# Rithy Panh, l'éveilleur de conscience.

Le papier ne peut pas envelopper la braise (2007).

Par Soko Phay-Vakalis

Devant l'actualité brûlante que connaît le Cambodge avec l'ouverture des procès des anciens Khmers rouges, en premier lieu avec celui de Douch (anciennement directeur de S21), en ce 17 février 2009, les films et documentaires de Rithy Panh apparaissent essentiels dans la compréhension et l'appropriation de notre passé. En effet, ce crime de masse ? l'un des pires du 20e siècle ? est sans images et presque sans traces,1 rendant la mémoire et sa transmission problématiques, d'autant plus que l'oubli se ligue avec le déni institutionnalisé, qui a longtemps permis que le régime khmer rouge soit effacé des manuels d'histoire cambodgiens !2 En effet, l'immense majorité de la population cambodgienne, dont 40% a moins de vingt-cinq ans, a très difficilement accès à sa propre histoire.

Rescapé du génocide cambodgien perpétré par le régime de Pol Pot, qui a décimé une partie de sa famille, Rithy Panh consacre depuis vingt ans son œuvre cinématographique à la tragédie d'un pays qui a perdu près d'un quart de sa population en quatre ans : du 17 avril 1975 au 7 janvier 1979, deux millions de vies ont été détruites dans le silence assourdissant de la communauté internationale.3 Dans cette perspective, *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) et *S21, la machine de mort khmer rouge* (2002) révèlent la négation humaine, les mécanismes d'une intention génocidaire des Khmers rouges, propres à une politique de la disparition et de l'effacement des preuves. Le génocide ne s'arrête pas avec la fin de leur pouvoir ; les conséquences dramatiques s'inscrivent encore dans la société contemporaine du Cambodge, même des décennies plus tard. En témoigne *Le papier ne peut pas envelopper la braise* (2007), qui interroge ici, à travers le geste, la parole et la mise en scène du réel, la destruction identitaire et la violence faite aux corps à travers le destin brisé de jeunes prostituées de Phnom Penh. Elles s'appellent Srey Mav, Aun Tauch, Sinourn, Thida… Elles aussi auraient pu, selon le cinéaste, constituer «

les forces vives de la jeunesse cambodgienne si elles n'avaient pas été si abîmées, si cassées par la vie » (Panh et Lorentz, 2007, pp. 14-15). Considérées comme des êtres de seconde zone, elles vivent recluses dans le « Building blanc », immense bloc de béton aux murs décrépits et aux ouvertures grillagées, lieu en perdition aujourd'hui détruit.4 Exclues d'un « vivre-ensemble », elles n'ont aucun droit à une existence normale. Pourtant elles tentent de faire face à leur avenir sans horizon.

Dix-huit mois seront nécessaires à Rithy Panh pour approcher ces femmes à peine sortie de l'adolescence ; d'échanges en confidences, elles vont trouver la distance nécessaire pour mieux comprendre ce qui les a fait tomber dans l'engrenage de l'endettement et de la prostitution. Elles analysent avec clairvoyance les mécanismes sociaux et économiques d'exploitations dont elles sont les otages. Le film de Rithy Panh « ressemble à cette rage, morcelé, tranchant comme les débris d'un rêve ».5 Il témoigne de la négation humaine, du rejet et de la chosification de ces prostituées en prise avec les lois du marché et la tragédie de l'histoire. Restituer aux victimes de ce « désastre anonyme » leur histoire et leur identité révèle l'acte de foi du réalisateur aussi bien dans le cinéma et la puissance de la parole que dans l'espace de représentation. La résistance quotidienne, aussi nécessaire que la mémoire, ne peut se faire que dans l'articulation de la présence et de l'écoute.

## La parole nouée au corps.



La démarche esthétique de Rithy Panh est la nécessité même de transmettre une expérience sensible par un corps-à-corps avec la parole. Le réalisateur cherche à produire au-delà des significations, dans la sensorialité de la langue, un surgissement d'où peut naître une réflexion nouvelle. En suivant le parcours singulier de chacune des prostituées, il cadre leur histoire le plus humainement possible. Refusant tout voyeurisme, il ne les filme pas dans les bars ou les chambres sordides mais chez elles, en pleine lumière, dans leur espace de vie, dans un misérable deux-pièces meublé de valises en guise d'armoire et de nattes en plastique comme couchage. Les personnages qui gravitent autour d'elles apparaissent peu, excepté leur rabatteur, presque aussi perdu et malheureux qu'elles. Les clients, la maquerelle et la famille n'existent que dans leurs propos ; les affaires sordides ? comme le tragique d'un Cambodge décomposé ? sont reléguées dans le hors-champ.

