



Rwanda 1994-2014 : le génocide à l'épreuve de la fiction

« Ubara ijoro ni uwariraye »
« Seul celui qui a connu la nuit peut la conter »

Proverbe rwandais

→ Par **François-Xavier Destors**, Auteur-Réalisateur – IEP Paris

Il n'y a pas de place pour les photographes sur les lieux de tueries, comme les marais ou la forêt. Aucun passage d'aucune sorte où un étranger pourrait se faufiler entre les tueurs, les tués et ceux qui doivent être tués. Aucune place pour une présence extérieure qui ne pourrait évidemment pas survivre [...]. Des images de notre vie de singes à Kayumba ou de leur vie de reptiles dans les marais, ce serait inhumain, ce serait ajouter de la peine à la souffrance des rescapés et, en plus, ça ne servirait à rien. Parce que ces images ne préciseraient rien à ceux qui ne l'ont pas vécu, sauf à illustrer une macabre farandole [...]. L'intimité du génocide appartient à ceux qui l'ont vécu, à eux de devoir la dissimuler, elle ne se partage pas avec n'importe qui. (Hatzfeld, 2007, p. 121)

Prononcée lors du tournage d'un film de fiction dans son village, cette parole d'Innocent Rwiliza, survivant du génocide, illustre le gouffre d'incompréhension qui sépare à jamais ceux qui ont traversé l'horreur et ceux qui l'ont vécue « à distance » et qui tentent, par le biais de la fiction, de reconstituer la tragédie. Par son ampleur, sa fulgurance et son insoutenable violence, le génocide des Tutsi du Rwanda ébranle en effet toute faculté de penser et d'imaginer l'événement. Pourtant, parmi le foisonnement d'œuvres artistiques qui construisent sa mémoire depuis vingt ans, nombreux sont les cinéastes à avoir relevé le défi de la représentation. Aux côtés d'un nombre considérable de documentaires, un peu plus d'une dizaine de longs-métrages de fiction ont ainsi vu le jour, réalisés dans leur grande majorité par des cinéastes occidentaux en parallèle du temps de la reconstruction et de la justice. Ces films, dont certains ont connu un succès mondial, à l'image d'*Hôtel Rwanda* (Terry George, 2004) et de ses trois nominations aux Oscars, ont constitué d'importants vecteurs de la mémoire collective qui s'est forgée après les cent jours de 1994.

La théorie de l'irreprésentable, chère au réalisateur de *Shoah* (1985) Claude Lanzmann qui estime que l'absence d'images directes de l'extermination des Juifs d'Europe rend vaine toute tentative de représentation, a longtemps cristallisé les



© Vivid Features / Nick Hughes - 2001

– Hundred Days

Quand la violence se fait obscène, et le génocide spectacle... Ce plan large du charnier de l'église de Kibuye fait suite à une longue séquence décrivant de manière crue et frontale le massacre des réfugiés commis par les miliciens Interahamwe. La question de la violence extrême, perpétrée essentiellement à l'arme blanche (machettes, gourdins cloutés), est l'un des tropes de la représentation du génocide à l'écran, au risque de faire du spectateur un voyeur.

débats sur la légitimité de la fiction à interroger le crime des crimes. Néanmoins partisans des « images malgré tout », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Georges Didi-Hubermann, les films consacrés à l'*itsebabwoko* font abondamment référence à la Shoah, grille de lecture référentielle auprès de cinéastes marqués par « l'ère du témoin » et le « devoir de mémoire ». Le regard qu'ils engagent dans leur démarche de création et qu'ils portent à l'écran soulève plusieurs enjeux d'ordre historique, éthique et esthétique, tant vis-à-vis d'une vérité encore en train de s'écrire que de la mémoire de victimes toujours traumatisées. Comment s'approcher au plus près de l'événement en transgressant, par essence, le réel ? Comment donner à voir l'horreur des cent jours sans tomber dans le spectacle, le voyeurisme ou le traumatisme visuel ? Quelles stratégies narratives utiliser pour raconter l'inénarrable des survivants ? Comment suggérer, par la fiction, la nature même du crime, à savoir l'extermination planifiée et systématique de plus de 800 000 Tutsi du Rwanda ?

Sous forme de bilan, le présent article montre comment, au nom du réalisme et du « vraisemblable », les films qui abordent frontalement le génocide mettent en scène les potentialités et les limites de la représentation. Il insiste également sur les enjeux de l'espace cinématographique où s'élabore, pour le tiers comme pour le rescapé, le langage d'une mémoire à recomposer.

RÉDIMER L'IMPUISANCE DE 1994

La profusion de ces œuvres cinématographiques témoigne de la profonde blessure qu'incarne le Rwanda dans l'imaginaire du tiers occidental, indissociablement

rattaché à un génocide marqué par son échec politique et médiatique. Aussi la plupart des fictions s'inscrivent-elles, à l'instar des premiers documentaires diffusés dès 1995 car pressés de rétablir la vérité des faits, dans une posture morale de dénonciation. D'abord à l'égard de l'attitude des grandes puissances occidentales qui, malgré l'accumulation des pogroms et des avertissements, n'ont jamais voulu s'engager dans un drame auquel seules les troupes armées du Front patriotique rwandais (FPR) ont mis fin en juillet 1994 ; ensuite vis-à-vis de la faillite collective des médias, qui n'ont pas su informer, alerter et mobiliser l'opinion publique internationale sur la réalité des massacres qui ont plongé le Rwanda dans l'abîme. Cette mauvaise conscience occidentale explique en partie les raisons qui exhortent les cinéastes à faire œuvre de réparation, en tentant de remédier à l'oubli et à l'invisibilité. Si le cinéma s'est rapidement emparé du génocide, la première fiction étant réalisée dès 1999, c'est donc pour combler un vide : celui d'un discours historique encore confus en proie à un révisionnisme rampant, et surtout celui des images qui, noyées sous une déferlante de clichés et d'amalgames, ne sont jamais vraiment parvenues à créer du sens.

En avril 1994, l'actualité était ailleurs. L'enclave bosniaque de Gorazde, prise d'assaut par les Serbes, retenait toute l'attention des Nations Unies et des médias occidentaux, tandis que la plupart des journalistes dépêchés sur le continent africain étaient partis couvrir les premières élections libres et non raciales en Afrique du Sud. Journalistes, cameramen et photographes parvinrent à rejoindre Kigali quelques jours après l'attentat perpétré contre l'avion du président Juvénal Habyarimana. Dans le chaos des premiers jours du génocide, isolés sur le terrain, ils connurent les pires difficultés à exercer leur travail, confrontés à l'hostilité des tueurs à l'égard de la presse ainsi qu'aux aléas techniques qui retardèrent l'envoi de leurs images à leurs agences respectives (Réra, 2014, p. 35-96). Dans l'urgence et sans repères, les médias occidentaux se réfugièrent dans les stéréotypes chers au continent noir. Ils évoquèrent ainsi une « guerre interethnique » et une « violence barbare » qui, justifiées par un antagonisme séculaire entre deux tribus rivales, noient les discours dans des images recyclées. Rien ne permettait alors de décrypter le processus en cours, bientôt étouffé par les nombreux reportages consacrés à l'évacuation des ressortissants occidentaux lors de l'opération Amaryllis. Dans leur sillage, la quasi-totalité des journalistes fut évacuée avec les derniers convois onusiens. Les dernières images qui nous parvinrent du Rwanda furent celles de l'abandon et de la lâcheté, avant un long silence.

