

RFI	Radio France internationale
RFO	Société de radiodiffusion et de télévision française pour l’Outre-mer
RPIMa	Régiment de parachutistes d’infanterie et de marine (armée française)
RTBF	Radio-télévision belge de la communauté française
RTL	Radio-télévision libre des Mille Collines
SCR	Service central de renseignement (Rwanda)
SNJG	Service national des juridictions <i>Gacaca</i>
SSR	Société suisse de radiodiffusion et télévision
Survie	Association de lutte contre la Françafrique et le colonialisme
TPIR	Tribunal pénal international pour le Rwanda
TPIY	Tribunal pénal international pour l’ex-Yougoslavie
TVR	Télévision rwandaise
UNESCO	Organisation des Nations unies pour l’éducation, la science et la culture
Unicef	Association humanitaire pour la survie et la protection des enfants du monde
VAB	Véhicule de l’avant blindé
VBL	Véhicule blindé léger
WTN	Worldwide Television News

INTRODUCTION

DE L’ARCHIVE À LA REPRÉSENTATION, *OU COMMENT ON ÉCRIT L’HISTOIRE VISUELLE DU RWANDA POST-GÉNOCIDE*

« L’histoire est proprement ce rapport d’intériorité qui met toute image en rapport avec toute autre, qui permet d’être là où on n’a pas été, de produire toutes les connexions qui n’ont pas été produites, de rejouer autrement toutes les “histoires”. »

– Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*¹.

Alors que grondent les échos de la vingtième commémoration du génocide des Tutsi² du Rwanda (plus de 800 000 victimes d’avril à juillet 1994), s’impose un bilan des discours, des récits, des représentations et des constructions mémorielles ayant depuis vu le jour. Outre une somme déjà conséquente de travaux scientifiques sur l’histoire du génocide, au carrefour des questions politique, judiciaire et médiatique, c’est surtout l’ampleur du corpus artistique qui impressionne : romans, pièces de théâtre, bandes dessinées, films (du documentaire à la fiction), travaux photographiques (du photojournalisme à la photographie d’art), installations vidéo, œuvres de plasticiens, etc.

¹ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2001, p. 236.

² Nous emploierons l’orthographe communément admise, consistant à ne pas accorder les noms “Tutsi” et “Hutu”, qu’ils soient utilisés comme noms propres ou adjectifs. Ces deux mots furent fréquemment accordés dans les articles et les textes que nous citerons ; nous avons choisi d’unifier leur orthographe.

Le génocide des Tutsi a auguré une nouvelle « ère du témoin », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Annette Wieviorka. Dans le cas de la destruction des Juifs d'Europe, l'historienne distingue au moins trois temps : celui de l'après-guerre où, déjà, s'articulent les premiers récits des rescapés sous une double forme (celle des livres du souvenir et de la poésie yiddish), mais où « les survivants n'émergent comme groupe dans aucune fraction du corps social » ; celui du procès Eichmann, ayant entraîné une « libération de la parole » et « l'avènement du témoin » ; enfin, un temps plus tardif, à la fin des années 1970, où « s'amorce [...] la collecte systématique de témoignages audiovisuels »³ et où le génocide des Juifs occupe l'espace littéraire, médiatique et surtout cinématographique – avec le succès mondial de la mini-série *Holocauste* [*Holocaust*] (1978) de Marvin Chomsky, puis la révolution du regard entraînée par *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, avant la consécration hollywoodienne de *La Liste de Schindler* [*Schindler's List*] (1993), le film de Spielberg aux sept Oscars, et tous les débats éthique, esthétique et philosophique que ces œuvres ont depuis charriés.

Les vingt années qui nous séparent de l'extermination des Tutsi empêchent pour l'heure de définir des étapes aussi graduellement marquées. Cependant, la connaissance de l'événement qui est la nôtre nous invite à un constat singulier : le génocide au Rwanda fut en quelque sorte l'événement de tous les records, tant en ce qui concerne l'exécution du projet génocidaire que la fulgurance du travail de mémoire qui n'a cessé de s'accroître depuis le dixième anniversaire du génocide. Les temps de la reconstruction, des enquêtes judiciaires et des procès, de la collecte des témoignages et des représentations artistiques coexistent désormais, découlent les uns des autres dans un flux et reflux d'images, de récits et de débats souvent houleux (parfois oiseux). De telle sorte que, pour reprendre les mots de Régine Waintrater, « le témoin n'est plus ce locuteur naïf qui tente

³ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin* [1998], Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2007, p. 78-79, 81 et 127.

de produire un récit sans précédent : celui qui prend la parole a lu, entendu, visionné des témoignages et s'est forgé une idée de ce que son interlocuteur et le groupe social qu'il représente attendent de lui⁴ ».

