

Malgré tout... l'image manque

Sylvie Rollet, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Abstract

Facing the genocide perpetrated by the Khmer Rouge in Cambodia, *The Missing Picture* (2013) by Rithy Panh is an intimate meditation on the limits and the power of cinema. The same query drives *Công Binh, la longue nuit indochinoise* (2013), the documentary essay that Lâm Lê dedicated to worker-soldiers recruited by force in French Indochina to serve as slave labor in France during World War II. Both films make extensive use of so called “archive images”: totalitarian propaganda films, photographs, and documents originating from the colonial administration, as well as newsreels, etc. These archives corroborate the fantasy of all powers: that of a mass of faceless bodies. There are only two reverse shots possible for false image of the Khmer Rouge: either the shots made by Rithy Panh – tiny colored clay figurines, representing in miniature the formerly murdered missing bodies; or, in Lâm Lê’s movie, interrupting the sequences of oral testimonies and archive images, the choreographed scenes and a water puppet show which transpose the distress of families who stayed in Vietnam and were left without news for years. What is at stake in the rhapsodic construction of the two films is not the giving of an image where it is missing, but encouraging viewers to encounter a work of imaginary elaboration.

Dans un volume consacré à la persistance des images enregistrées et aux diverses modalités de leur reprise voire de leur recyclage, il pourrait sembler incongru de prétendre que toujours, malgré tout¹, l'image « manque ».

C'est pourtant ce qu'affirme le titre du dernier film-essai de Rithy Panh, *L'Image manquante* (Cambodge-France 2013). Ce n'est pas, tant s'en faut, un documentaire de plus (ni même le plus autobiographique), s'ajoutant à ceux qu'a déjà consacrés le cinéaste à la période des Khmers rouges au Cambodge², mais plutôt

¹ Mon propos se situe ici non en contradiction, mais bien dans le prolongement de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003.

² Dans l'ordre chronologique : *Site 2 – Aux abords des frontières* (1989) ; *Cambodge, entre guerre et paix* (1991) ; *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) ; *S21, La machine de mort Khmère rouge* (2003) ; *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011).

une méditation intime sur les limites et la puissance du cinéma. La même interrogation parcourt *Công Binh, la longue nuit indochinoise* (France 2013), le film que Lâm Lê consacre aux ouvriers-soldats recrutés de force en Indochine, pour servir de main d'œuvre esclave en métropole durant la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, ce ne sont pas *les* images préexistantes qui manquent. Les deux cinéastes en font d'ailleurs un usage abondant : films de propagande des Khmers rouges, pour Rithy Panh ; archives photographiques de l'administration coloniale, portraits de groupes publiés dans la presse³, extraits des actualités filmées, etc., pour Lâm Lê.

Si ni l'un ni l'autre ne dédaignent ces traces d'un passé contrefait, façonné à son usage par le pouvoir totalitaire ou colonial, du moins n'en font-ils pas ce qu'on pourrait appeler une « lecture critique », à la manière de Harun Farocki dans *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Images du monde et inscription de la guerre)*, Allemagne 1988), par exemple. Chez les deux cinéastes, l'« image manquante » est certes supposée faire enfin surgir le contrechamp des images d'archives ; mais celles-ci forment également quelque chose comme un contrepoint musical au sein de l'écriture filmique. Les deux films sont, en effet, fondés sur une oscillation dont l'enjeu peut être éclairé par les propos de Giorgio Agamben : le cinéma permettrait de « ramene[r] les images dans la patrie du geste ». En effet, précise-t-il,

toute image est animée d'une polarité antinomique : elle est d'une part réification et annulation d'un geste (il s'agit alors de l'imago comme masque de cire mortuaire ou comme symbole), dont elle conserve d'autre part la dynamis intacte. [...] Car toujours, en toute image, est à l'œuvre une sorte de ligatio, un pouvoir paralysant qu'il faut exorciser ; et c'est comme si de toute l'histoire de l'art s'élevait un appel muet à rendre l'image à la liberté du geste⁴.

Cette lutte contre le pouvoir mortifère de l'image-masque passe par le cinéma qui, « ayant pour centre le geste et non l'image, [...] appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique) »⁵. C'est, me semble-t-il, tout l'enjeu de cette « œuvre de combat » qu'est *L'Image manquante*.