Le génocide est une nouvelle fois relégué au second plan au retour des images, en mai 1994, lorsque certains journalistes purent pénétrer dans les territoires libérés par les troupes du FPR. Le déclenchement de l'intervention « humanitaire » française, l'opération Turquoise, s'accompagne d'un déferlement d'images. La confusion ne cesse pas pour autant : les journaux télévisés présentent les centaines de milliers de réfugiés hutu fuyant vers le Zaïre grâce au corridor mis en place par les Français comme les victimes d'un génocide que la plupart d'entre eux viennent pourtant de commettre. Après l'abondance des images de l'exode, celles de la « liturgie humanitaire » (Mesnard, 2002, p. 84) des camps de réfugiés organisés dans l'urgence à la

frontière zaïroise, éclipsent une nouvelle fois les centaines de milliers de victimes qui jonchent les collines rwandaises et qui n'ont toujours pas de visages. À Goma, les ravages du choléra provoquent un afflux d'images isolées de mort, de maladie et de pauvreté qui, inscrites dans le discours humanitaire, invitent à la schématisation, voire à la banalisation.

Face à ce constat d'échec, les films de fiction entendent restituer les images manquantes. À l'écran, la plupart des œuvres intègrent les images d'archives au cœur de la narration, brouillant délibérément la frontière entre documentaire et fiction afin de garantir l'authenticité du récit. Elles emploient également abondamment la figure du journaliste pour illustrer cet échec médiatique, relayant un questionnement plus politique sur la capacité de mobilisation des images, leur exploitation émotionnelle et les complexités de la représentation. Au nom du « plus jamais ça », les cinéastes se font un devoir moral de dénoncer les stéréotypes véhiculés par les médias de l'époque afin d'authentifier l'événement sans le dénaturer. Malgré cela, qu'il soit positionné comme personnage principal (*Un Dimanche à Kigali*, *Lignes de Front*) ou secondaire (*Hundred Days*, *Hôtel Rwanda*, *Shooting Dogs*, *Shake Hands with the Devil...*), le reporter, au même titre que le politicien ou le militaire, fait souvent l'objet d'un portrait simplificateur et caricatural, facilitant l'identification du spectateur occidental et suscitant chez lui la honte et la culpabilité. Ainsi, tout en regrettant « l'amalgame entre les responsables de l'information, affairés à hiérarchiser les nouvelles du monde du haut de leur tour d'ivoire, et les envoyés spéciaux sur le terrain, s'efforçant de remplir au mieux leur mission d'information », Nathan Réra note à juste titre que « d'un film à l'autre, la question des médias est réduite à une série de lieux communs : elle est un chiffon rouge que les cinéastes n'hésitent pas à agiter, pour mieux dénoncer le mutisme de l'Occident face au dernier génocide du XX^e siècle. » (Réra, 2014, p. 347) Ce constat rappelle que les possibilités offertes par la fiction, qui proposent d'immerger le spectateur au cœur de l'action et d'inscrire l'événement dans le registre de l'émotion, se révèlent, dans le cas du génocide des Tutsi du Rwanda, non sans ambiguïtés.

DES HÉROS « FABRIQUÉS » QUI FONT ÉCRAN

« La fiction, dans cette relation au réel et à la vérité historique, est à la fois un risque et une chance : le risque est évident (anachronisme, déformation et même vulgarité, interprétation sauvage, téléologie de l'histoire), mais la chance c'est la possibilité de montrer ce qui n'était pas visible, d'aborder des sujets que l'histoire traditionnelle ne touche pas, c'est d'essayer de comprendre grâce à la reconstitution au sens presque judiciaire du terme, le vécu de ceux qui n'ont jamais parlé, jamais témoigné, les oubliés de l'histoire. » (Veyrat-Masson, 2008, p. 65) « Inspirés de faits réels » ou « tirés d'une histoire vraie », comme le précisent dans la plupart des cas des cartons d'ouverture, les films revendiquent d'emblée au spectateur l'authenticité d'un récit fidèle à la vérité historique. Dans leur grande majorité, ils emploient pour cela une esthétique réaliste et cherchent à susciter l'adhésion du spectateur

en facilitant son identification aux protagonistes principaux, à travers lesquels se dévoile toute la progression dramatique. Dans le cas de ces fictions destinées à une audience occidentale, le risque d'euphémisation et de réécriture de l'histoire est d'autant plus grand lorsque ce « génocide populaire », selon l'ouvrage éponyme de Jean-Paul Kimonyo, est représenté à travers un prisme individuel qui éclipse la mémoire des « oubliés », celle des victimes.

C'est notamment le cas d'*Hôtel Rwanda*, le film qui a rencontré le plus d'échos auprès du grand public et qui, face à l'ignorance généralisée autour de la tragédie au moment de sa sortie, avait la responsabilité d'inscrire le génocide des Tutsi du Rwanda dans les consciences collectives et de permettre au spectateur d'en saisir les mécanismes et les enjeux. Seul film du corpus à n'avoir pas été tourné au Rwanda¹, alors que tous les autres ont fait du retour sur les lieux de l'extermination une condition nécessaire de leur authenticité, *Hôtel Rwanda* véhicule une vision romancée et lacunaire du génocide, perçu à travers une figure controversée et modelée selon les critères traditionnels du héros hollywoodien. Le scénario du film s'appuie sur le témoignage de Paul Rusesabagina, un hôtelier hutu devenu le gérant du luxueux hôtel des Mille Collines transformé, au moment du génocide, en camp de réfugiés. Celui que la presse américaine a surnommé le « Schindler africain », en référence à l'industriel allemand Oskar Schindler auquel Steven Spielberg a consacré une fiction à grand succès, affirme avoir sauvé plus de 1 200 réfugiés des griffes des militaires. L'acte héroïque de cet « homme ordinaire » (Rusesabagina, 2007), qui a été depuis reçu et récompensé par les plus hautes autorités américaines, est cependant fortement mis en cause à la fois par les survivants de l'hôtel, qui lui reprochent sa cupidité, son opportunisme et sa proximité avec les autorités génocidaires, ainsi que par les rapports officiels de la Mission des Nations Unies pour l'assistance au Rwanda (MINUAR)². Le film qui le premier fait la lumière sur les événements met donc en scène un héros atypique et contesté dans le huis clos d'un sanctuaire qui fait figure d'exception dans le déroulement du génocide.

