et le maître d'hôtel dévoilent au sens propre les meubles + forte impression de malaise (renforcé par un faux-raccord). Il y a un danger bien présent. **La menace du dévoilement se lit dans la mise en scène.**

Les préceptes du Dogme (ce que ses fondateurs ont appelé le « vœu de chasteté ») sont fondés sur un paradoxe : **vouloir se libérer du cinéma conventionnel en s'enfermant dans un carcan de réalisation qu'il convient alors de subvertir.**

Vinterberg se démarque des règles du Dogme : « le film ne doit pas avoir lieu là où la caméra est placée mais c'est le tournage qui doit se faire là où le film se déroule » (règle n°3). Or, points de vue subjectifs du « fantôme » de Linda (caméra en plongée par exemple). Tout le film s'organise autour de la présence/absence de la morte.

Comparaison avec *Fury* :

- *Fury* est tourné dans les studios de la MGM. Plusieurs accessoires ont été conçus pour le film (bague, journaux...)
- Mouvements de caméra, cadrage, montage, ...
- Rôle de l'éclairage

La Cérémonie

Le cas particulier de l'analphabétisme. Le dévoilement du secret aboutit au meurtre si l'on suit la logique chronologique du film.

Le dévoilement, c'est aussi semer quelques indices aux spectateurs pour lui annoncer la fin. Dans le film, avant la scène finale, la violence se manifeste à plusieurs reprises.

Les Lelièvre parlent de Sophie comme si elle n'était pas là, présence des fusils, mouchoir jeté à la figure de Jeanne, Catherine qui oublie qu'elle avait autorisé Sophie à se débrouiller le dimanche de l'anniversaire, la tentative de déchiffrement (le P = explosion).

✓ **Chap 7, 1'00. Sophie refuse de répondre au téléphone pour aider M. Lelièvre.**

L'agression passe par la bande son (téléphone, musique, klaxon, sonnette...) Champ conte champ frontal, utilisation du terme « boniche ».

Mme Lelièvre veut la garder parce qu'elle ne veut pas se donner la peine de trouver quelqu'un d'autre.

S21

Les risques de la mise au jour de la vérité, du rôle joué par chacun ne concerne pas tant les implications sur la société cambodgienne, conséquences qui ne pourront être que bénéfiques.

Le risque est plutôt celui d'une mise en scène adéquate pour éviter plusieurs écueils (nous reviendrons sur certains) :

- Excuser les bourreaux et les placer sur le même plan que les victimes
- Une esthétisation du mal

La démarche de mémoire des tortionnaires et des victimes ne peut être située au même niveau. Ils ne sont pas traités de la même façon dans le film. C'est Nath qui interroge les bourreaux. Ils ont des comptes à rendre. Dans *Bophana*, Houy devient malgré lui un témoin privilégié qui atteste la véracité des peintures de Nath.

Survivants : cadrages serrés

Bourreaux : élargissement du cadre mais impression de vide (reproduction des gestes dans le vide)

Question de la bonne distance et de la bonne forme. Ignominie d'un travelling, figure de style pour décrire ce qui se passait dans le camp. On rentrerait dans le registre de la représentation et de l'esthétisation. Cf. attaque de la fiction représentative (Claude Lanzmann).

Rithy Panh pose la question de la mise en scène. Suivre le gardien qui entre dans la pièce où étaient attachés les prisonniers ? « Je ne voulais pas marcher sur les prisonniers ». Impression que les prisonniers sont là, « Je ne pouvais pas avancer ».

Le génocide n'est pas expliqué, il est ressenti par la mémoire des gestes. C'est le moyen d'atteindre la vérité de la manière la plus proche possible. On n'atteindra jamais la vérité.

Cf. Dossier de presse : « Je ne fabrique pas l'événement. Je crée une situation – en retournant notamment à S21, devenu aujourd'hui le musée du génocide de Tuol Sleng – pour que les anciens Khmers rouges réfléchissent à leurs actes et que les victimes puissent dire ce qu'elles ont vécu.

Les gestes : tant qu'on ne reconnaît pas ses gestes, pas de responsabilité personnelle et donc pas de pardon possible. La mémoire des corps : ce n'est pas tant qu'ils refont les gestes, c'est que quelque chose sort.

Le premier art des Khmères rouges est dans la parole, les mots. Risque que le tribunal devienne une tribune. R. Panh : obtenir qu'une autre parole puisse sortir ?

✓ **Extrait chap. 9 : les gestes de Poouv.**

Etudier notamment la place de la caméra qui n'entre jamais dans la cellule.

Extrait qui est un des points culminants du film : la répétition des gestes est une mémoire du corps qui pallie une parole défaillante. Une plongée dans le passé qui se fait dans le présent de la répétition, et qui appelle une prise de conscience à venir.

Automatisme du corps = automatisation des consciences ?

Le langage

Dossier de presse : Sous le régime des Khmers rouges, les mots étaient devenus des armes, ils avaient perdu leur sens ordinaire. Il n'y avait pas de communication, seulement de l'idéologie. Quand il n'y a plus de langage, c'est la violence qui prend le dessus.

La mécanique des gestes n'est pas théâtralisation pour Poouv : il était devenu un rouage de la machine. « La mécanique des gestes était minutieusement établie et enseignée. Poouv l'avait apprise. »

C. Comment ? Le statut de la preuve

Une image est-elle une preuve ? Peut-elle être considérée comme telle ? Ou bien danger de l'image qui trompe, qui manipule.

Utilisation des images d'archives

S21

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* : « Rithy Panh partage au moins deux choix essentiels avec Lanzmann, représenter la machine plutôt que ses victimes (compréhension du système génocidaire ?) et faire un film au présent (pas ou très peu d'images d'archives). Il n'a pas opposé les témoins aux archives. *Il a traité les archives comme une partie du dispositif et fait voir la réalité physique de la machine à mettre le discours en actes et à faire parler les corps.* »

Archives : servent aux bourreaux à se remémorer leurs gestes, leurs attitudes et leurs paroles.

Rithy Panh : « Les documents en main, ils se concentrent et ne peuvent plus nier, feindre. Ils tiennent dans leurs mains un texte, une photo qui témoignent, en dépit d'eux, de la réalité qu'ils veulent occulter. »

✓ **Extrait : Chap 3, Chum et Nath regardent les documents de la confession de Chum.**

De fausses preuves de culpabilité.