Fidèle à sa démarche poétique, le cinéaste n'intervient jamais dans le documentaire, ni par des commentaires, ni par des questions. Il laisse parler les prostituées et se relancer entre elles tout en s'attardant sur leurs visages et expressions. Ces jeunes femmes meurtries, menacées dans leur affectivité, il les place au cœur de l'image, à la portée de notre regard. Dans cette perspective, la caméra est au plus près d'elles, à même le sol où vivent la plupart du temps ces Cambodgiennes. Par le soin apporté à la mise en scène, il atténue l'impression sordide et claustrophobe dégagée par le lieu et la situation en privilégiant un

éclairage lumineux et une unité temporelle qui se déploie en longues séquences comme des tranches de vie. De ce monde reclus s'échappent des moments de respiration et de douceur : la pluie de la mousson, le grouillement urbain de la capitale blanche, l'envol des oiseaux libérés de leur cage, les chants khmers à l'eau de rose, mais également la complicité qui transparait dans les gestes et les soins que ces jeunes prostituées se prodiguent entre elles. De même, leur jeunesse et leur beauté ? elles sont si gracieuses dans leurs sarongs de couleur ? contrastent avec le récit de leurs vies dévastées.

Par fragments entre les vides, les silences, les rires ou les lamentations, elles se dévoilent et racontent leurs parcours tragiques avec une lucidité impressionnante. Rescapées du suicide, meurtries par les avortements multiples ou assommées par le « ma » (drogue locale), elles évoquent par métaphore leur condition de damnée : « la chair et le sang donnés aux tigres », pour dire qu'elles sont traitées comme des bêtes par leurs clients, ou « écrasées comme de l'ail », exploitées par leur maquerelle qu'on ne verra jamais et dont on n'entendra que les insultes. Elles sont considérées comme « une flaque d'eau croupie », méprisées par leur propre famille, qui leur doive pourtant leur survie. L'expression qui a donné le titre au film, « Le papier ne peut pas envelopper la braise », signifie que quoi qu'elles fassent, ces prostituées n'ont pas le moindre espoir de changer d'existence ; leur fragilité se brûlerait au contact des forces qui les contrôlent. Des mots relatent leurs douleurs et leur culpabilité, tout comme leurs résistances et leurs espoirs : « La vie est un combat ; ne crois pas au destin » ou « On peut forger le fer ; pourquoi pas l'être humain ? » Le langage qu'elles inventent vient nommer, décrypter la violence quotidienne à laquelle elles sont confrontées. Le portrait de chacune d'elle s'esquisse peu à peu, mot après mot, et avec lui celui d'un drame national.

## La tragédie de l'histoire en contrechamp.



Pour les accompagner dans la reconquête d'elles-mêmes grâce au regard respectueux et à une écoute attentive, Rithy Panh choisit, par le choix du montage, le processus analytique de reconstruction plutôt qu'une structure linéaire de narration. Il souligne leur parcours singulier, fait de fractures, tout comme leurs liens avec les événements tragiques qu'a connu le Cambodge depuis une trentaine d'années. En effet, la décomposition familiale et la dégradation des conditions de vie viennent affecter la personne jusqu'à sa constitution subjective. L'arrière-fond de cette douleur sociale est l'histoire même du pays confronté à la blessure toujours ouverte des années de guerres et de violences génocidaires, à la culture de l'impunité et de la corruption. La jeune protagoniste du film, Thida ? appelée par son diminutif « Da » ?, et ses consœurs font partie de cette génération née après le régime des Khmers rouges, élevées dans les camps près de la frontière thaïlandaise avant que ceux-ci ne soient définitivement fermés suite à la signature des Accords de Paris en 1991.6 Dans une longue séquence, Da raconte à son amie Aun Tauch le rapatriement vers la terre natale et la lente déchéance de sa famille, à l'aide de jouets en plastique (soldats, tentes, drapeaux et camions) posés sur une carte détaillée (pont, hangars, routes et champs de rizières) qu'elle a dessinée et coloriée. « J'ai perdu ma famille parce que mes parents ne savaient pas gagner leur vie.7 S'il n'y avait pas eu de guerre, s'il n'y avait pas eu de Khmers rouges, bleus ou blancs, je n'aurais pas connu les camps et je ne serais pas devenue une putain, » confie Da (Pahn et Lorentz, 2007, pp. 189-191). L'ultime violence sociale se solde par une identité émiettée et la destruction d'un corps. Pour Rithy Panh, recueillir ces témoignages, c'est aussi créer une « archive-œuvre » qui

donne à voir des faits et gestes qui n'existent sur aucune image historique. Il s'agit pour lui de repérer les lignes de force qui ordonnent et écrasent le psychisme des personnes.

