

## Marie-José Latour, Philippe Madet, Christian Malaurie

### *L'Image manquante* \*

*L'entretien suivant a eu lieu dans le cadre du séminaire du Champ lacanien organisé par le pôle 7, le 8 mars 2014 à Bordeaux. Il s'inscrit dans l'intention de ce séminaire de croiser les discours pour ouvrir et enrichir nos travaux. Cette séance a été accueillie dans la salle du café restaurant Paul's Place, lieu convivial tenu par Paul Turpin et connu de nombreux Bordelais pour son ouverture précisément à la rencontre des idées* <sup>1</sup>.

**Philippe Madet** : Nous avons précédemment organisé des rencontres autour de la littérature. Aujourd'hui c'est à partir d'un film que nous avons invité deux personnes à intervenir : Marie-José Latour, psychanalyste à Tarbes, qui a beaucoup travaillé sur l'image et qui a eu cette idée particulièrement intéressante d'envisager cette rencontre à partir du dernier film de Rithy Panh, *L'Image manquante*, et Christian Malaurie, chargé de cours et de recherches en anthropologie de l'art et du design à Bordeaux, qui a récemment terminé un important travail sur l'image dans le cadre d'une habilitation à diriger des recherches et qui fera d'ailleurs l'objet, en 2015, d'un livre intitulé *L'Ordinaire des images* <sup>2</sup>. L'idée est donc de croiser les regards, soit échanger à partir de ce que chacun a voulu mettre en avant de ce film et plus généralement du travail de son auteur, en présentant quelques extraits, car nous n'aurons pas le temps de voir le film dans son entier. Je remercie Ahmed Djihoud de son aide pour organiser le visionnage des extraits.

Quelques mots sur Rithy Panh et son film. Rithy Panh est cambodgien, né en 1964, soit onze ans après l'indépendance du Cambodge. Il a eu semble-t-il un début d'enfance plutôt heureuse à Phnom Penh, avec beaucoup d'apports intellectuels, culturels et affectifs, jusqu'à ce que tout bascule le 17 avril 1975 lorsque les Khmers rouges, qui ont pris le pouvoir avec Pol Pot, décident de vider totalement la ville de Phnom Penh. Rithy Panh, comme toute sa famille et tous les habitants de la ville, est déplacé vers les

camps de travail, où l'on torture et tue sans retenue. Ce régime de terreur a duré quatre ans et fait près de deux millions de morts, soit vingt pour cent de la population, ce qui est considérable. Dans ces camps, Rithy Panh perd ses parents et quasiment toute sa famille. Lui est arrivé à survivre, on se demande comment, au vu de ce qu'il décrit avoir connu.

En 1980, il arrive en France. Il a seize ans. Comme beaucoup, il ne peut d'abord pas parler de ce qui lui est arrivé. Après une période où il essaye de rejeter tout ce qui pourrait lui rappeler le cauchemar dont il vient de sortir, jusqu'à la langue khmère, il décide de se consacrer à un travail de mémoire à l'aide d'images. Il devient cinéaste et documentariste.

Il lui faudra quasiment trente-cinq ans pour arriver à parler de son histoire. Souvenons-nous de Jorge Semprun à qui il a fallu quarante ans. Cela ne veut pas dire que Rithy Panh n'a rien écrit ou dit auparavant. Pour ce long travail de reconstitution, comme réalisateur et documentariste, c'est l'image qu'il choisit.

Si la plupart de ses œuvres ont pour toile de fond le Cambodge, il a aussi réalisé des fictions, par exemple un long métrage adapté du roman de Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*. Ses premiers films et documentaires sont écrits de manière distanciée par rapport à sa propre histoire, qu'il a commencé à aborder après son interview de Duch, connu pour avoir dirigé le camp nommé S21, interview dont il fera le documentaire intitulé *Duch, le maître des forges de l'enfer*. Suivra *L'Élimination*<sup>3</sup>, livre dans lequel il évoque ce que fut pour lui cette rencontre. Mais son histoire personnelle, dans l'histoire du Cambodge, c'est avec *L'Image manquante* qu'il l'aborde avec une grande proximité.

**Christian Malaurie et Marie-José Latour** : Nous avons voulu d'abord vous présenter un extrait du film. Sans nous concerter, nous avons choisi le même. C'est le début du film.

*L'Image manquante*, extrait n° 1 :

« Au milieu de la vie,  
l'enfance revient.  
C'est une eau douce  
et amère.