Les archives ne fonctionnent pas comme preuves pour le spectateur mais pour les bourreaux. Ce sont d'ailleurs des archives manipulées qui si elles disent une certaine vérité, ce n'est pas une vérité sur les victimes mais sur les pratiques des bourreaux et plus généralement de l'Angkar.

Surenchérir dans la preuve et l'opposer au discours des bourreaux : sert le discours négationniste en rendant suspecte une telle débauche. Mais à l'inverse ne pas tenir compte des éléments matériels reviendrait à faire le jeu de l'oubli.

L'archive est incluse dans un dispositif plus large qui inclut le regard et la parole du bourreau. Aller de la photo aux visages de ceux qui regardent les photos.

✓ **Extrait Chap 9 Des archives aux visages des tortionnaires.**

La caméra opère un va-et-vient. C'est la relation archive-bourreau qui importe.
Archive : un support au discours de vérité.

Fury

Bien faire la distinction entre indices et preuves.

Un faisceau d'indices concordants laissent penser au shérif que Joe est peut-être coupable (cacahuètes, numéro des billets de banque). D'ailleurs tout le film joue à disséminer plusieurs indices dans le film qui seront ensuite repris comme autant de signes et d'éléments à charge pour l'accusation, ou bien pour Katherine qui découvre que Joe est vivant (poche décousue, « mementum », bague, n° 22).

Tromper le monde pour se venger du monde.

Analyse de « Dix-sept plans » par Jean Douchet

- Question de la manipulation des consciences par l'image.
- Mise en regard de la justice institutionnelle et de la justice personnelle.
- Dialectique entre deux volontés qui s'opposent.
- L'espace du tribunal devient le lieu d'une volonté de puissance. Une image mentale ?

Question du statut des images montrées dans le tribunal

Quelle est leur origine ? Une origine qui n'est pas montrée dans le film (présence de plusieurs cameramen au moment du lynchage) :

L'analyse de Douchet relativisée : « La démonstration, très convaincante, laisse néanmoins ouvertes d'autres interrogations, en partie élucidées par les archives Lang. Sur le tournage des actualités pendant le lynchage, les modifications apportées au scénario n'interviennent qu'au dernier moment (dossiers 2752, 2751, 91). Lang pensait d'abord faire allusion à l'existence de trois reporters : le chef opérateur, situé sur le balcon qui fait face à la prison et censé tourner des plans fixes saisis dans un axe frontal ; un premier assistant, muni d'une caméra légère Bell & Howell, chargé de faire des gros plans au milieu de la foule ; un second assistant, prenant des photographies. Dans le film, il ne reste que la caméra principale. » (Source : Christian Delage, *Furie de Fritz Lang : les traces de l'image et de l'archive*, <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=66>)

Ou bien les images sont-elles la matérialisation du désir de Joe de voir les accusés condamnés ?

Que les images soient vraies ou fausses n'est pas la question. Elles sont d'abord et avant tout un témoignage et une pièce à conviction. Les accusés seront condamnés parce qu'ils ont menti, nié avoir été sur les lieux du lynchage alors que les images prouvent le contraire.

Lang insiste également sur le caractère spectaculaire des images, et le plaisir qu'éprouve le spectateur devant leurs spectacle : Wilson, à ses frères : « *Savez-vous où j'ai passé la journée ? Au cinéma. A regarder les actualités pour savoir comment on m'a brûlé vif. Je l'ai revu dix fois, peut-être vingt, encore*

et encore, je ne sais pas combien de fois. La salle était comble. Ils adoraient. Quel bonheur de voir un homme se faire incendier ! »

D. La place de l'artiste/de l'auteur

Questions abordées : la place de l'artiste *dans* les films au programme / Le statut de l'auteur au cinéma, la place du réalisateur.

S21

Quelle place accorder à l'auteur Rithy Panh et à l'artiste Nath ?

Nath est peintre. Questionnement sur la place de l'artiste dans le film et plus généralement dans la production de sens et le dévoilement de la vérité.

✓ Extrait 1, chap 4

Tout en peignant, Nath raconte son arrivée au camp et décrit son rôle de peintre au sein du centre.

✓ Extrait 2 Chap 13

Scène où est confronté le regard des bourreaux à une peinture de Nath qui représente une femme à laquelle on arrache son enfant. On voit bien la trame de la toile : incapacité à rendre compte de ce qui s'est véritablement joué. **La représentation picturale ouvre la parole.**

Quant au réalisateur, il est absent en apparence (pas de voix off, pas de présence à l'écran) mais présent dans les choix de mise en scène (en particulier dernier plan, extrait) : **Construction d'un point de vue.**

Question de la vérité et de l'objectivité, pour montrer que la vérité est le produit de la méthode et des choix éthiques du réalisateur, mais aussi de son vécu personnel : *« Je ne fais pas un travail d'historien. Pas assez de recul, pas assez de distance. Je ne pense pas pouvoir parler du génocide autrement qu'à la première personne. »*

S'exprimer à la première personne, ce n'est pas pour autant faire œuvre d'autobiographie. Il faudrait davantage parler de dispositif pour le documentaire, une mise en situation ponctuelle pour évoquer, expliquer des événements historiques qui ont touché de près Rithy Panh puisque lui-même est un rescapé du génocide. Mais distinction radicale entre la vie privée de Panh et ce qui se joue dans le film. Par exemple il n'a plus souhaité rencontrer les bourreaux après le tournage de S21. *« Et quand bien même une telle rencontre se produirait-elle, précise-t-il, que je ne la filmerai pas. »*

Il s'agit moins de cacher sa vie que de privilégier les conditions d'émergence de la parole dans des conditions particulières.

Finalement Panh a formé une équipe, avec analyse, sorte de cours sur la signification du cadrage le soir après le tournage. Un film décidé par un seul mais fait en équipe.

Toutefois, il ne faut pas surdéterminer la toute puissance de l'auteur : une écoute de ce qui peut advenir. Les deux caractéristiques majeures du film se sont produites alors qu'elles n'étaient pas voulues par Rithy Panh : confrontation directe bourreaux-victimes et répétition des gestes.

Méthode R. Panh : laisse les témoins s'exprimer / Prend le temps du dialogue, le temps du plan / confrontation des points de vue.

Rencontre avec Christian Boltanski : « *Comment faire ressentir quelque chose d'un ordre tellement autre ? L'art y arrive le mieux.* »

R. Panh : « *Je comprends et accepte très bien.* » Mais il n'admet pas faire de l'art.

« *Mais je suis revenu vers le cinéma pour me sauver.* » « *Mourir ou faire ce film* ».

