

Mise en scène de la mémoire d'un génocide : images dialectiques et lisibilité de l'histoire

Leticia Capanema

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT- Brésil)

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7468>

Abstract

This article proposes an analysis of the film *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), articulating concepts such as cinematic meta-narrative (Stam 1981; 2015), dialectical images (Benjamin, 2006; 2018), and legibility of history (Didi-Huberman, 2000; 2012; 2018). The documentary film is about a group of men who participated in the anti-communist mass killing that occurred in Indonesia in 1965/66. In order to problematize the Indonesian genocide memories, the film applies a meta-narrative strategy: the former perpetrators reenact their crimes in front of the cameras by appropriating their favorite Hollywood genres. The scheme *film-within-the-film*, mixing facts and fiction, exposes a dubious heroic status of the former executioners and a crime confession by an *auto-mise-en-scène*. The analysis explores narrative, aesthetic and discursive aspects, exposing a dispute that involves an (re)interpretation of the violent past of Indonesia, making possible the (re)constitution of self-identities in the present and an (re)orientation for the future.

Keywords: Memory; Cinematic meta-narrative; Dialectical images; Indonesian genocide.

À la recherche du temps subi

À partir de la Première et de la Seconde Guerre mondiale, le récit d'événements tragiques de l'histoire, tels les génocides et les crimes contre l'humanité, est devenu une question centrale dans les discussions sur l'histoire et la mémoire. Parallèlement, le XXe siècle est marqué par l'émergence de formes audiovisuelles, comme le cinéma, la vidéo et la télévision, encore utilisées de nos jours pour représenter ces épisodes sombres à partir d'images et de sons, amplifiant le débat sur la recomposition du passé. Si le débat sur la mémoire tragique prend de l'ampleur en Europe à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, ayant pour objet principal l'Holocauste, il s'étend pendant les décennies suivantes donnant visibilité à de multiples catastrophes d'autres parts de la planète. Comme le déclare Andreas Huyssen (2014), le discours sur la mémoire et l'analyse des histoires traumatiques est devenu transnational dès lors qu'il inclut d'autres espaces géographiques situés en dehors de l'Atlantique Nord.

De cette manière, cet article s'inscrit dans les études de la mémoire des crimes contre l'humanité, en particulier celle de l'histoire du génocide indonésien et de ses rapports avec le cinéma. Ainsi, on propose d'analyser le film documentaire *The Act of Killing* (*L'Acte de tuer*, Joshua Oppenheimer, 2012) qui aborde le massacre de citoyens qui seraient supposément communistes dans les années 1965/66 en Indonésie. Tout d'abord, pour comprendre les questions sur la représentation du génocide indonésien dans le film, il faut

rendre compte des circonstances de sa réalisation, ainsi que des enjeux politiques, sociaux et culturels du passé et du présent de l'Indonésie.

Durant la deuxième moitié du XX^e siècle, l'histoire géopolitique de l'Hémisphère Sud¹ a été marquée par plusieurs coups d'état qui ont conduit à l'ascension de dictatures militaires. Ce fut le cas de nombreux pays de l'Amérique Latine (Brésil, Chili, Argentine et Uruguay) et de l'Asie du sud-est (Cambodge, Indonésie et Thaïlande). Ces coups d'état s'insèrent dans un contexte de tensions politiques durant la Guerre Froide, dont les idéologies communistes et capitalistes ont orienté le scénario géopolitique mondial. Pendant cette période, les régimes militaires avaient justifié leurs gouvernements comme le seul moyen d'apporter la stabilité politique à la nation ou de la sauver des menaces d'idéologies dites « dangereuses ». Dans ce contexte, entre 1965 et 1966, une « chasse aux communistes » a eu lieu en Indonésie. Encouragé et financé par les gouvernements américain, britannique et australien, ce génocide a fait plus d'un million de morts, conduisant à la dictature du général Suharto, en 1967. Ce gouvernement a duré 30 ans. Il s'est fait connaître par la violente répression menée contre les opposants et aussi par la diffusion de la culture américaine en Indonésie, principalement par le biais de la consommation de produits industrialisés et de films hollywoodiens. Contrairement à d'autres pays, où eurent lieu des exterminations en masse (comme l'Holocauste en Allemagne et en Pologne ou le génocide des Tutsi au Rwanda), en Indonésie les auteurs du crime ne furent pas jugés et il n'y eut pas de monuments édifiés à la mémoire des victimes (Melvin; Pohlman, 2018). En effet, les morts restent dans l'oubli pendant que les anciens assassins sont glorifiés.

Au début des années 2000, lorsque le réalisateur américain Joshua Oppenheimer a pris connaissance du génocide indonésien, il a commencé un projet cinématographique en se basant sur le témoignage de victimes. Mais il n'avait pas imaginé que, 35 ans plus tard, les survivants et les familles des assassinés hésiteraient à s'exprimer. Le cinéaste n'a trouvé que le silence de la terreur. Les rares tentatives d'enregistrement d'entretiens avec des survivants ont été interrompues ou obstruées par les autorités locales. Dès la sanglante purge des communistes, l'Indonésie a été soumise à un violent système de répression des opposants de l'État. Le régime de peur du dictateur général Suharto a été perpétué par les gouvernements suivants et appuyé par des organisations paramilitaires, comme la Pemuda Pancasila (*Panscasila Youth*), un groupe fondé sur la violence, la masculinité et le patriarcat. La majorité de ces organisations miliciennes sont menées par des hommes qui ont soutenu ou participé activement aux massacres de 1965/66. Jusqu'à aujourd'hui, les anciens génocidaires ont toujours été protégés par le gouvernement qui, au long des années, contribua à l'image héroïque et patriotique des auteurs du massacre. De plus, le silence tacite des victimes s'explique également par la peur, étant donné que les bourreaux sont leurs voisins, leurs patrons et qu'ils sont nombreux à occuper de poste politique, profitant du prestige social associé à leur statut.