Mon enfance, je la cherche,  
comme une image perdue.  
Ou plutôt  
c'est elle qui me réclame.

Est-ce parce que  
j'ai cinquante ans ?  
Parce que j'ai connu des temps agités  
où alternaient craintes et  
espérances ?

Le souvenir est là,  
maintenant,  
il me cogne aux tempes,  
je voudrais le chasser.

Avec de la terre et de l'eau,  
avec les morts, les rizières,  
avec des mains vivantes,  
on fait un homme.  
Il suffit de pas grand-chose.  
Il suffit de vouloir.  
Son costume est blanc, sa cravate sombre.  
Je voudrais le tenir  
contre moi.  
C'est mon père « . »

**C. Malaurie** : Je voudrais parler du désir d'image de Rithy Panh et du langage cinématographique avec lequel il s'adresse à nous. J'essaie de comprendre ici comment, au milieu des années 1950, certaines personnes ont cherché à saisir quelque chose du réel en s'appuyant sur une production filmique. Je pense notamment à Jean Rouch et Chris Marker, des figures qui ont influencé le cinéma de Rithy Panh. Il me faut aussi évoquer Fernand Deligny, dont on redécouvre à peine aujourd'hui l'œuvre cinématographique, et Raymond Depardon, connu maintenant du grand public. Tous ont une attention formidable à la capture de la parole. Qu'est-ce que filmer la parole ? Soit quelque chose qui manque dans l'image matérielle, dans l'image produite, mais qui est à l'œuvre à l'insu de celui qui essaye d'inventer d'autres manières de produire des images.

On a vu à l'image, à la fin de cet extrait, l'idée cinématographique de construire des figurines, c'est-à-dire des petits objets sculptés et peints manipulés comme des jouets, des figures de l'enfance et qui sont la matière essentielle du film. Rithy Panh trouve là une manière de faire image, en filmant à partir de ses statuettes, en travelling, des scènes, souvent traumatiques, reconstituées et qu'il n'arrive pas à trouver dans les images d'archives. Son souci relie l'écriture de son histoire et l'écriture de l'histoire. Donc, il s'agit pour lui de reconstruire des scènes à partir d'une théâtralité

produite par ces figurines. Qu'elles constituent l'essentiel des images ou qu'elles soient présentes en incrustations dans des images d'archives, elles suscitent chez le spectateur un effet intense. Les images d'archives ont été produites par le pouvoir, et donc mises en scène à des fins de propagande, elles montrent très peu « ce qui s'est passé ». L'archive, en fait, témoigne plus de la production d'un énoncé que de l'enregistrement d'un fait. Elle met en discours quelque chose qui arrive, qui lui arrive, à Rithy Panh, dans sa propre vie.

L'image des vagues revient trois fois dans le film. La vague, c'est le pli. Elle imprime un mouvement à l'image appuyé aussi par un son caractéristique qui fait image. La vague est un motif très important dans l'histoire de l'image, aussi bien dans l'histoire de la peinture que de la photographie et du cinéma. Pour Rithy Panh, à mon sens, la vague inscrit par l'image un mouvement de la mémoire qui a du mal à parler de la division du sujet, comme si quelque chose était impossible à figurer. C'est une tentative pour lui de trouver du tiers par l'intermédiaire de l'image, soit un accès au symbolique. Son désir d'image renvoie à un rythme dans le corps. Il trouve ce rythme par la vague qui figure le mieux ce mouvement vers l'image. À la fin du film il dit : finalement les images manquantes sont en moi. J'admire ce travail remarquable qui est une réflexion en acte, celle d'un auteur (de celui qui s'autorise), sur une question fondamentale : comment utilise-t-on le langage cinématographique pour parler d'un événement ?

**P. Madet** : Vous avez donc l'un et l'autre choisi le même extrait pour débiter.

**M.-J. Latour** : Je te remercie Philippe pour cette invitation... J'aime beaucoup la façon dont Philippe Madet soutient ce séminaire du Champ lacanien à Bordeaux. Je crois que nous partageons une certaine façon de vouloir croiser le discours analytique avec d'autres discours, avec d'autres pratiques du symbolique.

C'était un peu l'enjeu de ne pas se concerter avant avec Christian Malaurie, pour laisser la plus grande part à ce croisement et à ses effets. J'ai choisi cet extrait parce que, outre que c'est le début du film, il nous plonge d'emblée dans la perspective du titre, *L'Image manquante*. Quelque chose se perd, quelque chose est perdu ; une vague, lorsqu'on la regarde de trop près, on ne voit plus rien.