Le réalisateur nord-irlandais Terry George, heureux de trouver là « l'histoire parfaite pour un film : un thriller politique fascinant, une romance bouleversante et, plus que tout, une histoire universelle du triomphe du bien contre le mal »³, propose une version manichéenne et aseptisée qui tend à une réécriture de l'histoire du génocide. Les rares éléments historiques proposés au spectateur ne permettent d'entrer dans la construction politique et raciale du génocide, d'identifier ses responsables et d'en analyser les causes. Le film s'ouvre par exemple sur un extrait de la Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTL) dénonçant sur fond noir l'asservissement séculaire des Hutu par les Tutsi. À aucun autre moment du récit, cette propagande haineuse n'est déconstruite, livrant ainsi le discours historique en pâture aux négationnistes. De même, la question cruciale de la division entre Hutu et Tutsi n'est abordée que lors d'une brève discussion entre un journaliste occidental (Joaquin Phoenix) et un homologue rwandais, sans que les implications sociales et idéologiques des stéréotypes annoncés ne soient évoquées. Laisse libre et quelque peu confus dans son jugement, le spectateur assiste ainsi à l'irruption d'une violence raciale qui demeure

(1) Le film a été tourné dans la banlieue de Johannesburg, en Afrique du Sud, où le décor de l'hôtel a été reconstitué. Les seules images de Kigali qui apparaissent à l'écran sont issues de repérages antérieurs.

(2) Le film a provoqué de nombreuses polémiques au Rwanda, glissant sur le terrain politique. Réfugié en Belgique depuis 1996, Paul Rusesabagina s'est depuis livré à des attaques en règle contre l'actuel chef du gouvernement rwandais – contre lequel il a créé un parti d'opposition – jusqu'à épouser la thèse révisionniste du « double génocide ». Les rapports de la MINUAR indiquent notamment que Paul Rusesabagina aurait plusieurs fois tenté de faire évacuer les soldats onusiens postés à l'entrée de l'hôtel, et qu'il aurait fourni les listes comprenant les noms des réfugiés de l'hôtel aux généraux de l'armée gouvernementale. (Amadou Deme, officier sénégalais de la MINUAR, « *Hotel Rwanda : Setting the record straight* », 24 avril 2006).

(3) Interview de Terry George par Jeremy Duns, « *Life as a Hero* », *The Bulletin*, 24 février 2005.



– *Shooting Dogs*

La plupart des films de fiction consacrés au génocide des Tutsi du Rwanda adoptent le point de vue d'un personnage occidental, censé faciliter l'identification du spectateur à qui les films sont pour l'essentiel destinés. Protagonistes impuissants, honteux, voire complices, leurs portraits relèguent souvent les victimes du génocide au second plan. Dans *Shooting Dogs*, le père Christopher, en choisissant de mourir aux côtés des Rwandais, véhicule une position morale acceptable. Dans ce cas, la fiction, en se voulant consolante et cathartique pour le spectateur occidental, tend à une réécriture de l'histoire.

inexpliquée. Au prix de nombreuses invraisemblances qu'il serait trop long de relater ici, *Hôtel Rwanda* perpétue les clichés de la représentation de l'Afrique au cinéma d'Hollywood. Ses conventions narratives – prisme individuel, linéarité du récit, résolution et *happy ending*, le héros sortant indemne du génocide – accentuent à la fois l'invisibilité des victimes et le danger que la fiction ne se substitue, dans la mémoire collective, aux faits pourtant établis.

Dans le même registre sentimentaliste, le film britannique *Shooting Dogs* (Michael Caton Jones, 2006) s'expose à des risques similaires. Précisant dès l'ouverture qu'il s'inspire de faits réels, le film met pourtant en scène deux héros occidentaux inventés pour les besoins d'un récit une nouvelle fois destiné à susciter l'empathie d'une audience occidentale. Œuvre d'un cinéaste rompu lui aussi aux conventions hollywoodiennes, le film raconte l'histoire de l'École technique officielle (ETO) de Kicukiro, à Kigali, où s'étaient réfugiés plus de 2 500 Tutsi sous la protection d'un bataillon belge de la MINUAR qui y avait établi son quartier général. L'expérience et les rencontres de David Belton, journaliste et co-producteur du film pour la BBC, envoyé couvrir les événements au Rwanda en avril 1994, sont à l'origine du scénario. À l'écran, deux Britanniques, un prêtre et un jeune enseignant bénévole assistant, impuissants, à l'abandon des réfugiés de l'ETO par le contingent onusien. Effrayé par l'issue à laquelle tous semblent condamnés, le jeune volontaire décide de partir avec le dernier convoi. À l'inverse, le prêtre choisit de rester auprès des réfugiés, massacrés par les miliciens Interahamwe peu après le départ des Belges.

Le destin du prêtre, interprété par John Hurt, assume une position moralement acceptable qui permet la projection d'un idéal humaniste au détriment de la véracité⁴. Car en réalité, aucun prêtre n'est resté à l'ETO durant le génocide. Le père belge Peeters, responsable de la paroisse depuis trente ans, a été évacué avec les derniers ressortissants, le 11 avril 1994. En même temps qu'elle passe sous silence la compromission et la résignation de l'Église catholique, cette position tend à minimiser l'attitude du monde occidental qui a, dans son ensemble, préféré fermer les yeux sur le drame qui se déroulait au Rwanda. Comble de l'hypocrisie, une journaliste de la BBC invective à l'écran les Casques bleus, dénonçant la perpétration d'un génocide si ces derniers décident de partir. Or, aucune équipe de la BBC n'était présente sur les lieux lors de la prise de décision du contingent belge, et le terme si important de « génocide » n'a pas été employé par les médias britanniques avant la fin du mois d'avril. Cette relecture trompeuse de l'histoire amène à penser que les médias avaient la capacité, dès les premiers jours du génocide, de mobiliser l'opinion publique en décryptant le processus en cours. Enfin, les réfugiés de l'école n'ont pas été massacrés à l'intérieur de l'école par les miliciens comme le décrit le film. La réalité a été bien plus terrible. Près de 2 000 d'entre eux ont tenté de rejoindre à pied le quartier général des forces onusiennes, à quelques kilomètres, avant d'être arrêtés par les Forces armées rwandaises (FAR) et contraints à une marche de la mort sous le supplice des miliciens. Ils furent ensuite tous massacrés par la Garde Présidentielle près de la colline de Nyanza, et les femmes violées jusqu'à la tombée de la nuit.

À l'inverse, *Hundred Days* (2001) prend le contrepied de ces conventions narratives. Son réalisateur, le Britannique Nick Hughes, connaît bien le Rwanda : journaliste freelance au service de l'agence Worldwide Television News (WTN), il a couvert les années de guerre et se trouve à Kigali lorsque le génocide débute. Témoin de l'inimaginable, de sa « fenêtre avec vue sur Auschwitz », il demeure profondément meurtri par son expérience rwandaise et l'échec de ses images⁵. Craignant que le génocide tombe dans l'oubli et le déni, Hughes participe à l'élaboration de plusieurs documentaires et témoigne au Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR). Dès 1999, le désir de provoquer une réelle prise de conscience collective l'exhorte à s'engager pour la première fois sur le terrain de la fiction, impliquant les Rwandais dans la production et les tournages.