En raison de ces circonstances, comment est-il possible de faire un film sur un génocide si les victimes ne peuvent pas s'exprimer ? Comment recomposer le temps subi sans avoir la version des survivants et des descendants des victimes ? C'est à partir de ce problème que *The Act of Killing*, film réalisé par Oppenheimer, codirigé par Christine Cynn

¹ Dans le cas présent, l'emploi de l' « Hémisphère Sud » se base sur la perspective de Boaventura de Sousa Santos. Pour ce dernier, Sara Araújo et Maira Baugarten, « le concept de Sud ne renvoie pas exclusivement à une géographie. C'est une métaphore de la souffrance humaine causée par le capitalisme, le colonialisme et le patriarcat, et la résistance à ces formes d'oppression. » (2016, p. 16)

et par un(e) indonésien(e) qui reste anonyme (pour sa propre sécurité), est devenu un documentaire qui ne parle pas seulement du génocide indonésien, mais qui parle surtout du récit élaboré par les auteurs du crime et de la société qu'ils ont construite pour perpétuer ce récit. En d'autres termes, c'est un film sur l'histoire du passé sanglant de l'Indonésie, rendu officiel par les assassins et les autorités, sur le silence involontaire des victimes, sur la possibilité de resignification de ce passé et de reconstitution des identités des sujets dans le présent.

Ainsi, pour faire un film documentaire sur les mémoires du génocide indonésien, sans la participation des survivants et des familles de victimes, le réalisateur a pris contact avec les anciens tueurs, qui exposèrent leur récit du massacre avec fierté. De plus, il a utilisé le dispositif métanarratif comme stratégie, en invitant les ex-membres de l'escadron de la mort à dramatiser leurs propres crimes comme des scènes de fiction. Répétant la stratégie de Williams Shakespeare (*une pièce dans la pièce*, comme dans *Hamlet*), Oppenheimer expose la perspective des tueurs. Les anciens bourreaux reconstituent les assassinats, démontrant, devant les caméras, leurs méthodes pour torturer et tuer. Mais ils le font en s'appropriant de leurs genres et styles hollywoodiens favoris, tels que les westerns, les comédies musicales et les films de gangsters. Dans le documentaire, les reconstitutions fictionnelles sont intercalées avec les entretiens, dans lesquels les assassins expliquent en détail leurs techniques et leurs motivations. De plus, les tueurs sont encadrés dans leurs vies familiales, étant des pères, des maris et des grands-pères ordinaires, brouillant les frontières entre la monstruosité et l'humanité de ces hommes. En somme, le schéma *film dans le film*, mêlant faits et fiction, expose un héroïsme douteux des anciens meurtriers et, en même temps, une confession du crime à partir de l'*auto-mise en scène*.

De cette façon, le film s'insère dans le débat sur la narration des mémoires des assassinats en masse, proposant un point de départ différent : raconter l'histoire du génocide à partir des mémoires des assassins. Cette position est à la fois narrative et éthique. Elle est narrative, car le film choisit la perspective des bourreaux qui sont les protagonistes du documentaire. De ce fait, on a accès au génocide indonésien à partir des expériences et des convictions des auteurs du crime. Mais la position est également éthique, car ce choix a comme effet l'exposition de toute l'ambiguïté et la fragilité morale de cette perspective.

Dans ce sens, le documentaire *The Act of Killing* s'ajoute à un groupe de films particuliers dont *El Sicario, chambre 164* (2010), de Gianfranco Rosi, et *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003), de Rithy Panh. Le premier film raconte les mémoires d'un meurtrier et tortionnaire du cartel mexicain de la drogue, et le deuxième présente les entretiens avec des survivants qui confrontent leurs bourreaux d'une prison du Cambodge, 25 ans après le massacre commandé par le parti communiste. Face à une violence inouïe et aux violations des droits de l'homme, ces films révèlent, chacun à leur manière, la « banalité du mal » que Hannah Arendt (1963) avait décrit à partir des témoignages des bourreaux de l'Holocauste. Autrement dit, ces documentaires cherchent à montrer que non seulement les atrocités sont pratiquées par des gens ordinaires, mais que la violence, la tuerie et l'injustice sont socialement banalisées et acceptées, s'il y a un discours qui les justifie, même s'il relève d'une nature douteuse.