Au lendemain du génocide des Tutsi, les rescapés qui ont témoigné ont ainsi usé de tous les moyens qu'ils avaient à leur disposition pour ce faire, écrivant leur récit, le relatant devant la caméra⁵ et, parfois, le rejouant même au théâtre⁶. Cet élan, qui est aussi celui de témoins occidentaux – militaires, humanitaires, journalistes, hommes politiques, etc. –, paraît découler d'« une explosion de la mémoire et [d']une intense demande d'histoire⁷ » allant de pair avec ce que l'on nomme, depuis Primo Levi, « le devoir de mémoire ». Que l'on ait vécu le génocide « de l'intérieur » ou simplement « à distance », il convient désormais de témoigner par les mots ou par l'image de ce séisme moral dont l'épicentre a durablement ébranlé les fondements mêmes de notre conscience et de nos croyances. Il faut, pour cela, outrepasser sa position, *échanger les rôles* : c'est ainsi que le *journaliste*, opérant sa mue, s'arrache de sa chrysalide pour achever sa métamorphose en *artiste*, volant de ses propres ailes vers les territoires de la fiction ; quant

⁴ Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003, p. 136.

⁵ Vénuste Kayimahe, qui a dénoncé l'attitude de l'ambassade de France durant l'opération Amaryllis (*France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, Éditions Dagorno/L'Esprit frappeur, 2002, 359 p.), témoigne dans le documentaire de Robert Genoud, *Récit d'un survivant* (2001) ; Révérien Rurangwa, qui a raconté son calvaire dans *Génocidé* (Paris, Éditions J'ai Lu, 2006, 189 p.), témoigne dans un court métrage du même titre réalisé par Stéphane Valentin (2008) ; Esther Mujawayo, auteure d'un ouvrage remarqué (avec Souâd Belhaddad, *SurVivantes. Rwanda, dix ans après le génocide*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2004, 303 p.), tient aussi une place importante dans le prologue d'*Après, un voyage dans le Rwanda* (2004) puis dans *Les Mots d'Esther* (2005) de Denis Gheerbrant. Ce sont là quelques exemples parmi d'autres.

⁶ C'est le cas de Yolande Mukagasana dans *Rwanda 94* (1999), un objet scénique conçu par le Groupov.

⁷ Michelle Perrot, « Archive, mémoire, histoire », in J.-P. Bacot (éd.), *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris, Les Éditions Autrement, coll. Mémoires n° 54, 1999, p. 36.

à l'artiste, voilà qu'il emprunte désormais au *journaliste* ses méthodes, allant, micro à la main ou caméra à l'épaule, à la rencontre des survivants (et des perpétrateurs) pour enregistrer les parcelles d'(in)humanité ôtées non sans dommages du brasier rwandais.

*

Ces intrications multiples tendent à niveler les temporalités et les manières de voir tout en favorisant les lieux communs et les anachronismes. Le temps de la mémoire paraît s'être coulé, comme l'épreuve dans son moule en sculpture, dans les creux laissés par le temps de l'information, répliquant ses excroissances, ses anfractuosités et ses manques. Dès lors, tracer une ligne de démarcation entre, d'une part, les constructions médiatiques et, d'autre part, les représentations artistiques et documentaires de l'après-génocide n'est ni envisageable, ni souhaitable, car l'appréhension de ces dernières ne peut se faire indépendamment d'un décryptage des discours (historique, politique, culturel) qui y ont mené et qui continuent de les perforer. Tel sera donc l'enjeu de notre réflexion : retracer la courbe de la mémoire du génocide des Tutsi reliant le pôle des représentations médiatiques au pôle des représentations artistiques, en suivant, pour le dire à la façon de Walter Benjamin, « les déplacements du centre de gravité d'un pôle à l'autre⁸ ».

Avant d'enclencher le levier de la mémoire, il nous a semblé fondamental de remonter les strates de l'histoire rwandaise en partant des récits et surtout des images médiatiques qui ont contribué, au sein d'un vaste réseau de migrations et de recyclages, à forger un *imaginaire du génocide*. Si l'analyse de la couverture de l'événement par la presse française (et dans une moindre mesure étrangère) a été produite de manière assez complète⁹, la

⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], in *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2006, p. 186.