Seul film du corpus à épouser l'entière perspective des Tutsi, et certainement le moins connu, *Hundred Days* raconte le destin d'un jeune couple, Josette et Baptiste, pris au piège du génocide à Kibuye, à l'ouest du pays, avec leurs familles respectives.

Je n'allais pas mettre en scène une star occidentale incarnant une sorte de héros dans le film : un volontaire humanitaire, un journaliste qui sauve des gens. Cela n'est pas arrivé. Ce serait donc complètement injuste : le génocide rwandais est une expérience rwandaise⁶.

Le réalisateur ne cède pas à la tentation de faciliter l'identification du spectateur par l'héroïsation des protagonistes occidentaux. À l'écran, ces derniers, qu'il s'agisse de prêtres, de journalistes ou de militaires, font l'objet de portraits sans concessions.

(4) *Shooting Dogs* a été renommé *Beyond the Gates*, un titre aux consonances religieuses évidentes, afin de favoriser la circulation du film aux États-Unis.

(5) *Hundred Days*, Dossier de presse. Au téléobjectif, Nick Hughes a notamment filmé l'un des rares plans « directs » des massacres : l'exécution de plusieurs Tutsi à un barrage situé non loin de l'école française Saint-Exupéry. Ces images, qui ont fait l'objet de recadrages et de manipulations, ont été diffusées à travers le monde. Signalons à ce titre le documentaire *ISETA: Behind the Roadblock* (Juan Reina, Kenya/Rwanda, 2008), dans lequel Nick Hughes cherche à identifier les tueurs et les victimes qui figurent sur ses images.

(6) Propos recueillis par Mark Doyle, « First Rwandan Genocide film hits screens », *BBC News*, 28 octobre 2002.

Tour à tour racistes, déloyaux, manipulés ou complices, ils sont les adjuvants de la trahison du monde occidental.

De même, Nick Hughes se refuse d'imaginer toute possibilité d'*happy ending*, contrairement aux films susmentionnés dans lesquels la douleur s'arrête à la fin du génocide.

Le problème avec le génocide rwandais est que tout le monde a commencé à faire des films sur l'humanité des gens et la possibilité d'un espoir survivant au génocide. On ne devrait pas faire ce genre de chose avant d'avoir établi qu'il n'y a aucun espoir, que rien de bon n'émane de cet événement singulier. (Cieplak, 2012, p. 221)

Aussi la majorité des personnages introduits au début du film succombent lors du massacre de l'église du Home Saint Jean, à Kibuye, tandis que les deux protagonistes principaux, qui échappent au génocide, en subissent les conséquences traumatiques et luttent pour survivre. Josette, qui est tombée enceinte suite aux viols répétés du prêtre qui la maintenait en otage, abandonne cet enfant conçu dans la haine au pied d'une cascade. Il sera toutefois recueilli par un enfant soldat, exposant ainsi le spectateur aux multiples défis de la réconciliation et de la reconstruction auquel les nouvelles générations doivent se confronter.

Dès ses premières minutes, le film rejette enfin les explications simplificatrices qui décrivent le génocide comme un événement tribal et spontané. Un dialogue entre le bourgmestre de Gitesi, en préfecture de Kibuye, et le prêtre de la paroisse, révèle d'emblée la planification politique du génocide, la compromission de l'Église catholique et l'exhortation au meurtre lancée, aux côtés des autorités militaires, à l'ensemble de la population villageoise. Cependant, malgré de bonnes intentions, le film pêche par le jeu limité des acteurs et surtout par la spectacularisation de la violence. Le massacre des réfugiés, filmé depuis l'intérieur de l'église, expose frontalement le spectateur à un tel déchainement de coups et un tel déchirement des corps qu'il se fait voyeur. De même, lors d'une autre séquence dévoilant l'incendie d'une station d'essence où plus d'une cinquantaine d'enfants tutsi ont été enfermés, le spectateur, confronté au constat désolant de la violence et de la brutalité, ne peut que détourner le regard.

LA MISE EN SCÈNE DE LA MÉMOIRE TRAUMATIQUE

Afin de contourner les difficultés de la représentation du génocide, plusieurs films de fiction proposent de nouvelles formes narratives. Certains opèrent ainsi des ruptures formelles au cœur de la narration en mettant l'accent sur l'expérience traumatique de leurs protagonistes. Dans une moindre mesure, ces films appartiennent à un nouveau genre cinématographique qui a émergé dans le sillage de la filmographie de la Shoah. Le cinéma post-traumatique vise ainsi « à permettre de comprendre comment le génocide a été rendu possible, puis à recréer chez [son] public un trauma second, capable de rééditer ou de rappeler de très loin le trauma

originel des événements, de manière à ce qu'il puisse s'identifier à ceux qui les ont subis ou qui y ont assisté. » (Baron, 2011, p. 398) Il ne s'agit naturellement pas ici de traumatiser frontalement le spectateur, mais bien « de produire chez [lui] une image d'*après* traumatique, une image qui répète formellement le choc de la rencontre originelle avec l'atrocité – à la fois l'œil témoin des atrocités et la rencontre cinématographique ultérieure avec les images de l'atrocité. » (Hirsch, 2004, p. 19)

Le scénario de *Lignes de Front* (2010) se nourrit ainsi des expériences traumatiques de son réalisateur, Jean-Christophe Klotz, envoyé spécial de l'agence CAPA au Rwanda en 1994⁷. À l'instar de Nick Hughes, lui aussi habité par la responsabilité du témoin, l'ancien journaliste a vécu jusque dans sa chair l'échec de ses images. Délaisant des fonctions profondément remises en cause, Klotz a ressenti le besoin d'explorer d'autres territoires, afin de contourner « l'impossibilité de décrire le monde de manière frontale, journalistique [...], de raconter, de trouver les mots et les images justes⁸. » L'ancien journaliste s'est donc mué en cinéaste. Son documentaire, *Kigali, des images contre un massacre* (2004) puis la fiction susnommée forment ainsi les deux volets d'un témoignage intimiste sur l'incapacité de mobilisation des images, au cœur d'un cheminement qui s'apparente à une sorte de thérapie par l'image. La réalisation de *Lignes de Front*, qu'il commence à écrire en parallèle de son documentaire, lui permet ainsi de « puiser dans [son] humanité la matière du film, de traduire en fiction, en histoire, en émotions, en sensations, des idées qu' [il] exprimait jusqu'à présent sous la forme de discours. »

Le film dévoile le portrait psychologique d'Antoine Rives, un journaliste cameraman qui se rend au Rwanda en compagnie de Clément, un jeune étudiant hutu à la recherche de sa fiancée tutsi. Le génocide bat son plein. Confronté à la fois aux limites d'une position de reporter devenue rapidement insoutenable, à la vision brutale de la mort de masse et de la brutalité, puis à la disparition inopinée de Clément, Antoine Rives bascule progressivement dans un univers où le réel est altéré. Les symptômes du *post-traumatic stress disorder* dont le protagoniste est victime accompagnent sa lente descente en enfer. Hallucinations, état dépressif, voire suicidaire, cauchemars, refus d'accepter la réalité : l'état d'Antoine empire notamment via la perte de ses repères, provoquée par ses allers et retours entre Paris et Kigali. Plongé dans une spirale autodestructrice, il finit par partir seul à la recherche de son acolyte et, en parallèle, de ses propres limites. Abandonnant sa caméra, sa folie le mènera au plus près de l'horreur, incarnée par « Monsieur la Bête », le chef des miliciens.