De cette manière, cet article vise à étudier les aspects esthétiques et narratifs du documentaire qui renforcent l'ambiguïté et la fragilité morale de la mémoire et du discours des meurtriers. Ainsi, on présente une analyse filmique à partir de ses stratégies métanarratives (Stam 1981, 2015). On propose de comprendre comment la mise en scène,

construite par les propres auteurs du génocide, révèle une interprétation déformée de soi-même et de l'histoire, mettant en évidence un mécanisme discursif que Walter Benjamin ([1940] 2018) avait déjà observé, c'est l'histoire écrite par les vainqueurs. L'appropriation des genres et des styles hollywoodiens, dans un croisement transnational entre passé et présent, propose un (re)montage du temps subi et une autre lisibilité de l'histoire (Didi-Hubermann, 2000, 2012, 2018) à partir de la construction des « images dialectiques » (Benjamin, 2006, 2018) sous la forme filmique. Enfin, on aborde les effets du documentaire sur l'Indonésie d'aujourd'hui et comment le film reflète des questions sur la lisibilité de l'histoire tragique de notre temps.

Les bourreaux font leur cinéma

Oppenheimer a interviewé plus de quarante indonésiens avant de trouver le personnage central de son documentaire, Anwar Congo, un septuagénaire ex-milicien célébré comme un héros national. Comme tous les autres, Anwar était fier de parler de sa participation au génocide et, de plus, il a accepté de rejouer et de mettre en scène les actes de violence qu'il commettait avec ses amis, avec un intérêt cinéphilique particulier. De cette manière, il est intéressant d'analyser les rapports entre le cinéma et la constitution de l'imaginaire autour du génocide et des génocidaires, mettant en évidence la métanarration comme l'artifice central dans la construction discursive du film.

À partir du film, on s'aperçoit que la cinéphilie d'Anwar débuta avant le massacre, étant donné qu'en 1965 lui et son comparse, Herman Koto, travaillaient dans la revente de billets de cinéma, quand ils ont été recrutés par des militaires pour exterminer des gens suspectés d'être des communistes. Pendant un an, Anwar et Herman ont tué environ mille personnes de leurs propres mains (beaucoup d'entre eux étaient des chinois, des athées et même des ennemis personnels). À l'époque du génocide, le cinéma et le bureau de l'escadron de la mort étaient situés dans la même rue. Dans le documentaire, Anwar raconte que, maintes fois, après avoir regardé les comédies musicales d'Elvis Presley, lui et ses amis se rendaient au bureau pour torturer et tuer des « communistes » en dansant et en chantant. D'ailleurs, Anwar déclare que sa technique préférée a été copiée d'une scène de gangster qu'il a vue au cinéma : la strangulation au fil de fer. Notamment, sa fascination pour le cinéma était sinistrement liée à ses débuts en tant que meurtrier.

Aussi, une autre influence significative de leur imaginaire cinématographique est le film commandé et financé par le régime de Suharto, *Pengkhia - natan G30S/PKI* (Arifin C. Noer, 1984). Utilisé comme propagande anticommuniste, le docudrame de quatre heures et demie met en scène les cruautés que les communistes auraient commises, s'ils n'avaient pas été éliminés en 1965. Avec des scènes de violence explicite, le film était projeté annuellement à tous les étudiants dès l'âge de cinq ans (de l'école à l'université) et il a aidé à représenter les assassins comme des héros qui ont « sauvé » la nation de la « menace » communiste. De cette façon, le film propagande a fonctionné, à la fois, comme un « lavage de cerveau » pour plusieurs générations, et comme une excuse pour renforcer l'image positive du génocide envers la société et pour tranquilliser la conscience des propres tueurs.

À partir de ce répertoire cinématographique, Oppenheimer propose une recomposition des scènes du génocide par les propres criminels. Les scènes jouées par les génocidaires reprennent les événements de 1965/66 à travers la fiction. Ainsi, le réalisateur déclenche

un dispositif métanarratif très connu de la narratologie : la *mise en abyme*. Cette expression est définie par le narratologue Lucien Dällenbach (1977) comme étant « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (1977, p. 18). Autrement dit, il s'agit d'un « récit spéculaire » ou une sorte d'œuvre qui contient un « miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication » (1977, p. 52). Comme cela fut déjà mentionné, un des exemples le plus canonique de la *mise en abyme* est la tragédie d'*Hamlet* (1603), de William Shakespeare, dans laquelle on y trouve la représentation théâtrale du *Meurtre de Gonzague* au cœur de la pièce. De ce fait, la *pièce dans la pièce* est une stratégie utilisée par le personnage d'Hamlet lorsqu'il commande la représentation de l'assassinat de son père devant le propre assassin (son oncle, Claudius), après avoir modifié lui-même quelques vers, afin que son oncle réagisse et confesse être l'auteur du crime. Dans *Hamlet*, la mise en scène d'un crime fictionnel sert à exposer le crime réel. De manière similaire, *The Act of Killing* s'approprie de la *mise en abyme* comme mécanisme pour révéler les atrocités d'Anwar et de ses amis. Comme souligne le théoricien de cinéma Robert Stam, « semblable à Hamlet observant Claudius pendant la pièce, Oppenheimer observe le regard d'Anwar² » (2015, p. 191). Dans ce sens, le réalisateur a également créé un dispositif spéculaire, une sorte de miroir interne qui renvoie non seulement à l'image des assassins et de leurs crimes, mais aussi à un système d'impunité et de culte au banditisme qui perdure jusqu'à aujourd'hui en Indonésie.

Notamment, l'une des caractéristiques la plus remarquable de *The Act of Killing* est qu'Anwar et ses amis reconstituent leurs propres actes de torture et d'assassinats devant les caméras à partir de leurs genres filmiques les plus adorés, comme le musical, le western et le film de gangster. Ainsi, les scènes reproduites prennent un aspect de farce, comme un pastiche cinématographique, dans lequel les anciens assassins jouent d'extravagantes parodies de leurs films préférés.