Rithy Panh ne se revendique pas comme artiste lui-même.

Mais pour Boltanski, le travail de mémoire proposé par Rithy Panh passe par le détour de l'art.

Valse avec Bachir

Une recreation imagée des souvenirs de Folman. Un film à la première personne.

Un questionnement sur la fonction de l'artiste et sa responsabilité morale et esthétique (à coupler avec S21).

Le film laisse place à un questionnement sur la nature des images : des images qui sont à la fois censées renvoyer aux représentations mentales des personnages (rêves, souvenirs, pensées...) mais aussi aux techniques choisies par Forman-réalisateur pour raconter cette histoire de réminiscence. Une réflexion autour du procédé s'impose :

Un mélange d'animation flash, d'animation classique et de 3D. Concilie le réalisme des sons et des voix et à un certain degré l'irréalisme de l'image. A un certain degré seulement car certaines composantes de l'image sont réalistes (le mouvement). D'autres moins (couleurs, fixité des arrière-plans, trait graphique).

Il en résulte un mixte entre effet de réel et imaginaire. C'est là le rôle de l'artiste Folman que d'effectuer ces choix.

Effet de malaise produit sur le spectateur qui ne se trouve pas dans une position confortable : l'impression de réel est troublée, mais ses émotions n'en sont pas moins fortes. C'est exactement la position d'Ari face à ces événements, qui sont réels mais ne se présentent pas comme tels dans sa mémoire, encore qu'il ait bien l'impression que quelque chose se soit effectivement produit mais dont il ne parvient pas à produire une représentation fidèle. Les souvenirs lui font défaut ? Etait-il bien là au moment du massacre ?

✓ **Extrait : séquence de l'hallucination de Folman**

Elle revient à trois reprises dans le film.

Fury

Histoire personnelle de Lang, accusé du meurtre de sa femme, liée à son interrogation sur le mal et le potentiel assassin qui se cache en chacun de nous.

De l'Allemagne aux USA : Lang perd en liberté de création. Comment s'adapter à ses nouvelles conditions de travail ?

Festen

Après les 10 règles, Lars von Trier et Thomas Vinterberg ajoutent ceci : « *De plus je jure en tant que réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel. Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une « œuvre », car je vois l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est faire sortir la vérité de mes personnages et de mes scènes. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et au prix de mon bon goût et de toute considération esthétique.* »

Est-il possible de nier à ce point le rôle du réalisateur ? Cette déclaration sonne comme une véritable provocation.

La Cérémonie

Chabrol n'adhère pas au discours et au comportement de ses personnages, et rien n'est fait pour que les spectateurs s'identifient pleinement à tel ou tel personnage. **L'identification n'est jamais véritablement complète.**

Hitchcock : le spectateur s'identifie totalement au héros, forme vide à laquelle il donne vie en y projetant sa propre personnalité.

Dans le cinéma de Claude Chabrol, ce phénomène d'identification-projection n'est jamais total.

Rôle des faux plans subjectifs, ou plans subjectifs objectivés, qui créent à la fois un certain sentiment de malaise mais affirment l'impossibilité d'adopter entièrement le point de vue d'un personnage. Un positionnement moral de la part de Chabrol :

« L'idéal c'est d'exprimer mon point de vue à travers l'apparent point de vue narratif des personnages. Je ne cours pas après le plan subjectif, mais je ne le refuse pas. Il y en a même quelques uns dans mes films les plus « objectifs », ne serait-ce que pour indiquer au spectateur celui qui est en train de regarder. Mais j'aime bien qu'on en arrive finalement, mais discrètement, à ma proposition. Je ne triche pas en essayant de faire croire qu'il y a un semblant d'objectivité. »

✓ **Extrait Chap 2, 12'42**

Visite de la maison, en particulier le bureau. Faux plan subjectif de Jeanne alors qu'elle s'arrête à l'entrée du bureau.

Aucune explication n'est réellement présentée comme absolument déterminante par Chabrol : les différentes propositions n'épuisent pas le mystère de l'événement.

Pistes proposées par l'auteur pour rendre compte du meurtre : la découverte du secret (l'analphabétisme), le conflit social (Jeanne semble la plus engagée à cet égard, Sophie la suit-elle ?), la folie (les deux filles semblent avoir déjà tué mais on n'a rien pu prouver. Le premier meurtre en a-t-il entraîné un second ?)

Fidèle à ses maîtres (dont Hitchcock et Lang), Chabrol est très attaché à la mise en scène, à la fois très lisible mais qui demande à être déchiffrée.

Influence également de Renoir et de la Règle du jeu (disposition spatiale que l'on retrouve également dans *Festen*). Voir également le crime de Monsieur Lange pour le crime de classe.

Transition : La question du mal

Une question récurrente chez Chabrol (cf. son ouvrage sur Hitchcock écrit avec Eric Rohmer).

Questionnement qui traverse l'œuvre de Chabrol : l'existence du mal, un problème à la fois métaphysique et social. Chabrol n'a jamais renié la mystique de la mise en scène qu'il célébrait chez Hitchcock et Lang.

Le mal est présenté comme une fatalité, mais il s'inscrit dans *La Cérémonie*, dans un contexte social particulier (la lutte des classes).

II. LE SINGULIER VS LE COLLECTIF

Dans un premier temps nous avons tenté de montrer comment chaque réalisateur travaillait la question de la mémoire, du dévoilement. Il m'est apparu que cette question ne pouvait pas être déconnectée de celle des relations entre le singulier et le collectif.

Le dévoilement relève-t-il d'un processus individuel ou un effort commun ?

La question de la culpabilité n'est pas non plus absente des films, loin de là et elle aussi se doit d'être posée en ces termes. S'il n'est pas question d'apporter de réponse tranchée pour chacun des cas, il est en revanche intéressant de se pencher sur les tensions qui animent l'individu dans le cadre d'une société ou d'un groupe.

Famille : *Festen*

Institutions : *Fury*, *S21* et *Valse avec Bachir*

Un peuple : *Valse avec Bachir* et *S21*

Une classe sociale : *La Cérémonie*

Question de mise en scène : comment organiser la confrontation ?

A. Le thème du double/l'altérité

Thème qui concerne aussi bien la relation entre deux personnages, le double comme ressemblance ou gémellité, mais aussi l'opposition, les contraires, la complémentarité...