Rongé par ses angoisses, sa culpabilité et par les crises de démence que provoquent la vision des cadavres entassés, l'état post-traumatique du journaliste amène le spectateur aux frontières du réel et de l'imaginaire, allant jusqu'à « brouiller la frontière temporelle entre images d'archives et images fictives. » (Réra, 2014, p. 364) À cet égard, Nathan Réra rappelle à juste titre le risque énoncé par Paul Ricoeur, de la « séduction hallucinatoire de l'imaginaire » :

Si nous suivons jusqu'au bout cette pente descendante qui, du « souvenir pur », conduit au souvenir-image [...], nous assistons à un renversement complet de la fonction imageante,

(7) En mai 1994, Jean-Christophe Klotz accompagne Bernard Kouchner, envoyé par l'ONU en mission de médiation afin de faciliter un échange de population entre la zone libérée par le FPR et la zone gouvernementale. Alors que le génocide bat son plein, il réalise un reportage sur un prêtre occidental qui cache des enfants tutsi dans sa paroisse. Grièvement blessé à la hanche par une rafale de mitraillette, il est rapatrié en urgence en France. Ses images feront l'ouverture du journal télévisé, mais captées au Rwanda via le satellite, elles révéleront la cachette aux miliciens.

(8) Cette citation et la suivante proviennent de l'entretien mené par Irène Berelowitch avec Jean-Christophe Klotz, dans le dossier de presse du documentaire *Kigali. Des images contre un massacre*, dossier de presse, 2006.

qui déploie, elle aussi, son spectre depuis le pôle extrême que serait la fiction jusqu'au pôle opposé qui serait l'hallucination. [...] En nous portant au pôle hallucinatoire, nous mettons à découvert ce qui constitue pour la mémoire le *piège de l'imaginaire*. » (Ricoeur, 2000, p. 64)

Ces distorsions donnent lieu à des manipulations à mi-chemin entre fantasme et réalité, qui, tout en reléguant l'histoire rwandaise au second plan, tendent là encore à une réécriture de l'histoire.

Un Dimanche à Kigali (Robert Favreau, 2006) et *Shake Hands with the Devil* (Roger Spottiswoode, 2008), deux fictions canadiennes consacrées au génocide des Tutsi du Rwanda, explorent aussi la mémoire traumatique de leurs protagonistes, là encore témoins occidentaux du génocide. Comme pour *Lignes de Front*, le protagoniste principal d'*Un Dimanche à Kigali* est un journaliste, Bernard Valcourt⁹. Ce dernier, venu au Rwanda pour réaliser un documentaire sur les ravages du sida, tombe amoureux de Gentille, une Rwandaise hutu – dont le physique et la relation entretenue avec l'homme blanc, autant de stéréotypes tutsi aux yeux des génocidaires, précipiteront le destin de la jeune femme – qu'il épouse, mais dont il perdra la trace au cœur du génocide. Avec le génocide en toile de fond, cette romance constitue le prisme principal à travers lequel le spectateur perçoit le traumatisme engendré par l'horreur. Brisant la linéarité chronologique, la structure du film s'appuie sur un montage parallèle entre l'avant et l'après-génocide. Ces flashbacks, accentués par les contrastes de couleurs et les ruptures provoquées par la proximité des séquences de bonheur et d'innocence avec celles de la violence et de l'humiliation, créent les conditions du traumatisme. La séquence de la torture de Gentille par Modeste, l'ancien cameraman de Valcourt, est à ce titre particulièrement emblématique. Trois niveaux de temps s'alternent, la violence est suggérée à travers l'ombre de la jeune femme, mais jamais frontalement, et sa souffrance uniquement imaginée à travers Valcourt, qui arpente les lieux du crime, hanté par ses souvenirs et la voix de sa bien-aimée. L'acte génocidaire, en l'occurrence le viol, demeure inatteignable et invisible.

À l'instar de *Lignes de Front*, *Un Dimanche à Kigali* prend ses distances avec le cours des événements en proposant une réflexion sur l'échec des images. Le film entremêle dans une mise en abîme les images filmées par le journaliste, avant et après le génocide, et celles, impossibles, du temps du génocide. Le film s'ouvre sur le retour de Valcourt à Kigali dès le mois de juillet 1994, sur les ruines du génocide. Sur la route, il croise un vieil homme qui déambule tel un fantôme avec un crâne dans les mains. Choqué, Valcourt reste figé sur place. Lorsqu'il se saisit de sa caméra pour le filmer, l'homme est déjà parti, tournant le dos à Valcourt comme à ceux qui ont fermé les yeux sur la tragédie. Valcourt est arrivé trop tard, et ne peut filmer l'incommensurable douleur des rescapés. De même, comme l'un de ses amis tutsi l'affirme, « les caméras ne peuvent rien contre les machettes » : dans sa tentative de fuite, Valcourt abandonne sa caméra. Lors de la scène finale, alors que Valcourt accompagne Gentille dans la mort, les images du journaliste réapparaissent, affirmant la nécessité des images pour contrer le déni de l'existence des victimes, tout comme les images du cinéaste qui comblent le vide des cent jours clament haut et fort

(9) *Un Dimanche à Kigali* est l'adaptation cinématographique du premier roman de l'écrivain québécois Gil Courtemanche, *Un Dimanche à la piscine de Kigali*, publié en octobre 2000, inspiré par ses nombreux déplacements au Rwanda en tant que correspondant de politique internationale pour Radio Canada.

– sans doute de manière un peu trop pesante – la puissance mémorielle du cinéma.

Adapté de l'autobiographie du lieutenant-général Roméo Dallaire, commandant des troupes des Nations Unies durant le génocide, *Shake Hands with the Devil* est une plongée dans la mémoire post-traumatique d'une figure emblématique de la « faillite de l'humanité » au Rwanda. Là aussi, le temps est fragmenté par les biais des flashbacks : le film oscille entre l'après, dévoilant l'ancien militaire (joué par l'acteur canadien Roy Dupuis) assailli par les symptômes post-traumatiques, le temps des alertes et des menaces, et celui du drame. Le passé submerge le présent, chaque souvenir précipitant le retour du protagoniste dans le bureau d'une psychologue. Au fur et à mesure que les souvenirs remontent à la surface, la violence des images mentales plonge le pendant fictif du général dans une spirale qui le conduira jusqu'à une tentative de suicide. Focalisé sur l'intensité des chocs traumatiques ressentis par le général, le film met l'accent sur les symptômes dont il est victime. Les troubles hallucinatoires se multiplient, dévoilant un personnage hanté par les visages des cadavres et par les voix de ses collègues qui, mêlées à son monologue intérieur, accentuent la descente aux enfers. Au prix d'une reconstitution hyperréaliste et d'une narration classique, le film retombe dans les travers d'*Hôtel Rwanda* et de *Shooting Dogs*, jouant sur la culpabilité occidentale et cédant à une esthétisation de la violence qui sert de catalyseur à la folie d'un héros monopolisant tous les regards.