Ces premières images mettent en tension ces silhouettes fantomatiques qui apparaissent et ces petites figurines sculptées et peintes devant la caméra. Rithy Panh prend son point de départ dans ce qui n'a pas d'image,

dans ce qui reste informe, dans ce qui est de l'ordre du souvenir mais très vague (*sic* !).

Il se trouve en effet que je travaille depuis quelques années sur l'imaginaire dans le champ psychanalytique. Au moment de l'écriture d'un petit article (« Petite introduction à la folie des images <sup>5</sup> ») où j'essayais justement de faire le point, je tombai sur quelques lignes annonçant la sortie du film de Rithy Panh, donnant à ma conclusion une résonance particulière : « Si le rond brûlé de ce qui n'a pas d'image (Walter Benjamin) vient hanter chaque image, le prendre en compte révèle à quel point l'image commence bien plus par la disparition que par la tâche. » C'est donc à ce moment-là que je lis l'annonce de la sortie de *L'Image manquante* en plein festival de Cannes, où Rithy Panh obtiendra d'ailleurs le prix « Un certain regard ». Je ne savais presque rien du film, hormis ce titre, et j'ai donc attendu impatientement sa sortie sur Arte en octobre 2013.

Dans ce qui se présente aujourd'hui comme soi-disant des images, avec le développement des écrans, télévision, ordinateur, Smartphone, etc., il est difficile d'échapper à cette folie des images...

**C. Malaurie** : J'appelle cela des messages visuels.

**M.-J. Latour** : Oui, en effet il y a à retrouver dans tout ce fatras ce qu'est une image. C'est précisément ce que Rithy Panh interroge d'une façon magnifique. S'il superpose, par exemple, des images d'archives ou des images de propagande aux images qu'il crée, ce n'est pas pour rendre « artistique » le documentaire mais pour faire surgir ce que l'image ne saurait, de toute façon, recouvrir.

Vous l'avez dit, l'un et l'autre, le réel reste ce que l'on n' imagine pas et ce dont on ne peut parler. Une image est ce qui se tient à la hauteur de cet irréprésentable. Je voudrais saluer la présence de Laurent Lafolie, qui est photographe et qui va exposer très bientôt à Biarritz son travail autour de l'image négative. Il travaille beaucoup avec les images autour de l'invisibilité et de la disparition et je vous invite à aller voir cette superbe exposition.

Si nous revenons au titre de ce film, c'est une belle trouvaille, cette image manquante. Elle convoque le manque d'image et l'image qui manque. Celle qu'il n'y a pas. Celle qu'il n'y aura pas. C'est là-dessus que se termine son film. Mais c'est aussi dans l'image elle-même qu'il y a un manque. Et heureusement ! C'est parce qu'il y a ce manque que l'image est féconde. L'image manquante, comme on dirait l'image analysante, un participe

présent. Peut-être même que c'est cela qui est visé, construire la possibilité qu'une image manque.

Pour la psychanalyse, l'imaginaire est une des trois dimensions où vient s'inscrire l'expérience humaine, les deux autres étant le réel et le symbolique.

**C. Malaurie** : La psychanalyse lacanienne !

**M.-J. Latour** : Y en aurait-il une autre ? La psychanalyse est forcément freudienne et lacanienne. Sinon, c'est comme si on pouvait parler du cinéma aujourd'hui sans parler de Godard.

**C. Malaurie** : Oui, mais certains n'apprécient pas entièrement la démarche de Godard. Godard sait que l'argent permet de faire des films, et il monte toujours ses films avec un financement très particulier. Pasolini, c'est encore autre chose. Dans la querelle qui oppose un temps Pasolini et les tenants de la Nouvelle Vague, et en l'occurrence Godard, Georges Didi-Huberman penche plutôt du côté de Pasolini, pour dire : attention, pas « juste une image » mais une « image juste ». C'est toute la question de l'éthique de l'image...

L'important en art, c'est comment on produit, comment on se confronte au dispositif, pour produire des images, car, au bout du compte, l'essentiel est qu'il y ait réalisation d'un objet image qui fasse parler. Ce n'est pas un hasard si beaucoup de cinéastes depuis la Nouvelle Vague font à la fois de la fiction et du documentaire. Il n'est en effet pas possible d'éliminer la fiction.