Tous les assemblages sont possibles. Mais dans trois films en particulier ce thème se fait sentir de façon prégnante : *Fury* (dualité profonde de l'être humain), *La Cérémonie* (non seulement lutte des classes mais aussi complémentarité de Jeanne et Sophie), *Festen* (opposition frontale du fils et du père). Dans une moindre mesure *S21* (Nath double de Rithy Panh à l'écran) et *Valse avec Bachir* (le souvenir des massacres refait surface dans le dialogue en face à face).

Une approche qui ne peut pas être uniquement thématique, mais qui doit prendre en compte la mise en scène. Elle traduit dans certains cas une certaine vision du monde non pas nécessairement binaire et manichéenne mais néanmoins fondée sur un système d'opposition.

Fury

Structure du film en diptyque (avec point de retournement au moment du lynchage).

Joe Wilson est Dr Jeckyll et Mister Hyde.

Le film s'inscrit dans la thématique allemande du double, présente dès le romantisme chez le *Faust* de Goethe, dans les *Contes* d'Hoffmann ou le *Peter Schlemmli* d'Adalbert von Chamisso, mais

qui s'épanouit à nouveau dans l'expressionnisme (Caligari est à la fois un magicien fou et le directeur honorable d'une institution pour malades mentaux...)

Structure du film :

La narration est dédoublée et fonctionne en miroir.

1^{ère} partie s'achève sur un point fort qui sert à amorcer la seconde partie, laquelle inverse les données de la première partie.

1^{ère} partie : construction d'une vie heureuse (un mariage à venir, une vie professionnelle qui réussit)

2^e partie : destruction, vie criminelle

Plus que de dédoublement, il faut parler de dialectique. Nous y reviendrons quand il sera question des rapports entre les dominants et les dominés. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est cette structure duelle du film, selon laquelle chaque personnage, chaque événement devient un mobile, une puissance qui va en contrecarrer une autre dans le film, mais qui va aussi subir un retournement.

Ex : la répression sexuelle de Joe aboutit à le faire accuser du viol d'une petite fille.

Puis : Joe assume sa culpabilité et devient alors un criminel froid et organisé (il devient ce dont on l'accuse)

Questionner l'ambiguïté des personnages : le procureur à la fois défenseur et manipulateur, Joe est tour à tour victime et criminel.

Pas de manichéisme simple. Les accusés sont tout autant coupables qu'innocents. Vision d'une humanité sombre, complexe inscrite dans une tragédie.

Idée ancrée chez Lang que tout homme est un coupable en puissance. Va de pair avec une vision désenchantée du monde. L'homme n'est pas tout d'une pièce : il n'est pas bon ou méchant au départ.

Du coup, le spectateur ne peut pas occuper une place confortable : en sachant Joe vivant, le spectateur occupe une position morale : devenir ou non complice de la vengeance en cours.

Du voir au savoir, du savoir au pouvoir.

Deux formes de haine :

- 1) Une haine instinctive, irrépressible, aveugle, qui met en mouvement la foule de Stand composée d'individus aveugles.
 - 2) Une haine personnelle, réfléchie, préméditée et intelligente.
- Mais dans les deux cas, chacun est assuré de son bon droit et cède à ses pulsions.

Fritz Lang déclare : « Peu à peu je me suis persuadé que chaque cerveau possédait en lui-même une inclination au meurtre. Oui, chacun de nous est un tueur en puissance et qui n'aurait besoin que d'un déclic mental pour être envoyé devant un jury. »

✓ **Extrait chap. 6 : chez le barbier**

La question de la dualité (et donc de la culpabilité) est solidaire, dans *Fury*, **du thème de la vengeance**.

Vengeance : une force aveugle qui prétend défendre les intérêts de la communauté (ou du héros). Une mise en parallèle est effectuée entre les lois de la populace (« *Mob rules* ») et celles du tribunal. La justice qui légitime la peine de mort demeure tributaire de la loi du talion (celui a tué doit mourir).

Formellement, le film fonctionne aussi sur le dédoublement :

- Cadre dans le cadre = surcadrages (film dans le film, vitrines, fenêtres, coupures de presse, miroirs, portes...). Vitrine = également la projection du désir des personnages qui les contemplant (chambre nuptiale, fleurs mortuaires...)
- Jeu expressionniste ombre et lumière (dualité) (**Cf. Chap 11 42'18**)

Ex : la surimpression comme dédoublement de la conscience (surimpression des accusés autour de Joe, lui-même posté devant une vitrine).

✓ **Extrait Chap 23 : Joe devant la vitrine du fleuriste.**

Dans cet extrait, l'autre est également figuré par le vide (rue), par un son hors-champ...

S21

Importance de la notion **d'altérité**. Différence entre les bourreaux et les victimes.

Ne pas les considérer sur le même plan (le générique de fin les sépare visuellement).

Le film ne cesse de dire l'absence de communication. R. Panh sépare les uns et les autres dans la conversation.

Nath et Chum peuvent communiquer. Ils se dirigent ensemble vers l'entrée du centre.

En revanche la réunion des bourreaux et des victimes dans un même espace est presque illusoire : l'incommunicabilité domine.

✓ **Extrait 1 : première rencontre entre Van Nath et Chum Mey**

✓ **Extrait 2, chap. 14 : la caméra est aimantée par Nath. C'est lui qui distribue la parole et l'espace.**

Festen

Manoir familial, représentation concrétisée de l'espace mental intérieur : droit, rigide, imperturbable. Christian est la part de refoulé dans **l'inconscient collectif** familial.

Le statut de la gémellité dans le film.

Le film s'organise selon l'appartenance ou non à un groupe.

Dégager les différents groupes sociaux qui s'organisent autour de Christian et auquel Christian appartient (ou non) : famille/domestiques, parents/enfants, frères/sœurs, victimes/bourreaux...

✓ **Extrait Chap 11, 38'50**

Christian soutenu par les domestiques puis contredit par sa sœur. Rôle du Montage alterné.

Christian est présenté comme l'élément perturbateur. Michael, le fils indigne, notamment le rejette alors que lui-même fait tout pour obtenir d'y être à nouveau intégré. Tandis que l'un veut faire partie de la famille, l'autre cherche à s'y soustraire.

Phénomènes de dédoublements (miroirs, jumeaux) disparaît totalement lorsque le secret est levé.

✓ **Extrait, chap 8, 28'50**

Le champ-contrechamp

Confrontation père fils-ainé.

✓ **Extrait Chap 2, 10'30 de la première rencontre entre Christian et son père.**

Le champ-contrechamp est faussé : à la place du visage de Christian, plan sur ses mains qui s'agitent nerveusement.