⁹ Citons, entre autres, Jean-Paul Gouteux, *Le Monde, un contre-pouvoir? Désinformation et manipulation sur le génocide rwandais*, Paris, L'Esprit frappeur n° 49/Périscope, 1999, 202 p. ; Sophie

question de l'image, souvent périphérique, tient à des contributions plus disparates, au nombre desquelles il faut retenir, outre un remarquable numéro des *Temps modernes*¹⁰ (tant pour la qualité des textes rassemblés que pour sa proximité avec l'événement), quelques articles épars et, surtout, les analyses de François Robinet (qui ont donné lieu à une thèse d'envergure¹¹ à la charnière des conflits ayant émaillé le continent africain depuis 1994). S'il fallait toutefois pointer une limite à l'ensemble de cette littérature, ce serait celle d'interprétations parfois hâtives et anachroniques, dues à une méconnaissance relative des conditions de travail des photographes et des opérateurs sur le terrain. Pour cette raison, il nous a paru nécessaire de dépasser le champ balisé de l'analyse des archives en nous tournant vers les expériences individuelles des photographes et des cameramen qui, plus tard, ont pour certains rompu avec leurs agences pour investir la voie de l'art. C'est donc à l'articulation de la macro et de la microhistoire que nous nous proposons d'envisager la couverture médiatique de 1994, non plus simplement du périmètre dominant des archives, fragments de cette « connaissance mutilée¹² » qu'est l'histoire, mais aussi « au ras du sol¹³ »,

Pontzele, *Burundi 1972/Rwanda 1994 : l'« efficacité » dramatique d'une reconstruction idéologique du passé par la presse*, thèse de doctorat sous la direction d'André Guichaoua, Lille, université des Sciences et Technologies, juin 2004, 509 p. ; Didier Epelbaum, *Pas un mot, pas une ligne ? 1944-1994 : des camps de la mort au génocide rwandais*, Paris, Éditions Stock, coll. Les essais, 2005, 355 p. ; Sylvie Klinkemallie, *Rwanda, la presse en question*, Villeurbanne, Éditions Golias, 2007, 433 p.

¹⁰ « Les politiques de la haine. Rwanda, Burundi 1994-1995 », n° 583, juillet-août 1995, 315 p.

¹¹ François Robinet, *Les Conflits africains au regard des médias français (1994-2008). Construction, mise en scène et effets de narrations médiatiques*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Delporte, université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines, Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, décembre 2012, 803 p.

¹² Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* [1971], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 1996, p. 26.

¹³ Selon l'expression de Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol », titre de la préface de l'ouvrage de Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1989, 230 p.

au plus près des trajectoires des opérateurs et des photographes, en jouant de fréquents jeux d'échelles (du point de vue *distant* des médias au point de vue *de proximité* des “rapporteurs d'images”). L'analyse du phénomène médiatique sera ainsi « substantiellement enrichie et complexifiée par la prise en compte de ce qui se passe au plus près des conduites individuelles¹⁴ ».

Cette méthode, tributaire des approches conjuguées de Carlo Ginzburg, de Jacques Revel ou, plus récemment, de Sylvie Lindeperg¹⁵, nous a été dictee dès les prémices de notre recherche¹⁶ par la grille de lecture assez restreinte qu'offrent les images de l'événement. Formatées à la télévision pour correspondre à ce que Jean Baudrillard nomme la « substance apocalyptique

¹⁴ Jacques Revel, « Microstoria », in C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia *et al.*, *Historiographies, I. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 2010, p. 533.

¹⁵ Voir notamment son dernier ouvrage (*La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Éditions Verdier, coll. Histoire, 2013, 280 p.), où elle propose une relecture habitée de quelques films célèbres tournés dans le maquis du Vercors, durant l'insurrection de Paris ou dans les camps de Terezín et de Westerbork, en revenant au « moment singulier de la prise de vue », au plus près des opérateurs, afin d'interroger leurs choix, leurs gestes et leurs parcours.

¹⁶ Plusieurs mois de visionnage ont été nécessaires pour éplucher les quelque 1 300 sujets télévisés français consacrés au Rwanda (période de 1994) et archivés à l'Ina, et pour parcourir les principaux magazines et quotidiens de l'époque (consultables en grande partie à la BNF ou dans des centres d'archives régionaux). En raison de la quantité d'images existante, il nous a fallu procéder à des choix. Concernant les archives télévisées, nous nous en sommes tenu à celles des trois principales chaînes de télévision françaises (TF1, France 2 et France 3) en privilégiant les éditions de la mi-journée et du soir. Nous avons d'abord procédé à une recherche générale pour l'ensemble des sujets comprenant le mot “Rwanda”, via le logiciel Hyperbase et l'application Totem (Ina). Ce premier écrémage, extrêmement large, a ensuite été complété par des investigations plus précises, à partir de mots-clés qui nous ont paru significatifs (comme des noms de lieux ou de personnes). Dans le cas de la presse, nous avons choisi de consulter systématiquement tous les numéros des grands quotidiens et magazines français ayant recours à la photographie (*Libération*, *Le Figaro*, *L'Humanité*, *La Croix*, *Le Nouvel Observateur*, *L'Express*, *Le Point*, *Télérama*, *Paris Match*, *VSD*), pour la période d'avril à juillet 1994, et de parcourir à titre comparatif et pour la même période certains périodiques étrangers (*The New York Times*, *The Washington Post*, *The Daily Telegraph*, *The Guardian*, *Le Soir*, *Stern*, *Time Magazine*, *Newsweek*).