Parmi les genres théâtraux, la farce est précisément une petite pièce populaire d'origine médiévale constituée d'une action simple ou burlesque, où prédominent des plaisanteries et des situations ridicules et grotesques (Pavis, 2003). La forme farceuse est aussi une stratégie anti-illusionniste révélant les enjeux moraux, sociaux et les propres conventions de la mise en scène, c'est-à-dire qu'elle peut être une sorte de caricature de la société et du dispositif de la dramatisation.

Dans *The Act of Killing*, la répétition du massacre sous la forme de farce est aussi terrifiante que le massacre original, car celle-ci est capable non seulement de montrer la violence, mais aussi d'exposer l'absurdité du récit « officiel » présenté par les autorités. De plus, c'est à partir de la mise en scène *à la Hollywoodienne* que l'on comprend mieux comment le cinéma a influencé la construction de l'image des tueurs et leur imaginaire. Comme le déclare le matériel promotionnel du film :

Dans « The Act of Killing », Anwar et ses amis ont accepté de nous raconter l'histoire des meurtres. Mais ce qu'ils avaient en tête, ce n'était pas de fournir des témoignages pour un documentaire : ils voulaient plutôt être les stars de leur type de film préféré³. (2013, p. 06)

² Texte original: "Similar to Hamlet observing Claudius during the play, Oppenheimer observes Anwar's looks." (Stam, 2015, p. 191)

³ Texte original: "In THE ACT OF KILLING, Anwar and his friends agree to tell us the story of the killings. But their idea of being in a movie is not to provide testimony for a documentary: they want to star in the kind of films they most love" (2013, p. 06)

C'est ainsi que dans le documentaire, la mise en scène de l'acte de tuer est considérée comme un trophée ou même une célébration amusante pour les auteurs du génocide. Les atrocités prennent la forme de farces à travers le remontage de scènes de carnage. En effet, on y voit Anwar et ses amis dans des rôles de gangster, de cowboy, et même jouant le rôle de victimes avec de fausses blessures sur le visage. Herman, par exemple, apparaît plusieurs fois travesti dans des robes extravagantes pour représenter la figure grotesque d'une femme communiste qui boit le sang de ses victimes. Cette théâtralisation de l'horreur a pour inspiration le docudrame anticommuniste et le cinéma d'Hollywood. D'après Stam, pour les bourreaux cinéphiles, « Hollywood a offert un *ethos*, une école pour acteurs, et une formation audiovisuelle en techniques de tortures⁴ » (2015, p. 190). Al Pacino et John Wayne sont leurs acteurs fétiches. Les anciens bourreaux se font appeler les « gangsters », terme consacré aux « hommes libres » de l'Indonésie de Suharto. Autrement dit, ce sont des hommes libres de pratiquer ce qu'ils veulent, y compris des atrocités. De la même manière que le personnage de James Bond, Anwar et ses amis ont la « permis de tuer ».

Le film commence déjà par un tableau plutôt farfelu : au milieu d'une montagne recouverte de végétation, on aperçoit d'un poisson géant en ruine, d'où sortent des danseuses de cabaret sous un ciel pluvieux (fig. 01). Cette image kitsch, présentée au début du film et qui réapparaît à chaque « tête de chapitre », rappelle l'artificialité et les décalages entre la simulation burlesque du génocide et la réalité. Comme le réalisateur l'affirme, dans ces scènes, « le film cesse d'être un documentaire pour basculer dans une autre dimension qui n'est pas non plus la fiction » (Télérama, 2013). Ce mélange entre le documentaire et la farce rend possible la représentation et la lisibilité de la mémoire de ces anciens tueurs.

La mise en scène parodique du génocide génère aussi des scènes surréelles, comme celle où Anwar et son comparse Herman se trouvent à un tableau musical devant une grande cascade (Fig. 01). Au centre de la scène, les deux assassins sont entourés de belles femmes qui dansent gracieusement, lorsque deux victimes délivrent une médaille à Anwar pour le remercier de les avoir tuées. À la fin de cette scène bizarre, victimes et assassins se tiennent par la main en dansant au rythme de *Born Free* (musique de John Barry and Don Black écrite par le film britannique du même nom de 1966). Cette scène surréelle est révélatrice d'une morale absolument absurde de ce génocide : les victimes remercient leurs propres assassins.

⁴ Texte original: "For these movie-fed gangsters, Hollywood offered an ethos, an acting school, and audiovisual training in torture techniques." (Stam, 2015, p. 190)



Fig.01 : Photogrammes de scènes musicales du documentaire
« The act of killing » (Oppenheimer, 2012).

Ironiquement, les scènes de torture et de tuerie, jouées sous la forme de western et de film de gangster, sont les plus révélatrices des incongruités du discours des génocidaires. Par exemple, dans la simulation d'une attaque à un petit village communiste (Fig. 02), de vrais paramilitaires (*Pemuda Pancasila*) sont invités pour jouer le rôle des assassins aux côtés d'Anwar et Herman. Les habitants massacrés sont joués par des amis et des parents, dont la petite fille d'Herman. L'intensité de la scène, semblable aux moments les plus violents du film de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* (1979), cause un effet cathartique sur les acteurs et l'équipe de tournage. D'une part, il y a des anciens bourreaux et des paramilitaires ravis avec la véracité de la simulation et d'autre part, il y a des figurants en état de choc, des enfants et des femmes complètement terrifiés qui ne cessent de sangloter après la fin du tournage. La mise en scène, traumatisante pour certains et réussie pour d'autres, est une véritable descente « au cœur des ténèbres ». Suite aux effets contradictoires du tournage, Anwar réfléchit, pour la première fois dans le documentaire, sur le traumatisme vécu par les vraies victimes des attaques perpétrées par lui dans sa jeunesse. Cette réaction est le premier indice démontrant que le dispositif spéculaire a eu un certain impact.