**M.-J. Latour** : On est au cœur du travail de Rithy Panh, qui a dû revenir de ce que les Khmers rouges ont essayé de faire : éliminer l'espace de la fiction.

*L'Image manquante*, extrait n° 2 :

« Il y a tant d'images  
qui passent,  
repassent  
dans le monde,  
qu'on croit posséder  
parce qu'on les a vues...

Quand on découvre une image  
sur un écran  
qui n'est pas un tableau  
un linceul,  
alors elle ne manque pas.

Phnom Penh  
a été encerclée par les Khmers rouges,  
qui venaient mettre fin  
à l'injustice et à l'exploitation.

Ils sont entrés  
dans la capitale le 17 avril 1975.  
Il n'y a pas eu de cris de joie  
mais une attente silencieuse.

J'y étais.  
Je me souviens du regard  
de ces jeunes combattants :  
comme si nous n'avions pas été là.

On leur avait donné un ordre :  
ne jamais toucher l'ennemi de la main.  
L'ennemi,  
c'est moi.  
J'ai treize ans.

La banque centrale est dynamitée avec ses billets.  
Il n'y a pas de retour possible.

La ville est impure.  
La ville est corrompue :  
Elle est vidée en quelques heures.

« Vive le très glorieux 17 avril, jour de joie débordante ! »

Deux millions de personnes sont jetées sur les routes  
et abandonnent  
leurs maisons, leurs proches, leurs souvenirs,  
en fait l'ancien monde.  
[...]

Maintenant Phnom Penh peut être filmée,  
comme dans la célèbre prophétie khmère de Puth Tumneay :  
"Les maisons seront sans habitants,  
les rues sans passants,  
les escaliers, personne ne les montera.  
Des rivières de sang couleront <sup>6</sup>." »

**M.-J. Latour** : Ce qui est assez formidable, c'est le travail de nouage réalisé par Rithy Panh. Pour l'écrire, ce texte magnifique, c'est à un écrivain qu'il l'a confié. Christophe Bataille a écrit ce texte à partir de ce que Rithy Panh lui a raconté. Ce dernier lui envoyait, par mail, des images et il lui demandait d'écrire avec des indications telles que celles qu'il aurait pu donner à un chef opérateur. Christophe Bataille s'est laissé dicter ces indications et cette contrainte a donné ce texte superbe : un poème.

Ce travail à plusieurs est présent tout au long du film. C'est à un sculpteur, Sarith Mang, que le cinéaste a confié le soin de donner forme à l'âme, à ce qui anime l'image. Alors que justement il ne s'agit pas d'un dessin animé, puisque ces petites statuettes restent immobiles. C'est également à un musicien formidable, Marc Marder, à qui nous devons la bande originale de ce film, et à un acteur dont la voix est sans pareille, Randal Douc, que Rithy Panh confie la tâche de retrouver la voie contre le *kamtech*, ce mot khmer qu'on pourrait traduire par « détruire puis effacer toute trace de la destruction ».

Dans ce tressage, on devine l'isolement qui a dû être celui du jeune garçon qu'était Rithy Panh entre 1975 et 1978 et la façon dont il a pu de nouveau faire confiance à l'autre, dont il a pu renouer avec les images et la parole pour qu'un espace soit possible afin de re-habiter le monde.

**C. Malaurie** : Et à chaque fois qu'on utilise les archives filmiques, on est avec cette idée de *faire avec* ces images. Ce n'est donc pas du message visuel. Je m'intéresse au rapport entre l'image matérielle et ce que j'appelle l'« image de peu », c'est-à-dire une image où l'événement ordinaire prend corps.

Il me semble que le sujet essaie de construire des collections d'images, c'est-à-dire qu'il fait un montage des sensations et fait avec les images. Il y a abandon de l'intention mais visée d'un rapport entre visible et invisible. Dans le film de Rithy Panh, avec la surimpression, l'image construit du scénique où le spectateur peut voir une scène à différents niveaux.

**P. Madet** : Je te propose, Marie-José, de revenir sur l'absence et/ou la présence de l'image dont nous avons parlé tout à l'heure.

**M.-J. Latour** : Cette question est certainement la plus importante pour la psychanalyse dans son rapport à l'image. Comment s'expliquer avec ce que Lacan appelle cette « préférence pour l'image » ? En effet, l'homme est capté par l'image de son corps, c'est avec elle qu'il supplée à sa néoténie, à sa prématurité spécifique. L'être humain est tellement mal fichu lorsqu'il

arrive au monde que de petits appareils lui sont nécessaires pour s'y maintenir. Un de ces premiers appareils, c'est l'image. Mais pour que l'image puisse remplir sa fonction, Lacan repère qu'il est nécessaire que l'image soit trouée par un impossible à représenter, ce qu'il va noter (a).