L'envers de l'image : la signature de la Catastrophe

Ce que le titre du film semble affirmer comme une certitude – parmi toutes les images en circulation, il en manquerait *une* – le commentaire à la première personne, porté par la voix off qui accompagne les images, se charge de le transformer en question : quel manque cette image unique viendrait-elle combler ? À quoi

³ Certaines de ces photographies ont été conservées par les familles des Công Binh restés en France et patiemment rassemblées et mises en ligne par Joël Pham. Voir : <http://www.travailleurs-indochinois.org>, dernier accès 1 Décembre 2014.

⁴ Giorgio Agamben, *Note sul gesto*, dans Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008 (éd. fr. *Notes sur le geste*, dans Id., *Moyens sans fin*, Payot & Rivages, Paris 1995, p. 66.

⁵ *Ivi*, p. 67.

donnerait-elle une visibilité ? Progressant par tâtonnements, le commentaire élude successivement les diverses possibilités. « La déportation de Phnom Penh est une image manquante », dit la voix. Il pourrait donc s'agir de rendre visibles des événements que les opérateurs Khmers rouges ont soigneusement évité de filmer. Mais lorsqu'il s'agit des exécutions en masse, le commentaire rectifie : « Si je trouvais cette image, je ne pourrais pas la montrer. Et puis que montre une image de mort ? ». Il ne s'agit pas davantage de l'image de ses proches, morts de faim et d'épuisement : « Ces images ne sont pas manquantes. Elles sont en moi », dit la voix qui ajoute d'ailleurs, un peu plus tard : « Je ne cherche pas une image des miens, je voudrais les toucher ». La quête du cinéaste pourrait alors se conclure sur cet ultime commentaire : « Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherchée, en vain ».

Si le film ne s'achève pas là, c'est qu'un déplacement s'est lentement opéré de l'« image manquante » à ce qui ne peut trouver à se loger *dans* l'image, mais n'est accessible qu'à *travers* elle : à l'opposé de l'« image-fétiche »⁶, l'« image manquante » se définirait par le manque qui la creuse et vers lequel elle doit se borner à *faire signe*. C'est alors seulement qu'elle peut « nous cherche[r] », comme le laissent entendre les derniers mots du film.

Afin de percevoir la puissance imageante du manque, il convient de mesurer l'écart qui sépare le dernier film de Rithy Panh de ses deux documentaires précédents. *S21, La machine de mort Khmère rouge* (Cambodge-France 2003) et *Duch, le maître des forges de l'enfer* (France 2011) sont, comme *L'Image manquante*, consacrés à la rupture catastrophique qui a entraîné la mise à mort d'un quart de la population cambodgienne entre 1975 et 1979. La spécificité du génocide cambodgien vient de ce que la « purification » sociale planifiée par les Khmers rouges ne visait pas à « détruire un groupe ethnique, racial ou religieux » constitué comme tel, mais à instituer une ligne de démarcation au sein même de la société cambodgienne, entre, d'un côté, les paysans, incarnation de la pureté originelle de la « race khmère », et de l'autre, les éléments corrompus – intellectuels, commerçants et citoyens en général –, à rééduquer voire à exterminer. En outre, en accumulant des milliers de « confessions », extorquées aux prisonniers du centre de détention, les Khmers rouges ont voulu littéralement changer la mémoire de leurs victimes. C'est pourquoi le projet de Rithy Panh dans *S21*, puis dans *Duch*, est d'abord de recomposer une contre-mémoire de l'événement génocidaire. Mais comment rendre perceptible cette ligne de fracture invisible – la césure proprement constitutive de l'« événement catastrophique » – qui a permis aux bourreaux de cesser de voir leurs victimes comme des êtres humains ? Comment saisir ce que ni les clichés d'identification des victimes, ni même les photographies des morts sous la torture n'ont pu enregistrer : l'imaginaire de leurs bourreaux ?

Cet imaginaire n'est pas de l'ordre de ce que peut fixer la photographie. Il faut le saisir dans son mouvement, sa dynamique : le processus constitutif du lien d'humanité mais aussi de sa rupture. Aussi l'« image manquante » ne peut-elle se

⁶ À l'« image-fétiche », Georges Didi-Huberman oppose ainsi l'« image-déchirure ». Voir Id., *Images malgré tout*, cit., p. 104. Voir également Id., *Devant l'image*, Minuit, Paris 1990, pp. 169-269.

former que de manière fugitive au travers des gestes, des mimiques, des attitudes des anciens gardiens de S-21. Car dans le temps du témoignage cohabitent les traits d'humanité qu'est en train de reconquérir le témoin et la machine à tuer qu'il est encore. Ce va-et-vient, cette incertitude sont flagrants dans les gestes comme dans les intonations de l'ancien tortionnaire Prak Khan ou du gardien Peuv⁷. Entre humanité et déshumanisation, la ligne de fracture devient visible dans l'intervalle qui sépare, chez eux, le dire et le dit, le corps et la parole.