Retrouvailles de Christian et Linda

✓ **Extrait rencontre Christian/Linda.**

Un champ contre-champ qui laisse percevoir les deux personnes dans le même cadre. Comme dans un miroir. Effet d'irréalité.

La Cérémonie

La complicité de Jeanne et Sophie.

✓ **Extrait « Les complices » de 46' à 57'**

La scène fonctionne en miroir avec la scène précédente (l'anniversaire de Mélinda/l'anniversaire de Sophie). Elle scelle l'union entre Sophie et Jeanne.

Toutes deux sont toujours présentes en même temps dans le cadre (et quand ce n'est pas le cas, on perçoit Sophie dans un miroir), ou bien jeu de champ-contrechamp qui provoque un effet miroir. Organisation symétrique de l'espace, reprise de la formule « On n'a rien pu prouver » qui sous-entend la culpabilité de l'une et de l'autre. **Thème de la folie à deux** : un personnage plutôt passif (Sophie) est influencé par un personnage plus « actif » (Jeanne), mais l'une est autant coupable que l'autre, et le meurtre n'aurait pas pu avoir lieu sans cette rencontre de deux êtres.

Identification Sophie/Jeanne : Sophie s'habille et se coiffe comme Jeanne.

Thème de l'homosexualité féminine.

La confrontation entre les deux classes sociales est une des explications du massacre final. Il est facile de dégager ce qui oppose Jeanne et Sophie aux Lelièvre. Mais on peut aussi bien établir des rapprochements qui servent précisément à accentuer l'opposition et à susciter l'envie :

Jeanne et Catherine : passé commun (Catherine choisie pour jouer dans une publicité pour laquelle Jeanne a également postulé), s'intéressent toutes les deux à l'art.

Sophie et Mélinda : Mélinda défend Sophie et montre des signes de sollicitude. C'est en mettant les lunettes de Sophie qu'elle découvre le mensonge.

Catherine et Mélinda : miroir de l'échec social de Jeanne et Sophie.

Il est aussi intéressant de noter les petits événements de la vie quotidienne qui reviennent tant chez les Lelièvre que dans le duo que forment les deux filles : les champignons, l'anniversaire...

B. Responsabilité collective / responsabilité individuelle

Fury

Un questionnement sur la notion de justice, d'égalité. Se faire justice soi-même ? Peut-on faire confiance aux institutions ? *Fury* nous montre le déroulement (peu réaliste !) d'un procès.

(*S21* ne montre pas le procès mais tout le film est fait en prenant en compte l'horizon possible d'un procès à dimension nationale, voire internationale.)

La loi du talion ?

Une critique des institutions : pas de regard critique de la justice sur elle-même, sur la manipulation des preuves, des objets, des êtres. Tous sont des manipulateurs.

Lang expose les dysfonctionnements d'un ordre social et leurs conséquences sur le comportement d'individus. Mais dans un effet retour, ce qui fragilise les soubassements de la société américaine, ce sont précisément les pulsions des individus.

Les accusés, s'ils sont coupables, le sont-ils collectivement ou bien individuellement ?

Importance des media de masse dans le film.

✓ **Extrait Chapitre 7 : la rumeur**

La circulation de l'information, sa déformation.

Différents média utilisés dans le film : journaux, magazine, radio (musique et informations), téléphone, film, télégramme, courrier, photographie.

Plusieurs fonctions des moyens de communication : information (indices) quitte à déformer les faits (mensonge, manipulation), modeler l'opinion publique, dominer le cours de l'histoire, un signe de modernité, fonction de canal et d'amplification de la rumeur...

S 21

Dégager une responsabilité entre les bourreaux qui ne soit pas de l'ordre de la culpabilité mais de l'ordre du mensonge.

Le film prend-il l'aspect d'une reconstitution judiciaire ? R. Panh ne se pose pas en juge. Son projet est ailleurs.

Néanmoins, il cherche à dégager une idéologie et des gens responsables.

✓ **Extrait 30' : l'assimilation du récit idéologique de l'Angkar par Houy**

« On me disait que c'était l'ennemi, je disais que c'était l'ennemi ».

« A l'époque, l'Angkar te donnait des ordres. Mais sans un cœur décidé, tu n'aurais pas pu les exécuter. »

Question du pardon : comment pardonner si les bourreaux ne reconnaissent pas leur faute ?

✓ **Extrait 1'30 Houy ramène ses actes à la loi.**

Nath : « A quoi pensais-tu ? »

Houy : « J'étais jeune. Je ne pensais pas si loin. J'avais le sang chaud. On me disait de faire, je le faisais, de concourir, je le faisais, d'emmener tuer, je le faisais. Du moment que j'obéissais à l'Angkar. Aujourd'hui, quand j'y repense, c'était contraire à la loi. J'ai honte de moi. »

Houy ramène son discours sur le plan de la loi, et non pas sur le plan moral, humain. Il fait son auto-critique car Nath est en position de dominant. Il reproduit un rapport interpersonnel déterminé par l'obéissance à la loi. Dans le cadre du film, Nath représente cette loi.

Valse avec Bachir

D'une expérience individuelle à un événement collectif et politique.

✓ **Extrait de la dernière séquence du film** (passage de l'animation aux images d'archives)

Point d'orgue du film. Un effet de dévoilement du réel en même temps qu'une explicitation de la vision d'Ari. Le passage de l'animation au « réel » se fait aussi par la bande son.

Les images « réelles » se connectent aux images d'animation : un raccord dans l'axe.

Un effet contraste qui rend les images des femmes à la sortie des camps d'autant plus fortes, elles sont recontextualisées.

(Question : l'effet inverse est aussi envisageable. L'image d'animation a une telle puissance que les images « réelles » peuvent paraître plus fades, perdre en puissance expressive...)

Toutefois, la dimension politique du film n'est pas réellement développée. C'est du moins l'objet de certaines critiques adressées au réalisateur à qui l'on reproche de se concentrer sur la figure du soldat traumatisé et d'occulter les circonstances historico-politiques qui ont abouti au massacre.

Lieu commun du soldat enrôlé et manipulé, complice ou témoin qui souffrant du syndrome de stress post-traumatique devient amnésique. Soldat suréquipé qui s'en vont faire des guerres disproportionnées.

Universalisme de la figure à travers une histoire individuelle occulte la responsabilité de l'état d'Israël et du sort fait aux Palestiniens depuis 1947 ?