D'après Rodrigo Almeida, malgré ce bref moment de prise de conscience d'Anwar, les anciens génocidaires font confiance que ces scènes fictionnelles leur permettront d'être reconnus comme des héros cinématographiques qu'ils croient être (ou du moins qu'ils s'efforcent de croire). Comme affirme l'auteur :

Les bourreaux ont pratiqué des tortures et assassinats profondément influencés par les films qu'ils ont vu, ne tuant pas parce qu'ils ont vu les films (ils devraient tuer de

toute façon !), mais en utilisant les images des héros meurtriers du cinéma pour construire une image sur eux-mêmes, pour légitimer leurs actes et se débarrasser de toute leur culpabilité - comme les héros qu'ils admirent qui eux aussi devaient tuer leurs ennemis dans le combat contre le mal⁵. (Almeida, 2018, p.181)

Ainsi, l'imaginaire historique est mêlé à l'imaginaire cinématographique. Le répertoire cinéphile, la mémoire et la simulation des assassinats s'imbriquent dans les représentations farceuses du passé sanglant de l'Indonésie. Cependant, au cours du film, la mise en scène des actes génocidaires prend des effets plus intenses. À la fin du documentaire, en se mettant à la place des victimes lors des reconstitutions, Anwar se sent mal à l'aise. Dans une scène tournée dans un style de *film noir* (Fig. 02), où il joue le rôle d'une victime torturée par Herman, Anwar est perturbé. Ce qui serait un geste de souvenir héroïque et ludique devient insupportable. À ce moment précis, il croit avoir expérimenté la terreur d'avoir été trucidé. Plus tard, en retournant sur la terrasse où il avait tué presque mille personnes auparavant, Anwar hésite, pour la première fois, à parler des assassinats. Ce serait peut-être le début d'un processus pénible de recadrage et de resignification du passé et de soi-même qui s'exprime par une envie de vomir. Le doute et la culpabilité surgissent détruisant peu à peu le récit officiel basé sur la certitude et la fierté patriotique.



Fig.02 : Photogrammes des scènes qui simulent une tuerie dans un petit village (au-dessus) et de torture de « communistes » (en bas) retirés du documentaire « The act of killing » (Oppenheimer, 2012).

⁵ Texte original: “Os algozes praticavam suas torturas e mortes profundamente influenciados pelos filmes que viam, não matando porque viram os filmes (eles teriam que matar de todo jeito!), mas procurando ver a si mesmos – a legitimar a si mesmos e retirar a culpa de seus atos – como os heróis que idolatravam e precisavam matar seus inimigos em suas jornadas de luta do bem contra o mal.” (Almeida, 2018, p.181).

Revivre les moments les plus sombres de l'histoire (individuels et collectifs) peut provoquer des effets puissants. Comme on peut l'observer, il s'agit d'un génocide extrêmement violent remis en scène par les propres meurtriers de manière caricaturale, presque ludique. Ainsi, l'esthétique farceuse des scènes montre plus que les méthodes sadiques des génocidaires. Le documentaire s'intéresse moins à la reconstitution précise du passé sanglant, mais plutôt à achever les écarts entre le massacre réel et son simulacre. C'est-à-dire, le film cherche principalement à exposer et à problématiser l'image du passé reconstitué par les assassins au moment présent. Comme dans *Hamlet*, le film expose « la lutte dialectique entre l'imitation réaliste et l'artifice réflexive⁶ » (Stam, 1981, p. 20). La stratégie métanarrative du documentaire révèle certainement un crime terrible, mais ce qui est mis en évidence c'est la façon dont les génocidaires comprennent leurs actions et construisent leur image de soi. Toutefois, au fur et à mesure que l'histoire avance, s'impose une déconstruction du récit et de l'image que les propres bourreaux s'efforcent de croire et de conserver. De cette manière, le documentaire réussit à mettre en évidence des tensions sociales, narratives et discursives complexes entre le présent et le passé en Indonésie.

Les « images dialectiques »

Comme on peut le remarquer, le documentaire *The Act of Killing* ne travaille pas avec des images ou des témoignages du passé. Il ne s'agit pas d'un film d'archive. À l'exception de quelques extraits du docudrame anticommuniste (*Pengkhia - natan G30S/PKI*) qu'Anwar regarde à la télévision, on n'y trouve pas de photos ou de documents historiques. Au contraire, il se base sur le Maintenant. On n'accède au passé que par les espaces, les scènes de fiction et les entretiens enregistrés au moment de la réalisation du film. Néanmoins, il ne s'agit pas non plus d'un documentaire sur le présent anodin de l'Indonésie, mais plutôt sur le présent en conflit avec le passé.