Là où les photographies d'archives n'attestaient qu'un « ça a été », l'enregistrement de ce qu'on peut appeler la « mémoire gestuelle », inscrite à même le corps des témoins, révèle un « ça dure encore ». D'où le choix de Rithy Panh, dans *Duch*, de laisser le spectateur seul face à l'ancien tortionnaire⁸, qui occupe tout le cadre et dont jamais les propos ne sont contredits tandis qu'il décrit posément son itinéraire, la sincérité de son engagement, son caractère méthodique dans le « travail ». Ce qui frappe, alors, c'est le ton mesuré, la diction lente, le port de tête hautain, la raideur du buste : son maintien et sa maîtrise de la parole attestent la longue expérience des interrogatoires d'un homme de « métier ». Son demi-sourire de satisfaction trahit d'ailleurs la certitude qu'il a de diriger l'entretien. Mais, soudain, il s'enflamme en évoquant ses talents de formateur et en mimant les instructions qu'il donnait à ses subordonnés, comme agi, à son insu, par la puissance intacte du plaisir qu'il prenait autrefois à l'exercice de son pouvoir : le passé reprend, de lui-même, possession du corps de l'ancien tortionnaire. Apparaît ainsi en un éclair la temporalité paradoxale de la Catastrophe : un passé qui ne « passe » pas, un passé toujours présent.

Parce que *S21* et *Duch* privilégient cette « scène corporelle » de la mémoire – ce qu'on pourrait appeler une mémoire « sans sujet » – on perçoit le renversement qui s'opère dans *L'Image manquante* : portés par une parole et par une voix étrangères⁹, les souvenirs intimes du cinéaste dessinent bien la présence d'un sujet, mais d'un sujet *in absentia*, foyer d'une mémoire sans corps.

À une exception près sur laquelle je reviendrai, le film est d'ailleurs presque totalement dépourvu de « corps vivants ». Alternent essentiellement deux types d'images : d'une part, des plans tournés par le cinéaste ; d'autre part, des extraits de films réalisés par les Khmers rouges. Les premiers cadrent des figurines d'argile colorées, représentant en miniature les corps d'antan disparus, dans une série de scènes scandant les étapes de la « purification » sociale organisée par le pouvoir totalitaire. Parmi ces citadins victimes de la déportation, affamés et contraints à

⁷ Je développe cette analyse dans Sylvie Rollet, *Une Éthique du regard : le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Hermann, Paris 2011, pp. 215-243, auquel je me permets de renvoyer.

⁸ Les entretiens du cinéaste avec l'ancien directeur du centre de détention S-21 ont été réalisés durant la période où Duch attendait en détention l'ouverture de son procès devant les C.E.T.C. (Chambres Extraordinaires au sein des Tribunaux Cambodgiens), juridiction hybride composée de magistrats cambodgiens et internationaux.

⁹ Le cinéaste a confié l'écriture de cette méditation intime à Christophe Bataille, déjà coauteur de *L'Élimination* (Grasset, Paris 2011), ouvrage dans lequel Rithy Panh fait le récit de ses souvenirs de l'époque khmère rouge. Quant à la voix off, elle est confiée à des comédiens différents selon la version linguistique du film.

Malgré tout... l'image manque

des travaux harassants, les proches du cinéaste vont mourir un à un. Les naïves figurines, émouvantes par leur petitesse qui leur donne l'allure de jouets d'enfant (fig. 1), constituent le seul contrechamp des scènes de propagande filmées en noir et blanc par les Khmers rouges. Ceux-ci voulaient propager l'image d'un peuple innombrable qui, de ses seules mains, était capable de creuser des canaux et des barrages, de couvrir le pays de rizières, en un mot de bâtir un monde nouveau (fig. 2). Ces scènes orchestrées pour être filmées ne « mentent » pas : elles font pire encore. En effet, comme l'a montré Jean-Luc Nancy, l'effectuation de l'image dans le réel, donc la négation de son statut d'image, définit précisément l'idéologie totalitaire¹⁰ : la représentation s'y confond avec le réel auquel elle se substitue. C'est cet écrasement mortifère que vient nous rappeler la compression latérale qui anamorphose les plans de propagande repris par Rithy Panh.