Les soldats qui ne savent pas ce qu'ils sont venus faire là, ni ne comprennent ce qui se passent sous leurs yeux, sont réfugiés en quelque sorte dans leur histoire personnelle, seul point de référence et seule construction narrative possible.

A la fois présents et absents à eux-mêmes.

Les Palestiniens n'ont pas droit à la parole dans le film (« C'est à eux de faire leurs propres films »)

Une évacuation du politique.

La rédemption des soldats s'opère par un mécanisme qui voit émerger la question du pardon : les Israéliens se pardonnent entre eux pour tout le mal qu'ils font aux Palestiniens, unilatéralement. Le Je est privilégié au nous. Folman privilégie l'aspect intime.

Cette critique est-elle fondée ? Le projet du film était précisément de revenir sur une expérience personnelle, singulière. Folman n'a jamais prétendu réaliser un documentaire sur la guerre du Liban et le massacre des camps de Sabra et Chatila. Un parti –pris résolument subjectif et existentiel.

Festen

Rôle des différents membres de la famille.

La mère était au courant, le frère est accusé de l'être.

Scène de racisme. La portée du film est quelque peu élargie à ce que Vinterberg nomme le « fascisme ordinaire » de la société danoise.

✓ **Extrait 1 Chap 15, 44'30, l'arrivée de l'ami d'Hélène, Gbartokai.**

Champ raciste ensuite. Les invités qui ne réagissaient pas quand Christian a dénoncé son père, ne se gênent pas pour entonner un chant raciste.

✓ **Extrait 2, chap 22 1''10'10 : le chant raciste**

C. Les rapports dominants / dominés

La question des rapports dominants/dominés concerne aussi bien la structure narrative des films et la mise en opposition de deux groupes de personnages que la place du spectateur face au film.

Fury

Structure dialectique du film qui fonctionne par oppositions de contraires. De victime innocente, le héros devient bourreau, tandis que les lyncheurs accomplissent le trajet inverse.

Une prise de pouvoir par Joe.

Infime écart qui sépare la raison démocratique et les pulsions destructrices. C'est dans le cadre d'un tribunal que les pulsions destructrices de Joe et sa toute-puissance vont pouvoir s'exprimer.

Peut-on aller jusqu'à proposer la réversibilité de la victime et du bourreau ? C'est une question qui se pose dans au moins trois films au programme : *S21*, *Fury* et *La Cérémonie*.

A la place des démiurges qui caractérisaient ses films antérieurs (voir en particulier les *Mabuse*), le protagoniste de *Fury* (un avocat dans la première version), est un John Doe, un « Monsieur-Tout-le-Monde ».

Le paradoxe tient à ce que ce John Doe soit promu, dans le film, à la catégorie de démiurge et que cette promotion soit due à la soif de vengeance.

« Monsieur tout le monde » dominé devient démiurge dominant.

La filmographie de Lang passe de personnages forts et clairement fous, à des héros ordinaires qu'une circonstance va révéler et transformer en manipulateurs assoiffés de vengeance (Joe Wilson)

S21

Spécificité du film : la rencontre bourreaux/victimes. Rencontre potentiellement dangereuse et séduisante à la fois. Habituellement cette rencontre se fait dans le cadre d'un tribunal.

Là, on voit le bourreau au quotidien, celui qui exécute des ordres, et les victimes, dans le lieu même où elles ont été torturées, sans l'appareil judiciaire.

Un choix de R. Panh qu'il ne met pas en œuvre avec joie mais parce que leurs propos sert le film et le travail de la mémoire : « J'aurais aimé ne pas le faire avec les bourreaux, mais pour que le film soit le plus complet possible, j'ai besoin de leurs témoignages, de leurs gestes quotidiens. »

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le film ne prétend à aucun moment excuser les bourreaux, leur octroyer des circonstances atténuantes. **Refus de considérer que dans tout bourreau se cache une victime potentielle, et que toute victime est potentiellement coupable.**

Festen

Très linéaire, le récit est jalonné d'événements qui construisent la trame narrative, une série d'événement où la dimension affective prédomine. Quelle place est laissée à la liberté du spectateur ? Son adhésion est-elle forcée ? Le spectateur ne semble bénéficier d'aucun répit, c'est pourquoi il est important d'aborder le film **sous l'angle de la mise en scène.**

On peut reprocher cette tyrannie du récit dans le film. Absence de distance et de réflexion. Une intrigue qui mise tout sur le pathos dans un rythme effréné.

Attaquant/attaqué dans *Festen* : à étudier sous l'angle d'une conquête spatiale.

Etude de l'espace horizontal : prendre en compte les entrées et les sorties des personnages. On cherche à isoler l'élément perturbateur. Dans un premier temps c'est Mickael qui n'est pas autorisé à entrer dans la demeure. Les invités quant à eux en deviennent les prisonniers. Mickael interdit l'accès à Gbartokai et expulse son frère Christian avec violence.

✓ **Extrait : Christian est jeté dehors par son frère.**

Mickael verrouille la porte d'entrée, mais Christian parvient à rentrer à nouveau dans la maison et poursuit son discours. Il est à nouveau expulsé, battu et attaché à un arbre.

La famille dans la salle à manger : l'inconscient familial. On expulse l'information que l'on veut refouler, mais elle revient avec d'avantage de violence à chaque fois.

A la violence verbale de Christian répond la violence physique de Mickael. Le retour du refoulé qui franchit un espace (ouvre des portes) pour atteindre le « lieu » du traumatisme familial.

La Cérémonie

La question de l'altérité et de la lutte des classes dans *La Cérémonie* est un thème omniprésent mais plus complexe qu'on ne le croit à la première vision du film. La question du double et de l'altérité ne peut être pensée que selon une réflexion dialectique.

Double inversé. Sophie et Jeanne se complètent et s'unissent dans leur différence. Les Lelièvre et les deux filles s'opposent mais leurs comportements sont traités selon la modalité du redoublement. Permet une meilleure mise en perspective à la fois individuelle et collective.

La question de l'altérité est ici traitée en fonction de l'appartenance à un groupe social : le langage, les codes culturels, les vêtements... Quelles conséquences pour ceux qui ne peuvent pas se conformer à ces normes ? Quelles réactions ?