Pour le dire plus simplement, son dos, son propre dos, on ne peut en avoir une idée que par le dos de l'autre. Ce (a), Lacan l'inscrit au cœur de l'image spéculaire, qu'il note i(a). Il y a toujours deux versants de l'image, dont Jean-Pierre Vernant a su faire valoir les ressources repérées dès l'Antiquité. Dans une image, il y a ce qu'elle présente et il y a ce qu'elle représente. Dès lors le pouvoir de l'image se déplie selon deux axes : celui qui nous fait prendre des vessies pour des lanternes et celui qui inquiète la somnolence produite par la représentation. C'est également cela qui permet de distinguer l'imaginaire de l'imagination.

C'est cela même que Rithy Panh convoque dans son travail : en défaisant cette proximité aveuglante de l'imaginaire et de l'imagination, il redonne au regard une puissance nouvelle, marquée par l'absence. Le regard, la forme et l'apparition sont trois façons d'attraper l'image. Rithy Panh, dans ce que l'on peut appeler un acte cinématographique, les fait se côtoyer. Dès que l'on se trouve en face d'une image, le regard est convoqué, ainsi que la pente à vouloir mettre le monde en forme, mais quelque chose vient troubler cette mise en forme, c'est ce que nous pouvons appeler l'apparition. Et c'est ce que nous opposerons à l'apparence, puisque l'image est aussi une apparence.

Qu'est-ce qui dérange Freud lorsque soudain il voit un vieux monsieur entrer dans son compartiment, et qu'en fait il s'agit de son reflet dans le miroir de la porte du cabinet de toilette ? Ce n'est pas son image qui le dérange. La psychologie dirait que ce qui l'angoisse serait l'apparence, son image de vieux. Ce qui l'angoisse, c'est l'apparition, c'est-à-dire le fait que quelque chose surgit là où, justement, il ne devrait rien y avoir. C'est toute la question du mode de la présence de l'objet (a).

Rithy Panh s'interroge sans cesse sur la nécessité d'une image. Pourquoi faut-il une image ? « Je ne veux plus voir cette image de faim, de souffrance. Alors je vous la montre <sup>7</sup>. »

Cette question de l'imaginaire, Rithy Panh la convoque à partir du symbolique : comment parler de ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui est à dire ? Il répond : « Bien dire à moi-même déjà ! » Ce qui évidemment rejoint la question éthique.

*L'Image manquante*, extrait n° 3 :

« Parfois je vois un enfant. Disons que c'est moi.  
 Tout était mauvais pour lui :  
 Il ne savait pas pêcher ; marcher pieds nus ; ni se battre.  
 Des années plus tard,  
 il se sent coupable de n'avoir pas aidé  
 ceux qui étaient dans le dénuement.

Il paraît qu'à parler on s'apaise,  
 on comprend,  
 on traverse.

Pour moi, la sagesse ne viendra jamais.  
 Je ne cherche pas une image des miens.  
 Je voudrais les toucher.  
 Leur voix est manquante : alors je ne raconte pas.

Maintenant c'est l'enfant qui me cherche. Je le vois.  
 Il voudrait me parler.  
 Mais les mots, c'est difficile <sup>8</sup>. »

**M.-J. Latour** : En revoyant le film, j'ai pensé à ce que Paul Celan écrit dans *Le Méridien* : « C'est la contre-parole, c'est la parole qui casse le "fil", la parole qui n'est plus la révérence faite "aux badauds et à l'histoire sur ses grands chevaux", c'est un acte de liberté. C'est un pas. »

C'est quelque chose qui, me semble-t-il, est rejoint par la proposition cinématographique de Rithy Panh, qui va bien au-delà du reportage, du travail d'archive, qui sont bien sûr nécessaires mais pas suffisants. C'est un geste artistique qui permet de cerner l'impossible à penser et de trouver un passage pour l'impensable. On n'est pas dans l'illustration, mais plutôt dans une contre-image. Là où l'image vient habituellement voiler le réel, il s'agit de lui faire lever un coin du voile, par le voile même donc. Sacrée trouvaille ! Inventer pour que dire soit possible. Trouver des images et des mots qui réintroduisent la vie, le souffle. Oser aller contre le slogan, c'est la voie de la poésie.