Fig. 1 – *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013).



Fig. 2 – *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013).

¹⁰ Jean-Luc Nancy, « La Représentation interdite », dans Id., *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, pp. 57-98.

Se dressent ainsi, face à face, les corps figés des figurines – auxquelles ni la couleur, ni la posture habilement saisie par le sculpteur ne peuvent rendre vie – et les corps amaigris par la famine et l'épuisement, émaciés par le format, vampirisés par l'idéologie totalitaire. Seule la voix ici est vivante, qui décrit ce à quoi aucune forme visible ne peut être donnée. Vivante ou plutôt « survivante », comme « désaffectée » par la diction distanciée adoptée par le comédien auquel a été confié le récit des souvenirs intimes du cinéaste. Cette voix sans corps, rebelle à l'identification (dans les deux sens du terme), transforme le commentaire en récitation, comme si le texte n'appartenait en propre à personne. On a ainsi l'impression persistante d'avoir affaire à un récit qui ne nous parviendrait qu'en traduction, résonnant d'une voix et d'une langue originales intraduisibles. Comme le montre Marc Nichanian, cette « outre-langue » est la seule qui puisse faire entendre quelque chose du « deuil catastrophique »¹¹, c'est-à-dire du deuil aux prises avec son impossibilité même. On songe alors aux propos d'Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* : « Témoigner revient à se placer, au sein de sa propre langue, dans la position de ceux qui l'ont perdue, à s'installer dans une langue vivante comme si elle était morte »¹². Ce qui témoigne, en effet, ici de la Catastrophe, ce ne sont ni les corps, réduits à une effigie – d'argile ou de celluloid –, ni le récit qui compose le commentaire, mais la voix « traductrice » de l'acteur. À travers sa diction « déportée », se forme fugitivement non une *image* de la Catastrophe, mais sa *signature* : la sombre énergie d'une force d'effacement toujours active.

De l'image au geste qui l'invente

A priori rien ne permet de rapprocher la réflexion de Rithy Panh dans *L'Image manquante* et l'entreprise de Lâm Lê dans *Công Binh, la longue nuit indochinoise*. Certes, ils sont tous deux originaires de l'ancien empire colonial français d'Indochine, leur œuvre étant profondément marquée par leur double appartenance culturelle. Mais les ressemblances entre leurs parcours semblent s'arrêter là. Bien que Rithy Panh ait réalisé plusieurs films de fiction¹³, il est avant tout connu pour son abondante œuvre documentaire consacré au régime des Khmers rouges et au Cambodge contemporain. Lâm Lê, lui, est un cinéaste rare. Très tôt reconnu par Serge Daney¹⁴ (qui se trompait rarement) pour l'originalité de son premier long métrage de fiction, *Poussière d'empire*

¹¹ Marc Nichanian, « Témoigner et traduire (de Hölderlin à Primo Levi) », dans *Lignes*, n° 23-24, octobre 2007, pp. 209-243.

¹² Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo Sacer III*, Bollati Boringhieri, Torino 1998 (éd. fr. *Ce qui reste d'Auschwitz*, Payot & Rivages, Paris 1999, p. 212).

¹³ *Les Gens de la rizière* (1994), *Un Soir après la guerre* (1998), *Que la barque se brise, que la jonque s'entrouvre* (2001), *Un Barrage contre le Pacifique* (2008), *Gibier d'élevage* (2011).

¹⁴ *Libération*, 7 octobre 1983, réédité dans Serge Daney, *Ciné journal*, vol. 2, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 1998, pp. 50-56.

(1983), il a mis plus de trente ans à achever sa « trilogie coloniale »¹⁵. Plus étonnant encore, *Công Binh*, le troisième volet du triptyque, lui fait quitter la fiction. Du moins en apparence, car le film s'écarte tout autant des canons du documentaire classique.