De cette façon, le film s'approche de la perspective de l'histoire et de la mémoire exposées par Walter Benjamin dans son dernier texte *Sur le concept d'histoire* ([1940]2018). Comme nous le rappellent Ribeiro et Santaella (2017), Walter Benjamin a été un critique obstiné de la notion positiviste de l'histoire qui dominait la pensée au début du XXe Siècle. Cette vision de l'histoire, comme un mouvement continu vers le progrès, a commencé à s'effondrer avec les contradictions apportées par la Première Guerre mondiale. Par contre, Benjamin l'avait envisagé comme une construction narrative et politique pleine de rupture et de discontinuité. Pour lui, l'histoire « officielle » est écrite par les vainqueurs. Autrement dit, le développement de la mémoire collective se base sur le récit de ceux qui ont remporté la bataille et ainsi dominant le temps présent. Dans le documentaire, Adi Zulkadr, ancien milicien et compagnon de crime d'Anwar, démontre pleine conscience de ce privilège. Pendant une conversation avec le réalisateur, il déclare non seulement que « la moralité est relative » mais aussi que « la définition de 'crimes de guerre' est faite par les vainqueurs » (*Je suis un vainqueur, donc je fais ma propre définition*). Adi est un personnage particulier dans le documentaire, vu qu'il est le seul génocidaire à admettre que le gouvernement a créé un récit fallacieux sur les « communistes ». Malgré sa position de vainqueur (et d'assassin), Adi démontre une lucidité inattendue par rapport

⁶ Texte original: "O teatro de Shakespeare alimenta-se de uma luta dialética entre a imitação realista e o artifício reflexivo" (Stam, 1981. p.20).

aux effets de l'histoire « officielle » dans l'Indonésie de nos jours. Comme rappelle Benjamin, « devant l'ennemi, s'il vainc, même les morts ne seront point en sécurité » (2018, p.16). Ainsi, dans le contexte indonésien, la victoire du récit des génocidaires signifie tuer les victimes pour la deuxième fois, étant donné qu'ils sont condamnés au silence et à l'oubli.

En ce qui concerne la notion de la mémoire historique, Benjamin a souligné qu'« articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître 'tel qu'il a été effectivement', mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un danger » (2018, p. 16). Cet instant de danger, dont parle le philosophe, c'est le présent de la narration. Ainsi, la valeur de la remémoration est justement le pouvoir de reprendre le passé par la parole ou par la représentation dans le présent. Dans ce sens, le danger est double, vu que la tension entre le présent et le passé est dialectique, c'est-à-dire qu'elle est capable de transformer l'histoire du passé et, en même temps, modifier les sujets historiques dans le présent. Les propos de Benjamin furent justement d'explorer les éléments critiques relatifs au choc dialectique entre le Maintenant et l'Autrefois. Sûrement, cette collision a une dimension politique, renvoyant l'écriture de l'histoire aux enjeux entre dominateurs et dominés. La propre image du passé passe par un processus historique et, par conséquent, politique, de sorte qu'il faille « broser l'histoire à rebrousse-poil » (2018, p. 18) pour révéler ce qui se cache sous la surface de la tradition.

Alors, si l'historiographie dominante renvoie à un groupe dominant et à ses stratégies discursives, elle doit être découpée, démontée et reconstituée pour rendre possible sa lisibilité critique. De cette manière, la méthode proposée par Benjamin (la relecture de l'histoire à « rebrousse-poil ») consiste à allumer le présent à partir des vestiges du passé. Ces vestiges fragiles, presque disparus, subsistent et se révèlent comme des symptômes dans la culture et, par-dessus tout, ils ont la capacité de désorganiser l'interprétation du présent. De cette façon, les symptômes de l'histoire indonésienne sont perçus dans les mises en scènes reconstituées par les anciens bourreaux, ainsi que dans leurs propres paroles. Bien que *The Act of Killing* raconte le massacre communiste par le biais des assassins, il le fait de manière à problématiser les stratégies discursives de cette narration et à exposer toutes ses incongruités. À partir de cette perspective, on peut se demander : Que peut nous être révélée de la mise en scène et des témoignages des génocidaires ? Que peuvent-ils nous cacher ? Quel est le discours sous-jacent à ces reconstitutions farceuses ? Dans ce sens, non seulement la parole, mais aussi les images peuvent évoquer une autre lisibilité du passé.

Le philosophe Georges Didi-Huberman, lecteur de Benjamin, a érigé une pertinente réflexion sur le pouvoir des images comme représentation du passé en constante tension dialectique avec le présent. Selon lui, « devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire » (2000, p. 10). Dans ce sens, la lecture dialectique des images et la connaissance historique n'arrive que dans le présent, « comme un point critique, un symptôme, un malaise dans la tradition qui, jusque-là, offrait au passé son image plus ou moins reconnaissable » (Didi-Huberman, 2018 p. 22).

De cette manière, on peut dire que le film *The Act of Killing* est rempli d'« images dialectiques », selon le sens que Benjamin a donné à cette expression :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue - je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité - porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. (2006, p. 479)

On peut le constater, l'image dialectique ne consiste pas à un simple éclairage du passé par le présent (ou l'inverse). Mais elle fait plutôt référence à la collision dialectique où le passé met le présent dans une situation critique. L'image dialectique est également une image politique, car elle a le pouvoir de modifier la signification des événements du passé, si bien qu'elle est « capable d'ouvrir le champ même de notre réflexion historique et politique » (Didi-Huberman, 2018 p. 128). Pour cette raison, cette image est d'une forte complexité, vu qu'elle accumule des couches de significations nées de l'affrontement critique entre le Maintenant et l'Autrefois. L'image dialectique, telle qu'elle est définie par Benjamin, vient interrompre le continuum historique et renverser le présent. Elle émerge de la perception critique d'un dialogisme. Cette rencontre, à la fois révélatrice et dérangeante, porte le pouvoir de re-signifier le passé, et par conséquent, le propre présent. En somme, c'est une image apte à opérer son propre « point critique ».