L'apparente neutralité qui se dégage de son documentaire est loin d'être une recherche d'objectivité ou d'impartialité. Bien au contraire, on sent la présence intense de son corps derrière la caméra, son attention soutenue et exigeante avec les autres. Toutefois, il privilégie les profils perdus ou les portraits vus de trois quarts, évitant la dureté de la confrontation entre les prostituées et le spectateur. Ce dernier semble proche d'elles par le point de vue rapproché et un cadrage serré, et pourtant le face-à-face est quasi impossible (les regards échappent, se baissent ou se détournent), excepté par le truchement d'un miroir où Da se maquille. En effet, la place de la caméra, le lieu où se tient la parole comme les choix de montage portent la marque d'un engagement topique de la relation à l'autre. En donnant en partage un regard pudique, discret et respectueux, Rithy Panh offre au spectateur la possibilité de construire à son tour la distance d'où il voit et d'où il peut juger. De même, l'être humain accède à son identité et à un « vivre-ensemble » à partir de sa singularité. Et chacun peut prendre la parole et devenir un « sujet politique » ? au sens fort du terme ? face à l'histoire et aux perspectives à venir. Redécouvrir une affirmation de soi implique d'une certaine manière une reconstruction de son pays, de sa mémoire comme de sa culture.

## Un autoportrait non spéculaire.



Dépersonnalisées et réduites à l'anonymat comme « putains », les jeunes prostituées ? Da en particulier ? retrouvent peu à peu leur identité grâce à des gestes et à des mots qui sont tout à la fois représentés, énoncés et entendus. Confiantes, elles deviennent actrices de leur propre vie, peut-être pour la première fois depuis qu'elles vivent cette existence de recluses et d'esclaves sexuelles. En témoigne l'une des plus belles séquences du documentaire, montrant ces jeunes prostituées réaliser leur autoportrait non spéculaire : chacune d'elle vient déposer un baiser rouge sur le mur de leur deux-pièces tandis que leur jeune rabatteur y applique l'empreinte de son pouce. Da vient inscrire le prénom correspondant, puis dessine des yeux et des nez, poudre de rose les joues rondes. Pour finir, elle maquille les paupières de mauve ou de vert. Mais ce premier geste inventif reste marqué par l'absence de l'une des leurs, Srey Mav, qui est partie deux jours plus tôt, durant la nuit, pendant que les filles dormaient. Disparue sans un mot et sans adresse, elle a seulement laissé, en signe d'adieu, la marque de son baiser flamboyant. Au matin, Da y a inscrit son nom, « Srey Mav ». Ses consœurs ont aimé l'idée et ont embrassé la paroi à leur tour. Peu après, on voit Da assise sous leurs visages et à côté d'elle un dessin qui révèle une jeune femme coiffée d'un voile et de grosses larmes qui roulent sur les joues. Son double fantomatique pleure tandis qu'elle dresse, d'une voix mélancolique, un bilan pour chacune de ses compagnes, qu'elle ne

croisera sans doute plus.
Dans leurs portraits, le désir de la trace prime sur le souci de la ressemblance :8 une empreinte qui souligne déjà la séparation et l'absence. Par ailleurs, leurs dessins naïfs révèlent leur part d'enfance inentamée malgré le travail et la dureté de la vie. Leurs autoportraits représentent une reconstruction identitaire symbolique : comprendre son passé pour gagner son avenir en faisant le deuil, c'est-à-dire accepter, donner une forme et un sens à la perte. Même si ce sont des images sans pouvoir affectif, voire sans statut artistique, qu'importe : elles sont riches d'une capacité singulière, celle d'inscrire un écart libérateur qui permet à celles qui ont dessiné de pouvoir se réinscrire dans la vie d'après la rupture et l'effondrement. Ces créations témoignent des conditions d'un retour à la vie, dans un espace réel plus « respirable », comme celui de Da, qui a quitté définitivement le Building blanc pour recommencer une autre existence… En ce sens, le film de Rithy Panh fait apparaître dans une bouleversante diversité leurs voix, leurs visages et la singularité de leur *adresse*.

*Le papier ne peut pas envelopper la braise* s'incrit ainsi dans une réflexion sur la mémoire, l'histoire et la culture cambodgiennes, à l'instar de son récent film *Un barrage contre le pacifique* (2009), avec Isabelle Huppert. En adaptant le célèbre roman de Marguerite Duras, Rithy Panh s'éloigne en apparence de ses thèmes pour mieux y revenir par l'angle historique à travers un récit autour de la colonisation (bureaucrates corrompus, abus et violence sur les villageois khmers démunis) en Indochine dans les années trente. Au-delà de l'intrigue, de la passion ou de la révolte qui animent les personnages, bien que filmés tout en lenteur et parfois sans relief, il révèle un arrière-monde rythmé par des croyances et coutumes cambodgiennes : la vie des gens de la rizière, la cérémonie bouddhique des défunts, le rituel rendu aux génies protecteurs, les *Neak ta*, que les Khmers honorent et convoquent tour à tour pour chasser le mauvais sort ou apporter bienfaits et prospérité…

*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, Rithy Panh (réal.), 90 min., France, 2007.

## Résumé

Devant l’actualité brûlante que connaît le Cambodge avec l’ouverture des procès des anciens Khmers rouges, en premier lieu avec celui de Douch (anciennement directeur de S21), en ce 17 février 2009, les films et documentaires de Rithy Panh apparaissent essentiels dans la compréhension et l’appropriation de notre passé. En effet, ce crime de masse ? ...