Certes, il s'agit pour le cinéaste de dévoiler un pan oublié de l'histoire de la colonisation française. Mû par le souci de l'exactitude historique, le film s'appuie donc sur de multiples sources et associe aux archives écrites ou visuelles de l'administration coloniale le témoignage des *Công Binh* encore vivants, en France comme au Vietnam. L'enjeu historique apparaît également dans le choix d'une structure suivant la chronologie des événements, depuis la déclaration de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à l'indépendance du Vietnam.

Ce qui dérange cet ordonnancement somme toute classique, c'est la présence de scènes théâtralisées, voire chorégraphiées, et d'un spectacle de marionnettes sur l'eau¹⁶. Les premières figurent, en silence et de manière stylisée, les gestes, mouvements, postures des travailleurs esclaves déportés en terre lointaine. Le film s'ouvre sur l'une d'entre elles : une chorégraphie de pieds nus, prêts à aller affronter la morsure du sel dans les salines camarguaises ou à s'enfoncer dans la boue des rizières (fig. 3). Le spectacle de marionnettes, lui, transpose le désarroi des familles restées au pays et laissées sans nouvelles durant de longues années. D'emblée apparaît la fêlure qui brise la magie de ces scènes nocturnes : l'harmonie cosmique d'une eau sombre parcourue de lentes ondulations est soudain rompue par les mouvements brusques, les gesticulations maladroitement articulées, mimant l'effroi ou la douleur (fig. 4). Les interrogations anxieuses ou les lamentations que ponctuent ces gestes à la raideur empesée sont elles-mêmes énoncées de manière emphatique par les acteurs qui prêtent leurs voix aux personnages. De manière similaire, l'émotion que font naître les témoignages des anciens *Công Binh* est brutalement interrompue par la lecture monocorde des textes de Franz Fanon ou d'Aimé Césaire. Dans cet ensemble, les clichés photographiques et les films tirés des archives ne semblent ni faire l'objet d'une contestation plus forte, ni jouir d'une quelconque prérogative : ils ajoutent seulement leur voix à la composition chorale du film.

¹⁵ Trilogie composée de deux fictions, *Poussière d'empire* et *20 nuits et un jour de pluie* (2005) et d'un essai documentaire, *Công Binh, la longue nuit indochinoise* (2013).

¹⁶ Les "rối nước" (marionnettes sur l'eau) sont une forme d'art originale apparue au Vietnam au XX^{ème} siècle. Le spectacle prend place sur un étang, avec des marionnettes hautes d'un quarantaine de centimètres, actionnées par un mécanisme complexe de poulies et de tiges de bois, sans fils apparents. Les spectacles représentent des scènes du quotidien accompagnées de chants et de musique, principalement constituée de percussions (tambours et gongs) et de quelques instruments populaires (vièle à deux cordes, flûte traversière en bambou). Le spectacle présenté dans le film suit, lui, un scénario original de Lâm Lê.



Fig. 3 – *Công Binh, la longue nuit indochinoise* (Lâm Lê, 2013).

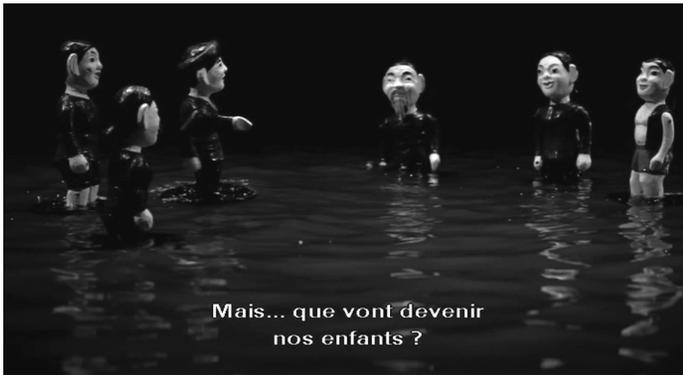


Fig. 4 – *Công Binh, la longue nuit indochinoise* (Lâm Lê, 2013).