Parmi les fictions consacrées au génocide des Tutsi du Rwanda, *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005) constitue à ce jour l'exemple le plus abouti du cinéma post-traumatique. Le réalisateur haïtien, qui se définit lui-même comme un « cinéaste du tiers-monde »¹⁰ et « un passeur de mémoire porté par tous ceux qui [lui] ont raconté leur histoire »¹¹, a imposé ses conditions à cette commande d'HBO : « un film fait à partir de personnages rwandais, tourné de leur point de vue, sur place au Rwanda et dans la langue de mon choix, issu d'une recherche sur place qui me permette de voir et d'écouter et qui me laisse encore le choix de refuser¹². » Après deux années passées à recueillir des témoignages, à éplucher les archives et à établir la matrice d'un scénario composite, le cinéaste en reviendra avec la conviction absolue de sa nécessité et l'ambition de faire « un film qui embrasserait toute la dimension théorique, politique et humaine de cette tragédie¹³. »

La structure narrative du film, extrêmement fragmentée dans le temps et l'espace, recherche avant tout la déstabilisation, la rupture de toute continuité afin d'entrer dans la dynamique d'un processus traumatique de la remémoration qui peut refaire surface à tout instant. S'inspirant de l'histoire biblique d'Abel et Caïn, le film raconte l'histoire de deux frères hutu : Augustin, ancien lieutenant des Forces armées rwandaises (FAR) devenu par la suite instituteur, et Honoré, ancien journaliste extrémiste de la RTLM emprisonné au TPIR d'Arusha. Ce dernier incite son frère à lui rendre visite en prison afin qu'il puisse connaître, dix ans après les événements, la vérité sur le destin de l'épouse tutsi d'Augustin et de leurs enfants. Le truchement de plusieurs mémoires traumatiques placées au centre du dispositif, la fréquence des changements de perspectives entre les deux frères, l'ancienne épouse d'Augustin et celle avec laquelle il tente aujourd'hui de se reconstruire, permettent d'accéder à

(10) Entretien d'Olivier Barlet avec Raoul Peck à propos de *Sometimes in April*, « Je ne pouvais pas quitter le Rwanda sans rien faire », *Africultures*, octobre 2006.

(11) Propos recueillis par Sylvie Dauvillier, *Arte Magazine*, n° 8, 16-22 février 2008, p. 30.

(12) Entretien d'Olivier Barlet avec Raoul Peck, *op. cit.*

(13) Olivier Milot, « Quelques jours... qui feront date », *Télérama*, n° 3031, 13 février 2008.



– Sometimes in April

L'un des procédés narratifs mis en œuvre pour contourner les problèmes de la représentation du génocide consiste à explorer la mémoire post-traumatique des rescapés. Dans cette séquence de *Sometimes in April*, Martine (Pamela Nomvete) revient dix ans après sur les lieux de son traumatisme. Hantée par les voix de celles qui ont perdu la vie, elle ne peut affronter le réel. Ce retour précipite les souvenirs qui reviennent par flashbacks interposés, fragmentant ainsi la temporalité narrative à l'image des souffrances post-traumatiques des survivants.

une mémoire plurielle qui, renforcée par l'alternance temporelle entre 1994 et 2004, explore le présent de la justice, du pardon et de la réconciliation qui se conjuguent avec le souvenir obsédant du génocide.

À l'image des survivants, les protagonistes du film sont des personnages détruits, en constante lutte avec les conséquences du génocide. La construction formelle du film, qui s'articule autour de l'identité traumatique des protagonistes, épouse les caractéristiques des symptômes psychologiques. Elle se manifeste d'abord par des monologues intérieurs et introspectifs qui placent les survivants dans l'errance face à des questions obsessionnelles et sans réponses. Ces doutes irrésolus hantent les personnages rescapés. Augustin souffre à plusieurs reprises de tremblements, de larmes, de nausées et de troubles de la respiration. Martine, la nouvelle femme d'Augustin, est également hantée par les images intrusives du passé. Lorsqu'elle retourne sur les lieux du massacre dont elle a réchappé, des voix intérieures se bousculent dans son esprit et lui font perdre tout contrôle, tandis que les douleurs des blessures physiques contractées en 1994 l'assaillent de nouveau. Malgré sa résistance, elle fuit, incapable d'affronter le poids du passé, tout comme Augustin, à qui il faudra du temps pour parvenir à pousser la porte de la cellule où son frère l'attend. En s'appuyant sur une lecture extrêmement rigoureuse de l'histoire, habilement montée à l'écran avec des images d'archives de la colonisation jusqu'aux images télévisées qui illustrent le décalage du traitement médiatique, *Sometimes in April* amène le spectateur au plus

près des souffrances des survivants tout en dénonçant les causes du génocide. Si la violence est omniprésente, elle demeure à distance ou simplement hors champ : sans occulter la brutalité, la narration éclaire plutôt les conséquences psychologiques et physiques des blessures provoquées par le génocide.

DE LA FUSION DE L'ÉVÉNEMENT ET DE SA REPRÉSENTATION

La violence des traumatismes du génocide se retrouve dans l'espace même du tournage qui confronte de nouveau, pour les besoins de la reconstitution, les rescapés à leurs douloureux souvenirs et à leurs bourreaux d'hier. Au nom du réalisme et d'une certaine éthique, tous les cinéastes, à l'exception de Terry George, le réalisateur d'*Hôtel Rwanda*, ont en effet pris le risque de tourner sur les lieux mêmes des massacres en employant des Rwandais, rescapés ou génocidaires, pour la figuration et plus rarement pour des rôles parlants¹⁴. « C'était une condition *sine qua non* », avance ainsi Raoul Peck. « La seule manière, moralement, de pouvoir faire ce film, c'est de raconter une histoire à travers le regard des Rwandais eux-mêmes. Je n'aurais pas pu tourner ailleurs, sinon je me serais senti voyeur¹⁵. » S'ils reconnaissent qu'il est particulièrement difficile de demander aux survivants de revivre des scènes particulièrement anxiogènes, les cinéastes insistent sur leur volonté de témoigner. Michael Caton Jones, sur le tournage de *Shooting Dogs*, se souvient « qu'il y avait chez eux un désir profond de recréer ces scènes avec beaucoup de précision. Ils intervenaient sans cesse pendant le tournage, en expliquant comment telle ou telle chose s'était produite¹⁶. » Au sujet de leur collaboration avec les rescapés, les cinéastes font part d'une approche minimaliste, basée sur la parole et l'écoute. Raoul Peck évoque le tournage d'une séquence dans les marais, où « il y avait 250 figurants : des rescapés qui sortaient des marais, et des rebelles tutsi qui venaient les libérer. Soudain, il y a eu un grand silence. Je n'avais pas encore donné d'indications pour la mise en scène, mais tout s'est mis en place tout seul, et tous les gestes étaient réels. Comme s'ils remontaient à la mémoire des corps. J'ai laissé tourner, sans rien dire, pendant cinq, six minutes. L'histoire se déroulait autour de nous, c'était incroyable. On a dépassé le stade d'un film¹⁷... ». L'espace filmique se pare pour certains survivants d'une dimension cathartique : il s'agit de libérer une parole étouffée par la nécessaire cohabitation avec les tueurs, de parler au nom des disparus, de lutter contre l'isolement, le sentiment d'abandon et l'oubli. « Lorsque j'étais celui qui disait peut-être devrions-nous arrêter », poursuit le cinéaste haïtien, « les Rwandais m'exhortaient à faire une autre prise. Ils me disaient : ne vous inquiétez pas, nous aurons le temps de pleurer. Mais le monde doit connaître notre histoire¹⁸. » Il s'agit de trouver dans le même temps une manière de donner sens à sa propre existence, en restaurant par le « devoir du survivant » un lien avec le reste de l'humanité, celui-là même que l'entreprise génocidaire visait à exclure.