Comme nous l'avons déjà remarqué, *The Act of Killing* se réfère au Maintenant pour exposer une constellation critique de l'Autrefois. Ainsi, un nouveau sens est attribué à l'Indonésie contemporaine (2012) (représentée par ses habitants et par les rues de Medan, le pont sur le fleuve Deli, l'ancien cinéma, le bureau du meurtre et sa terrasse) à partir de la dialectique de la mémoire. Ces sujets et ces espaces qui apparaissent dans le film sont comme des indices fragiles en attendant une autre lisibilité. Peut-être laquelle que va raconter d'autres versions sur les atrocités dont ils ont été témoins. Le film présente une certaine atmosphère fantasmagorique. Par exemple, une terrasse ordinaire se transforme en un enfer dantesque promu par la force de la remémoration d'un assassin. Même les sujets historiques, comme Anwar, Herman et Adi, qui occupent les espaces dans le présent, sont eux-mêmes des vestiges de ce passé sanglant. Quand Anwar danse le *cha-cha-cha* sur le terrasse où il avait tué des centaines de personnes (Fig. 03), on ne voit pas seulement un vieux fanfaron, mais on voit surtout un ancien assassin qui danse sur le mémoire des victimes et se vante d'avoir tué sans aucune punition. Quand on le revoit dans le même endroit, à la fin du film, l'espace et le sujet historique ont changé à nouveau. Et cette fois, on regarde un assassin qui retourne sur le lieu du crime et entre dans une profonde crise de conscience qui le fait vomir. Ces scènes répétées, bien que complètement différentes, sont comme un « autrefois qui rencontre le maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin, 2006, p. 479). Ce sont des images politiques, c'est-à-dire, des images historiques inscrites dans le présent de l'histoire.



Fig. 03. Photogrammes des témoignes d'Anwar sur les assassinats commis sur la terrasse de son bureau (au-dessus), et de la scène où Adi et Anwar sont maquillés avant le tournage d'une simulation de torture (en bas). « The act of killing » (Oppenheimer, 2012).

Même les mises-en-scènes farceuses sont aussi des images dialectiques, mais qui déclenchent l'interprétation critique par la métanarration, comme nous l'avons déjà démontré. Quand on regarde Anwar et Adi maquillés avec de fausses blessures (Fig. 03), on ne voit pas les acteurs d'un théâtre grotesque, mais l'imaginaire des assassins en train de reconstituer leurs propres crimes. Autrement dit, on voit l'image spéculaire des génocidaires créée au sein d'un récit « officiel » qu'ils s'enfoncent en maintenir. Ce sont toutes des images dialectiques, « authentiquement historiques (et pas archaïques) », qui représentent un instant de danger capable de provoquer une réflexion historique et politique, mettant en conflit le Maintenant et l'Autrefois.

En guise de conclusion : la lisibilité de l'histoire

Le documentaire *The Act of Killing* a eu des impacts très importants sur l'opinion publique et sur le discours des autorités en Indonésie. Au moment où il est sorti, en 2012, les producteurs ont réalisé, tout d'abord, des projections exclusives pour des artistes, cinéastes, célébrités, historiens, professeurs, journalistes et intellectuels locaux. Cette stratégie a créé un grand débat. Rapidement le documentaire a atteint un large public autant en Indonésie qu'à l'étranger. Cette réception a été accompagnée avec méfiance par les dirigeants indonésiens. Cependant, c'est seulement après la nomination au prix de

meilleur documentaire étranger par *l'Academy Awards*, en 2014, que le gouvernement indonésien a fait sa première déclaration sur le film. Pour la première fois, les autorités ont reconnu publiquement la « chasse aux communistes » comme un crime contre l'humanité. Ce fut certainement un grand rebondissement dans le récit « officiel » sur le génocide. La nomination à *l'Oscar* a révélé au monde un pays dont plus de la moitié des dirigeants sont accusés de crimes contre l'humanité. Comme une ironie du destin, c'est justement Hollywood, à travers *l'Oscar*, qui a poussé la nécessité de reconnaître publiquement les crimes commis par les génocidaires et par le gouvernement. Génocidaires qui, auparavant, ont utilisé les films hollywoodiens comme inspiration (esthétique, narrative et éthique) pour leurs actes de tuer.

Comme on peut le remarquer, raconter des histoires selon la perspective des auteurs des crimes ne signifie pas forcément endosser leur point de vue. Au contraire, cela pourrait être une manière de renverser cette perspective, exposant toutes ses ambiguïtés et sa fragilité morale. De façon dérangeante, le documentaire réussit à faire que les bourreaux, par la mise en scène farceuse de leurs crimes, produisent des témoignages et des confessions d'un récit jamais racontée auparavant, rendant possible une lisibilité critique de l'histoire, sans jamais oublier que le présent c'est le *topos* de toute la représentation du passé.