Cette idée des figurines, Rithy Panh l'a eue à partir d'un ratage. Il était allé revoir sa maison à Phnom Penh et n'avait rien reconnu dans ce qui avait été transformé en maison close. Il a d'abord eu l'idée de faire des maquettes pour retrouver quelque chose de sa vie dans ces lieux mais cela

ne marchait pas. Il a alors suggéré au sculpteur de commencer par le petit enfant qu'il était. C'est le petit bonhomme que l'on voit sur le divan. C'est extraordinaire, cette façon de faire monter sur la scène l'enfant qu'il a été, plus exactement, ce qui reste de l'enfant qu'il a été. À ceux qui lui ont posé la question de son rapport à la psychanalyse, il a répondu qu'il ne savait pas s'allonger !

**P. Madet** : Cela n'a pas été son choix. En même temps, il utilise les images comme d'autres les mots et, à la fin de son travail, il prend la mesure de l'impossible à tout dire, à tout expliquer, soit d'une rencontre avec du réel.

**C. Malaurie** : J'ajoute un mot sur le fait qu'il n'y a pas de commentaire. C'est une parole qui ne commente pas.

**M.-J. Latour** : Rithy Panh dit qu'il doit à au moins deux choses le fait d'être cinéaste. La première, c'est lorsque après la mort de son père – qui a décidé de mourir en refusant de manger cette nourriture pour animaux – sa mère lui raconte la cérémonie funéraire qu'il aurait dû avoir<sup>9</sup>. C'est à « cet enterrement des mots » qu'il dit devoir le fait de faire du cinéma. Le deuxième élément est un rêve, le rêve récurrent pendant ces quatre années d'isolement que lui était parachuté un appareil photographique.

Ce sont ces deux choses qui l'ont orienté dans sa façon de faire du cinéma, qui n'est pas n'importe quelle façon. Elle doit beaucoup à son rapport à ce que Lacan nomme *lalangue*. Rithy Panh raconte comment, pendant les quatre ans de cet enfer, lui revenaient des airs de chansons étrangères (les Beatles, par exemple) et que sur ces airs il mettait des mots en khmer, des mots de la langue de tous les jours. Ce n'était pas le sens qui comptait. Cela pour que la langue ne soit pas seulement servile et pour garder possible et vivant le rapport à la parole qui dès lors ne peut se réduire au slogan.

**C. Malaurie** : C'est la question du comment survivre. Il faut rappeler que, pendant ces quatre années, ils vivaient sur des chantiers dans des cahutes et sans presque rien à manger. Comment garder quelque chose de secret, dérobé à la maîtrise du pouvoir ? Pour son père, ce fut le refus de s'alimenter. Ils peuvent tout lui prendre mais pas sa pensée, qu'il relie à son alimentation et à la langue.

**P. Madet** : Rappelons aussi que Rithy Panh poursuit son travail de recherche. Il vit six mois par an au Cambodge et dirige à Phnom Penh le centre Bophana, qui permet à ses visiteurs de consulter des images d'archives du pays et qui

est toujours en recherche de nouvelles images qui pourraient se trouver encore chez des particuliers.

**C. Malaurie** : Rithy Panh a le sens du collectif. Il donne à chacun sa place.

**P. Madet** : Merci à vous deux.

*Mots-clés : image, manque, RSI, Rithy Panh.*

---

\* [↑](#) R. Panh, *L'Image manquante*, CD, Arte France, Bophana production, 2013.

1. [↑](#) Transcription établie et relue par M.-J. Latour, P. Madet et C. Malaurie.

2. [↑](#) C. Malaurie, *L'Ordinaire des images*, Paris, l'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2015.

3. [↑](#) R. Panh avec C. Bataille, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2012, p. 131.

4. [↑](#) R. Panh avec C. Bataille, *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013, p. 9-10.

5. [↑](#) M.-J. Latour, « Petite introduction à la folie des images », *Mensuel*, n° 84, Paris, EPFCL, janvier 2014.

6. [↑](#) R. Panh avec C. Bataille, *L'Image manquante*, *op. cit.*, p. 11-14.

7. [↑](#) *Ibid.*, p. 43.

8. [↑](#) *Ibid.*, p. 64-65.

9. [↑](#) R. Panh avec C. Bataille, *L'Élimination*, *op. cit.*, p. 131.