Cette fusion entre l'événement et sa représentation fictionnelle a suscité de vives interrogations. Des polémiques sont nées au sujet de la distribution des rôles lors des castings. Ainsi, à propos du tournage du film *Opération Turquoise* (Alain Tasma,

(14) Notons également l'emploi de nombreux Rwandais dans la logistique et la production des films de fiction. C'est notamment le cas pour Edouard Bamporiki ou Kivu Ruhorahoza, tous deux rescapés du génocide qui, forts de ces expériences, sont passés derrière la caméra pour réaliser des films de fiction, respectivement *Long Coat* (2009) et *Matière Grise* (2013), ancrés dans le Rwanda post génocide.

(15) Francesco Fontemaggi, « Le Rwanda chair à fiction », *Libération*, 18 février 2004.

(16) *Shooting Dogs*, Dossier de presse, p. 13.

(17) Francesco Fontemaggi, « Le Rwanda chair à fiction », *op. cit.*

(18) Raoul Peck, www.hbo.com/films/sometimesinapril/interviews, consulté le 11 mars 2009.

2008), consacré comme son nom l'indique à l'intervention française de juin 1994, Annie Laliberté évoque le danger de la stigmatisation :

Des figurants adultes aux traits fins et au nez étroit jouent les Tutsi, lesquels côtoient des Hutu trapus, le nez très épaté. Ils ont été choisis parce que leurs traits grossissaient les stéréotypes courants, alors qu'en réalité l'ethnicité n'est pas affaire de physiologie, mais bien de conscience identitaire. » (Laliberté, 2008, p. 56)

Adressée à l'ensemble des films tournés au Rwanda, cette critique a été réfutée par les cinéastes, qui évoquent plutôt une distribution « naturelle ». Raoul Peck explique ainsi qu'il « n'était pas question de demander aux candidats s'ils figuraient ou non parmi les rescapés, mais nous leur expliquions longuement notre démarche et nous les interrogeons pour savoir quel rôle ils étaient prêts à jouer¹⁹. » De même, Nick Hughes précise qu'il n'a pas « séparé les gens en groupes ethniques : des Hutu jouaient des Tutsi, et des Tutsi jouaient des Hutu. Dans *Hundred Days*, l'homme le plus méchant du film, le préfet qui a organisé les tueries est un Tutsi. Mais il savait comment agir comme un préfet hutu. » (Cieplak, 2012, p. 224) Sur le tournage d'*Opération Turquoise*, Nadine Irankunda, l'assistante du réalisateur, explique cependant que « les bourreaux sont tous Hutu. Jamais aucun Tutsi n'aurait accepté de jouer ce rôle²⁰. » Ces nouvelles confrontations pour les besoins de la caméra n'ont pas été sans problèmes. Ainsi, sur ce même tournage, une rescapée a reconnu, parmi les quatre miliciens qui la poursuivaient lors d'une séquence du film, celui qui l'avait réellement pourchassée en 1994 alors qu'elle n'avait que huit ans. Lors d'une autre scène reconstituant les massacres de Biseseo, un survivant confronté à un milicien qui le menaçait a failli le blesser avec sa lance. « Et si je le tuais vraiment, qu'est-ce que vous feriez ? », a-t-il lancé à Nadine Irankunda²¹. Les scènes de reconstitution, où le passé s'actualise au présent du tournage, ont placé les cinéastes et leurs équipes dans un état de vigilance permanent.

Le surinvestissement des rescapés lors des tournages des films de fiction les expose aussi à des accidents traumatiques. Les tournages ont tous nécessité la présence de psychologues assurant un travail de prévention et assistant les rescapés qui, face à la reconstitution des tueries, des barrages, des cadavres factices, sont victimes de crises hallucinatoires. « Chez les survivants, la mémoire se présente à la façon d'une outre dont la béance, mal refermée, ne vient pas à bout des "flashes" traumatiques qui, à tout moment, viennent perturber le cours des événements de la vie normale », précise la psychanalyste Régine Waintrater :

La trouée de mémoire se substitue alors au souvenir organisé, remettant constamment en question le processus nécessaire de l'oubli. Telles qu'elles apparaissent dans le témoignage, ces reviviscences sont très proches de la perception sensorielle originale : elles se présentent sous la forme d'images « plus réelles que le réel » qui replongent le survivant dans la réalité de là-bas. (Waintrater, 2003, p. 95)

(19) Entretien d'Olivier Milot avec Raoul Peck, « J'ai voulu faire un film de référence sur le génocide au Rwanda », *Télérama*, 18 novembre 2008.

(20) Olivier Milot, « Ne pas être pudique face à l'horreur », *Télérama*, 22 août 2007.

(21) Cécile Deffontaines, « La mémoire dans la peau », *Le Nouvel Obs*, 18-24 août 2007.