Les pratiques culturelles de la bourgeoisie/de Sophie et Jeanne

✓ **Extrait, 1^{ère} séquence, l'embauche.**

Chabrol a construit sa séquence sur l'opposition entre les deux femmes en champ-contrechamp. Tout est fait pour montrer la supériorité sociale de Mme Lelièvre sur Sophie. Sophie est écrasée par Catherine, y compris à travers le cadrage (Catherine occupe l'espace). Chabrol installe également le malaise à travers une série de détails et montre que Sophie est parfois en décalage avec ce qu'on attendrait d'elle (étrangeté du langage notamment...)

La séquence instaure un rapport de dominée à dominante mais on voit déjà poindre quelques éléments troublants.

✓ **Extrait : arrivée de Sophie à la gare.**

Elle n'est pas là où on l'attend (elle a pris le train précédent et attend Mme Lelièvre sur un autre quai) : inversion des rôles, allure presque fantastique du personnage de Sophie qui observe Catherine, immobile (renvoi au plan qui précède le massacre où Jeanne et Sophie observent la famille installée devant la télévision)

Au thème de l'opposition entre deux classes, répond celui de la responsabilité collective dans *La Cérémonie*

Responsabilité de la famille Lelièvre, et culpabilité commune des deux filles.

✓ **Extrait chap. 4, 34'24 : la panne**

Mélinda : une bonne conscience à peu de frais. Le sentiment de supériorité « revient au galop » à travers un geste révélateur (Mélinda jette son mouchoir à la figure de Jeanne).

Ne pas faire s'affronter des consciences, mais montrer, par des faits et gestes, la lutte des classes se traduit au quotidien, consciemment ou non.

Chabrol : « Je ne suis pas marxiste, mais je considère que la lutte des classes est un des moteurs de l'évolution des sociétés ». La lutte des classes se fait malgré les individus, elle les transcende. Pas de réelle prise de décision dans le film.

L'opposition se traduit ainsi : au salon les bourgeois avec télé neuve, en haut la bonne avec vieille télé qui regarde la chance aux chansons.

Les Lelièvre forment une famille exemplaire : famille recomposée qui s'entend bien, possède les outils de production (usine de sardine), culture (galerie), manie l'ironie...

A l'inverse, Sophie n'a plus de famille, très « premier degré », ne possède rien, cache un secret.

Si les Lelièvre avaient été caricaturés en méchants bourgeois méprisants, le massacre final aurait-il un tel impact ?

La représentation de l'espace dans *La Cérémonie*

Lutte des classes/art de l'espace. La maison des Lelièvre fonctionne comme une caisse de résonance de l'affrontement entre Sophie et la famille, entre les dominants et la dominée. Partage ritualisé de l'espace où chacun doit tenir sa place.

Le cinéaste s'attache à rendre la disposition de l'espace compréhensible.

Des pièces appartiennent à Sophie : la cuisine, la chambre, l'entrée et l'escalier de service)

Des pièces appartiennent aux Lelièvre : la salle à manger, le salon, le bureau, l'entrée principale, l'escalier

Espace commun : le couloir qui fait la transition

Espace qui est redoublé par les objets culturels : nouvelle TV, livres, musique classique / vieille TV que Sophie n'a pas choisie, programme TV, la chance aux chansons...

Chacun rentre dans l'espace de l'autre par intrusion (cf. *Festen*). Sophie sursaute quand on rentre dans la cuisine, elle n'aime pas entrer dans la bibliothèque.

Lors du premier dîner : Sophie rentre dans la salle à manger quand les Lelièvre passent au salon (rituel bourgeois). Elle ne fait qu'y passer pour retourner aussitôt dans la cuisine.

Jeanne bouleverse les hiérarchies. C'est avant tout elle l'élément perturbateur.

✓ **Extrait, chap. 11 : le renversement de la hiérarchie**

Avant le massacre : le renversement spatial. Les deux filles dans la chambre des Lelièvre, puis sur la mezzanine, au dessus du salon. Plan en plongée sur les Lelièvre. Renversement de la domination.

Valse avec Bachir

Motif de la résurrection des morts. Un renversement présent dans le traumatisme. Ari se met à la place des bourreaux des camps nazis. Le renversement des rôles n'est pas possible, mais la mémoire des camps est très forte.

« Ari, dont les parents sont revenus d'Auschwitz, aurait déplacé son angoisse liée à l'évocation des camps nazis sur ceux de Sabra et Chatila. L'hallucination derrière laquelle il court n'est que la sédimentation d'une obsession bien antérieure à l'événement qu'il croit avoir vécu. Obsession du récit et des images de la Shoah dont le film déploie de multiples motifs : les fusillades dans le camp qui évoquent les *Einsatzgruppen*, un enfant palestinien dont les bras levés rappellent au journaliste Ron Ben Yishai la photo du petit garçon du ghetto de Varsovie, et jusqu'à la teinte jaune qui domine toute la fin du film. Ari Folman qualifie le jaune de « couleur de la haine et du mal », réactivant ainsi l'ancestrale négativité de cette couleur d'ordinaire imposée aux Juifs (la rouelle au XIII^e siècle, les bancs réservés aux Juifs dans l'Allemagne nazie, les panneaux indiquant les entreprises juives et, bien sûr, l'étoile jaune). C'est par les gerbes de lumière jaune que s'accomplit la confusion dans laquelle Ari est plongé. Sous l'emprise de la culpabilité, il croit avoir assisté au massacre de Sabra et Chatila. Il a, comme lui dit Ori, endossé le rôle du nazi.

En réalité, le soir du drame, Ari était loin de l'épicentre. Il était posté sur un toit d'où il tirait des fusées éclairantes qui - il l'apprendrait plus tard - aidaient les phalangistes à se repérer dans l'obscurité des camps palestiniens. Il faut noter toute l'ambivalence de cet épisode : le cinéaste est celui qui a éclairé le ciel des camps palestiniens en 1982 (culpabilité du soldat), mais il est

également celui qui, à nouveau, fait la lumière sur les camps, les éclaire au sens phénoménologique – et politique – de la conscience qui éclaire le monde (responsabilité du citoyen). »

(Source : Ophir Lévy, « *Valse avec Bachir* d'Ari Folman ou la valse des images clandestines », http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=08&rub=comptes-rendus&item=174#_ftn6)

D. La question de la déshumanisation

Fury

La déshumanisation est un thème que l'on peut étudier sous l'angle de « l'animalisation » :

- Plan des poules qui suit la série de plans sur les femmes (séquence de la rumeur) : une métaphore.
- Joe possède quelques caractéristiques « animale » : il aime les cacahuètes (singe), il devient féroce comme un félin dans la seconde partie du film (il guette sa proie, gros plans sur son visage qui lui donnent une allure sauvage), dans la prison, c'est une bête traquée dans sa cage.
- Association Joe/Rainbow

✓ Extrait chap. 2 : Joe se compare au petit chien

Joe est associé à un animal de compagnie (« *On est pareil* ») : même geste de « lancer de cacahuète » pour le chien et pour lui-même. Joe = fidèle, inoffensif.