Dans ce sens, les images du film « prennent position », comme dirait Didi-Huberman, puisqu'on « les met dans une position telle qu'on va créer un effet de lisibilité » (2012, p. 125). Le bouleversement causé par le documentaire révèle la valeur des images filmiques qui, par sa dialectique critique, rend possible une autre interprétation de l'histoire. Comme affirme Didi-Huberman, « ce qui rend lisible l'histoire, ce qui rend le temps lisible, c'est l'image. En tant que dialectique, bien sûr, image dialectique d'un temps » (2012, p. 123).

Toutefois, il faut souligner que la lisibilité d'un phénomène si complexe comme le génocide indonésien dépend sûrement d'innombrables singularités. Dans le documentaire, il est évident qu'un élément central de cette histoire est manquant, celui des témoignages des victimes, si bien que Oppenheimer a repris son projet en 2014 avec le film *The Look of Silence*. Ce nouveau documentaire a continué à raconter des histoires sur le génocide indonésien, mais cette fois à partir de la perspective d'Adi Rukun, frère d'une des victimes du massacre de 1965/66. Le film accompagne Adi dans sa confrontation aux assassins, en cherchant à briser le régime de silence et de peur.

Ces films jumeaux, *The Act of Killing* et *The Look of Silence*, sont comme deux faces d'un caléidoscope complexe qui ne rend pas seulement lisible l'histoire du génocide indonésien. Comme l'a déclaré Oppenheimer, « cette impunité atroce, je ne l'ai pas vu comme une spécificité indonésienne, une exception à la règle ou un scénario de science-fiction, mais bien comme une caractéristique de l'Hémisphère Sud aujourd'hui. L'histoire de notre temps » (2015). Le réalisateur aborde la question de la mémoire des génocides qui ont eu lieu dans l'Hémisphère Sud et renforce les fonctions politiques de l'exercice de la remémoration. Comme il l'a souligné, l'histoire du génocide indonésien c'est l'histoire de notre temps. Il faut la rendre lisible pour que le présent puisse être re-signifié et que l'avenir soit réorienté.

References

- Almeida, R. (2018). A crença na imagem e a reorientação da história através de sua representação. Recife, PE: Revista Ícone, Vol. 16, N. 2, 173–190.
- Arendt, H. (1963). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York, NY: Viking Press.
- Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIXème siècle - Le Livre des Passages*. Paris: Cerf.
- Benjamin, W. (2018). Thèses « Sur le concept d’histoire » [1940]. Bibliothèque Anarchiste. Retrieved September 19, 2020.
<https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire>
- Blottière, M. (2015). Entretien avec Joshua Oppenheimer : “Les criminels, malgré tout, sont aussi des êtres humains. Retrieved September 19, 2020, from Télérama website, <https://www.telerama.fr/cinema/joshua-oppenheimer-les-criminels-malgre-tout-sont-aus-si-des-etres-humains,132159.php>
- Couston, J. (2013) “The Act of killing”, trois extraits commentés par son réalisateur Joshua Oppenheimer. Retrieved September 19, 2020, from Télérama website, <https://www.telerama.fr/cinema/the-act-of-killing-trois-extraits-commentes-par-son-realisateur-joshua-oppenheimer,96089.php>
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Les éditions Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2012). « ... Ce qui rend le temps lisible, c’est l’image ». Entretien réalisé par Susana Nascimento Duarte et Maria Irene Aparício. Lisbonne : Université Nouvelle de Lisbonne.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG.
- Huysen, A. (2014). *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Contraponto.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo, SP: Boitempo.
- Melvin J., Pohlman A. (2018). *A Case for Genocide: Indonesia, 1965–1966*. In: *The Indonesian Genocide of 1965*. Melbourne, AU: Palgrave Macmillan.

Paramaditha, I. (2013). Tracing frictions in “The Act of Killing”. *Film Quarterly*, Berkeley, v.67, n.2, Winter.

Pavis, P. (2003). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Armand Colin.

Ribeiro, D.M.; Santaella, L. (2017). A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático. In: *Comunicação, mídias e temporalidades (Compós)*. Salvador, BA: Edufba.

Santos, B.S.; Araújo, S.; Baumgarten, M. (2016). As Epistemologias do Sul num mundo fora do mapa. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 18, no 43, set/dez 2016, p. 14-23.

Stam, R. (1981). *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro, RJ: Guerra e Paz.

Stam, R. (2015). *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Malden, MA: Wiley Blackwell.

“The Act of Killing” Press Notes (2013). Retrieved September 19, 2020, from <http://theactofkilling.com>

Filmography

Apocalypse Now. Dir.: Francis Ford Coppola, EUA, 153 min, 1979.

El Sicario, chambre 164. Dir.: Gianfranco Rosi, Mexique, 80 min, 2010.

Pengkhia - natan G30S/PKI. Dir.: Arifin C. Noer, Indonesia, 270 min, 1984.

S21: the khmer rouge death machine. Dir.: Rithy Panh, Cambodia, 111 min, 2003.

The act of killing. Dir.: Joshua Oppenheimer, Indonesia, 165 min, 2012.

The look of silence. Dir.: Joshua Oppenheimer, Indonesia, 103 min, 2014.

About the author

Letícia Capanema est professeur du Master en Communication et du cours de Cinéma et Audiovisuel à l'Université Fédéral de Mato Grosso, Brésil.