Ainsi, lors du tournage de *Shooting Dogs*, un témoin se rappelle que « lorsque les Interahamwe ont commencé à se presser autour de l'école de Kicukiro en brandissant couteaux et machettes, les élèves se sont mis à hurler. Des classes entières ont été saisies de panique, les élèves pensaient que tout recommençait²²... ». Autre exemple, lors d'une séquence tournée dans les marais du Bugesera pour le film *Sometimes in April*, une rescapée a cru reconnaître dans un tas de faux cadavres en latex son mari, assassiné dix ans auparavant : « c'était irrationnel », explique le psychologue rwandais Diogène Kajuka. « Cette femme s'est retrouvée plongée dix ans en arrière, sans plus pouvoir faire de distinction entre la réalité et la fiction²³. » Au cœur de l'espace filmique, le cinéaste se heurte ici aux limites de son travail. Pour parvenir à une représentation qu'il désire la plus proche de la réalité historique, le cinéaste pousse les Rwandais jusque dans leurs retranchements, au risque de les faire basculer. « La scène n'a de sens que si j'arrive à amener les gens aux franges du souvenir, de la mémoire », confesse Alain Tasma. « On flirte avec quelque chose de dangereux. Est-ce que notre sincérité est un gage suffisant ? On n'a aucune certitude quand on fait cela. Il faut y aller, au risque de se planter²⁴. »

Tout génocide est un crime contre l'imaginaire. Le travestissement des fondements de l'imaginaire des communautés humaines, par la propagation de fantasmes destructeurs, porte en effet les germes d'une confrontation entre réalité et fiction. Aussi les tiers qui font le choix de la fiction sont-ils portés par un « devoir d'imaginaire » (Diop, 2009, p. 365) qui, dans leur démarche de création, doit permettre l'ouverture de nouveaux champs symboliques intégrant l'Autre dans le même espace. Après tout, comme l'écrit la réalisatrice Marie-France Collard :

N'est-ce pas la fonction particulière de l'art et de la culture de proposer une médiation singulière entre réel et imaginaire ? N'est-ce pas un des rôles majeurs de l'art de proposer ce type de réparation, quand c'est sa fonction même qui a été affectée ? N'est-ce pas celui des artistes de travailler à réparer ce qui a été déconstruit, dans l'ordre du symbolique²⁵ ?

Dans sa quête absolue du réalisme, la mise en fiction du génocide comporte aussi des risques. La prédominance du regard occidental dans le corpus audiovisuel du génocide a ainsi fait écran à la transmission de la mémoire, renforçant l'anonymat des victimes. Ce type de représentation perpétue un jeu de miroirs qui nuit depuis toujours au regard porté sur le continent noir, noyant le génocide dans les stéréotypes d'une Afrique condamnée par elle-même à la violence, et perpétuant le miroir déformant de l'homme blanc à travers lequel le Rwanda s'est façonné depuis la colonisation. Les films qui s'appuient sur les conventions narratives hollywoodiennes ont également montré leurs limites. Comme l'indique le philosophe Jacques Rancière, « invoquer l'irreprésentable, cela doit vouloir dire autre chose. Une telle monstruosité ne peut pas se représenter comme une suite logique de causes et d'effets portés par des sujets incarnés, parce que cette logique lui confère de facto une acceptabilité intelligible et sensible. » (Rancière, 2006, p. 235)

(22) Colette Braeckman, « Des tournages qui sèment la panique », *Le Soir*, 7 avril 2006.

(23) Francesco Fontemaggi, « Le Rwanda chair à fiction », *op. cit.*

(24) Cécile Deffontaines, « La mémoire dans la peau », *op. cit.*

(25) Marie-France Collard, « Rwanda. À travers nous l'humanité », in *Rwanda. Récit du génocide, traversée de la mémoire*, La Pensée et les Hommes, n° 71, p. 169.

Par le biais de la représentation de la mémoire post-traumatique, d'autres propositions filmiques montrent que la mise en scène cinématographique d'un génocide relève d'une écriture spécifique, d'« une écriture du retrait ou de l'excès, capable d'exprimer à la fois l'impossibilité de parler et l'impératif de la parole, et de faire sentir l'inadéquation entre mots ou images et de tels événements », tout l'enjeu du cinéma consistant « à prendre conscience des limites de la représentation et de faire de ces limites la mesure et le moyen de son propre pouvoir. » (Baron, 2011, p. 404) Ces films ont mené à la déconstruction des modèles narratifs traditionnels, à l'avènement de nouvelles formes de récit et au brouillage des genres. Ce dispositif de visibilité repose sur un pacte implicite, ou plutôt un compromis passé entre le témoin et le tiers dans une relation basée sur l'écoute, au sein duquel les choix éthiques et esthétiques du tiers constituent autant de conditions de possibilité de la représentation. ■

Version révisée de l'article *Adresses au tiers et postures des tiers dans le partage des mémoires* présenté lors d'un atelier scientifique organisé par Marion Froger et Djemaa Maazouzi – Université de Montréal, du 26 au 28 avril 2012.

BIBLIOGRAPHIE

- Anne-Marie Baron, « La Shoah et les genres cinématographiques », in *Les Écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma*, Revue d'histoire de la Shoah n° 195, juillet-décembre 2011.
- Piotr A. Cieplak, « Nick Hughes, Director of 100 Days (2001) », in *Film and Genocide*, ed. by Kristi M. Wilson and Tomas F. Crowder-Taraborrelli, University of Wisconsin Press, 2012.
- Alexandre Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsi in Rwanda. Dismembering and Remembering Traumatic History*, Plymouth, Lexington Books, 2010.
- François-Xavier Destors, *Images d'Après. Cinéma et Génocide au Rwanda*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2010.
- Boubacar Boris Diop, « Génocide et devoir d'imaginaire », in *Revue d'histoire de la Shoah* n° 190, janvier-juin 2009.
- Jean Hatzfeld, *La Stratégie des Antilopes*, Paris, Seuil, 2007.
- Joshua Hirsch, *Afterimage, Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University Press, 2004.
- E. Ann Kaplan, Ban Wang, *Trauma and Cinema, Cross-cultural explorations*, Washington Press, 2009.
- Edouard Kayihura, Kerry Zukus, *Inside the Hotel Rwanda. The surprising true story... and why it matters today*, Dallas, BenBella Books, 2014.
- Jean-Paul Kimonyo, *Rwanda. Un génocide populaire*, Paris, Karthala, 2008.
- Annie Laliberté, « Le silence du figurant de sa propre histoire. Autour du tournage du film français *Opération Turquoise* au Rwanda », in *Anthropologie et sociétés*, vol. 32, numéro hors-série, 2008.
- Linda Melvern, « Missing the Story : the Media and the Rwanda genocide », in Allan Thompson, *The Media and the Rwandan Genocide*, London/New York, Pluto Press/Fountain Publishers/IDRC, 2007.
- Linda Melvern, *Conspiracy to Murder : the Rwandan Genocide*, New York, Verso, 2006.
- Linda Melvern, « History ? This film is fiction », *The Observer*, 19 mars 2006.
- Philippe Mesnard, *La Victime écran : La Représentation humanitaire en question*, Paris, Textuel, « La Discorde », 2002.
- Alfred Ndahiro, Privat Rutazibwa, *Hôtel Rwanda ou le Génocide des Tutsis vu par Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Jacques Rancière, « L'irreprésentable en question », entretien réalisé par Pierre Bayard et Jean-Louis Déotte, *Europe*, vol. ° 84, n° 926-927, 2006.
- Nathan Réra, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Dijon, Les Presses du réel, « Œuvres en sociétés », 2014.
- Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000.
- Paul Rusesabagina, Tom Zoellner, *Un Homme ordinaire, L'histoire vraie qui inspira le film « Hôtel Rwanda »*, Paris, Buchet Chastel, « Essais et documents », 2007.
- Isabelle Veyrat Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres, docudrames, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck Université, « Médias-recherches », 2008.
- Janet Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, University of California Press, 2005.