Lors de l'attaque de la prison Rainbow meurt : c'est la part docile de Joe qui meurt, il devient agressif.

La Cérémonie

Sophie est traitée comme un objet par les Lelièvre. Vocabulaire employé pour la désigner (Bonne, bonniche, bonne à tout faire, gouvernante). Les Lelièvre ne se préoccupent pas de sa présence lorsqu'ils parlent d'elle.

Dans le livre de Ruth Rendell, la bonne est à de nombreuses reprises comparée à un animal (singe, jument, insecte, brebis, boa, porc). On nous dit explicitement « Elle n'a rien d'humain ».

Dans le film, Sandrine Bonnaire est-elle à ce point inhumaine ?

Chabrol comparait Sandrine Bonnaire (son jeu) à « un poireau » !

✓ Extrait 1, Madame Lelièvre rentre et raconte à la famille l'embauche de Sophie.

Le dîner de la famille sans Sophie, mais il est question d'elle. Comparée à un animal (« *Bonne* » « *Les moules sont bonnes* », à un objet de désir pour le fils, Catherine n'a aucun souvenir de son visage, ne peut pas la décrire...)

✓ Extrait 2, chap. 2, 14'30, Le premier dîner en présence de Sophie

On parle d'elle comme si elle n'était pas là.

Sophie dîne seule dans la cuisine, mange la carcasse du poulet avec les doigts : on la traite comme un chien ?

✓ **Extrait 3, chap. 2, 17', Sophie dans la cuisine.**

Elle fait désormais partie du décor, porte vêtements et tablier de la même couleur que les rideaux et le service à thé.

S21

La spécificité du génocide ce n'est pas la mort mais le déni d'humanité. Chacun y est renvoyé à sa honte d'être.

R. Panh « Je ne cherche pas à être objectif. Il n'y a pas d'objectivité dans l'image, mais plutôt une réflexion sur le champ psychologique de ce crime de masse. *Quelle est la part de l'humain dans ce crime ? Que se passait-il dans leur tête ?*

La question de l'humain au cœur du processus d'extermination se trouve posée. R. Panh ne considère pas leurs actes comme étant inhumains.

Les bourreaux sont-ils des hommes ? Question : comment peut-on tuer son voisin ?

Génocide : ce n'est pas tant le mal qui se réveille mais une idéologie qui vient se greffer sur le couple bien/mal en nous.

Difficile de tuer quelqu'un : il faut créer un climat politique.

Il ne s'agit pas seulement de tuer quelqu'un mais de détruire son identité et sa mémoire. Comment a-t-on pu aller si loin ?

1^{er} acte des bourreaux : prendre une photo d'identité la plus nette possible pour paradoxalement détruire l'identité.

Puis tous on écrit une autobiographie « imaginaire » :: il fait reconnaître et croire à cette histoire. C'est ensuite qu'on emmène les gens la destruction.

Mais certains résistent, certains signent autrement.

« Quand on rédigeait le document c'était une invention. On inventait des preuves pour pouvoir piéger un individu. »

Il s'agissait de démonter toute leur mémoire et d'en faire une activité de trahison.

« Il n'y avait pas de tribunal, quand un document était terminé, on l'emmenait à la mort. »

Dossier de presse : *« Avec Hony et ses anciens camarades de S21, j'ai tenté de voir ce qu'il y avait encore d'humain en eux au moment où ils agissaient : à quoi pensaient-ils lorsqu'ils levaient la main pour tuer ? Où étaient leurs sentiments, leur éducation ? Quelle est la mise en condition qui fait triompher la haine et inhibe toute compassion ? Je rejette le discours selon lequel dans chaque être humain sommeille un criminel. Certes le bien et le mal sont en nous, mais nous ne devenons pas tous des assassins. »*

Pour contrecarrer cette idée d'inhumanité des bourreaux, il faut réfléchir à leur histoire personnelle, sans pour autant chercher à les excuser. Agés entre 15 et 25 ans pour la plupart, les employés de S21 devaient répondre à des critères précis.

Houy : militaire hors pair et discipliné. Il a beaucoup de respect, le sens du sacrifice.

Des jeunes gens isolés, qui manquent de réflexion ou de culture, coupés de leurs familles. On demande des détails sur leur biographie : un moyen de les contrôler. Leur intimité leur échappe. Le parti peut les asservir en utilisant les qualités et les défauts qu'ils ont eux-mêmes avoués.

Pour plaire au parti, toujours faire mieux. *« Si on n'interrogeait pas le détenu, on avait des problèmes avec nos dirigeants. Si on le forçait à parler, on était en contradiction avec nos sentiments parce qu'on savait que les réponses étaient fausses. Mais on choisissait d'être en phase avec les dirigeants et en contradiction avec nous-mêmes pour survivre. »*

Quelle est la part de responsabilité des bourreaux ? Certains sont montés dans la hiérarchie. Responsabilité dans leur zèle à obéir ?

« La mémoire des gestes, l'artisanat de la mort, c'est cela qui m'intéresse. On ne peut pas dire que cette entreprise de la mort soit inhumaine. Elle est profondément humaine. Lorsque l'on pense que Khân inscrivait dans la paume de sa main les numéros de la cellule et du prisonnier afin de ne pas oublier, c'est là qu'est l'homme dans sa réflexion sur comment réaliser son travail dans cet univers concentrationnaire. »

R. Panh aborde le génocide comme la somme d'histoire individuelle. Redonner dignité à chaque individu, les sortir de la masse des victimes déshumanisées.

A partir de gens ordinaires, donner l'idée générale de ce qui s'est passé.

✓ **Extrait 1'30'00**

« Si ça ne marchait pas, on les laissait moisir. Quand on torture on a un cœur cruel et sauvage. Je ne réfléchissais pas. J'avais l'arrogance, le pouvoir sur l'ennemi. Je ne pensais pas à sa vie. Je le regardais comme une bête. »

✓ **Extrait 2, Chap. 14, Nath et la question de l'humain.**

« Détruire est différent de tuer. Même pour les animaux on ne parle pas de détruire, mais de tuer »

Il tente en même temps de distinguer le statut de bourreau de celui de victime.