Cette construction rhapsodique, qui joue de la répétition et de l'arrêt, en fragmentant les séquences de témoignage entrecoupées d'images d'archives, de plans sur le spectacle de marionnettes et de scènes théâtralisées, recouvre de fait la structure chronologique des événements historiques. La « longue nuit indochinoise », trou noir d'une histoire oubliée, ne peut plus dès lors constituer qu'un point de fuite vers lequel tendent, sans l'atteindre, toutes les formes de représentation. Le film semble ici épouser les principes compositionnels du théâtre épique brechtien, mais il évoque plus encore la réflexion sur la puissance de répétition et d'arrêt propre au montage cinématographique, développée par Agamben. « Ensemble », dit-il, « la répétition et l'arrêt réalisent la tâche messianique du cinéma »¹⁷. Celui-ci aurait donc une mission de « sauvetage » dont le philosophe précise les modalités et le contenu dans les dernières lignes du texte :

¹⁷ Giorgio Agamben, « Le Cinéma de Guy Debord », dans Id., *Image et mémoire. Écrits sur l'image*,

Malgré tout... l'image manque

L'image qui a été travaillée par la répétition et l'arrêt est un moyen, un médium, qui ne disparaît pas dans ce qu'il nous donne à voir. [...] L'image exposée en tant que telle n'est plus image de rien. [...] Elle] laisse apparaître le « sans-image ». [...] C'est [là] que se jouent toute l'éthique et toute la politique du cinéma¹⁸.

Le « sans-image » ou, comme le précise Agamben, « l'être image de l'image », c'est le travail d'élaboration imaginaire auquel se livre tout spectateur, soit le contrechamp invisible de toute image. Faute d'en donner une représentation, du moins peut-on en indiquer la provenance. C'est le sens du plan sur lequel s'achève le film de Lâm Lê – l'assemblée des spectateurs au bord du lac où vient d'être donnée la représentation des marionnettes sur l'eau – ultime renversement, annoncé par les multiples ruptures de ton, de lieu, de modalité représentative qui fissurent le discours filmique. C'est qu'il ne s'agit pas, pour le cinéaste, de *projeter* une image de l'histoire de la colonisation, mais de *réfléchir* (sur) le « lieu » de production des images historiques. Ce « lieu » qui n'en est pas un, seule la langue a le pouvoir de le désigner. C'est le « vous » auquel s'adresse l'ultime commentaire de *L'Image manquante* : « cette image manquante, maintenant je vous la donne, pour qu'elle ne cesse pas de vous chercher. » Quant au cinéma, il ne peut donner à saisir ce hors-cadre inaccessible que par figures. C'est le sens, du contrechamp sur les spectateurs, chez Lâm Lê, et de deux gestes minuscules, chez Rithy Panh.

Il s'agit des rares moments où, dans *L'Image manquante*, apparaissent enfin des corps vivants : les mains du sculpteur de figurines, qui incise la glaise (fig. 5), et celles de l'enfant accroupi qui, à la fin du film, creuse la terre en quête de quelque trésor. Ces gestes d'inventeurs portent en eux l'écho lointain du plan sur lequel *S21* se suspend plus qu'il ne s'achève : Vann Nath, le peintre survivant, fouillant les débris et la poussière accumulés dans l'ancienne prison. Mais ils forment aussi le contrepoint des gestes las des hommes transformés en machine à creuser, sous l'effet de la peur – à l'époque des Khmers rouges – ou de la misère – à l'ère du capitalisme libéral. La dictature qu'exercent les pouvoirs sur les corps est sans fin, comme le montrent les plans extraits de *La Terre des âmes errantes*, tournés par Rithy Panh sur le chantier d'Alcatel et repris dans *L'Image manquante*. Ces images de domination sont aussi des images dominantes, tant elles corroborent le fantasme de tous les pouvoirs : celui d'une masse de corps sans visage, d'un « peuple de sable et de pieds nus », comme le dit le commentaire.

C'est pourquoi la tâche historique et politique du cinéma est d'opposer à ces représentations qui réifient les corps, la dynamique imprévisible d'un geste d'homme inventant son destin. Cette inventivité gestuelle a son pendant chez Lâm Lê : le regard malicieux des Cong Binh du film, dont le rire éclate face aux contradictions des puissants et à leur propre naïveté d'opprimés (fig. 6). Le geste créateur d'images et le rire disent, l'un et l'autre, la *puissance représentative* dont dispose chaque homme. Dans la charge dynamique de ces éclats

la danse et le cinéma, Hoëbeke, Paris 1998, p. 67.

¹⁸ *Ivi*, pp. 75-76.

fragmentaires – qui jamais ne forment un « tableau » – s’accomplit peut-être la dimension « messianique » qu’Agamben attribue au cinéma, face aux images qui paralysent la pensée et l’action.



Fig. 5 – *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013).



Fig. 6 – *Công Bình, la longue nuit indochinoise* (Lâm Lê, 2013).