du mass-média¹⁷ », furtivement montées dans des reportages dont la durée n'excède généralement pas trois minutes, ces images souffrent de problèmes de datation et de localisation récurrents. Le phénomène est tout aussi persistant dans le cas de la presse : le chercheur qui plonge dans la masse proliférante des archives doit composer avec des images parfois recadrées, souvent désunies de l'article qu'elles prétendent illustrer, avec des légendes approximatives et des erreurs factuelles qu'il est ardu, sans un recoupement rigoureux des données, de mettre au jour. Pour toutes ces raisons, il était essentiel, afin d'anticiper ces impasses, de revenir à la source des images en opérant un authentique *contrechamp*, en rendant la parole à leurs auteurs : les photographes et les cameramen qui, pour certains, ne s'étaient jamais exprimés publiquement sur les conditions de fabrication et de diffusion de leurs images.

Cette démarche – que nous avons choisi de reconduire pour les photographes et cinéastes de l'après-génocide – ne va pas sans entraîner d'autres limites, inhérentes aux volontés et aux sensibilités individuelles¹⁸, mais également au passage du temps. Les contours des souvenirs, relativement nets au lendemain du génocide, sont aujourd'hui estompés par l'imprécision, l'incertitude et la distance. Des noms de lieux échappent, des visages autrefois familiers retournent à l'anonymat ; seules les “images fortes” subsistent, nimbées de zones d'ombres qui menacent, à mesure que le temps s'écoule, de ne jamais s'éclaircir. C'est avec ces manques qu'il nous a fallu recomposer l'histoire des images sur le mode de la chronique en assumant, comme

¹⁷ Jean Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes et ses structures*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1970, p. 278.

¹⁸ Parmi la quarantaine de photographes et de cameramen que nous avons sollicités, près de la moitié n'a jamais répondu à notre appel. D'autres ont accepté une rencontre tout en imposant certaines règles – par exemple, le fait de ne pas enregistrer la conversation ou de ne pas voir leurs propos retranscrits d'une quelconque manière. Une quinzaine a accepté sans restrictions de se prêter au “jeu” de l'entretien, au cours de plusieurs séances étalées entre 2009 et 2013. Les témoignages de ces reporters occupent une place prépondérante dans la première partie du présent ouvrage.

l'écrit Laurent Véray à propos de l'usage des archives par le film documentaire, « une part d'imagination et une forme de sensibilité par rapport à la manière d'envisager le passé¹⁹ ».

*

De l'archive (« *là où les choses commencent*²⁰ », comme le dit Jacques Derrida) vers la représentation artistique: telle sera donc l'équation à deux inconnues que nous nous proposons de résoudre au fil de ces pages. Nous ne pourrions y parvenir qu'au prix d'un « constant *déplacement* », celui-là même dont parle Georges Didi-Huberman à propos d'Aby Warburg, pionnier de l'iconologie: « déplacement dans la pensée, dans les points de vue philosophiques, dans les champs de savoir, dans les périodes historiques, dans les hiérarchies culturelles, dans les lieux géographiques. [...] Mais, surtout, prend-il soin d'ajouter, son déplacement *à travers* l'histoire de l'art, à ses bordures et *par-delà*, aura créé dans la discipline même un violent processus critique, une crise et une véritable *déconstruction des frontières disciplinaires*²¹ ».

Si notre approche dialogue avec le modèle laissé par Warburg, c'est particulièrement dans sa volonté de *sortir du cadre* d'un champ disciplinaire restrictif pour restituer aux images leur polyphonie: historique, s'entend, mais aussi politique, sociologique, anthropologique et culturelle. Car comme l'énonce Didi-Huberman à la suite de Warburg, « nous ne sommes pas *devant l'image* comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes. [...] Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle²² ».

¹⁹ Laurent Véray, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques? », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 41, 2003, p. 4 (version électronique).

²⁰ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne* [1995], Paris, Galilée, coll. Incises, 2008, p. 11.

²¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 36.

²² *Ibid.*, p. 39.

Ce « constant *déplacement* » nous mènera aux confins des images: celles qui, d'abord plantées dans le socle des médias, ont migré jusqu'aux dispositifs filmiques et photographiques où elles ont acquis leur pérennité²³. Il nous faudra donc envisager l'image d'archives non plus comme un simple document du *passé*, mais à la manière d'un « *document en constant devenir* », pour reprendre l'approche de Sylvie Lindeperg, en éclairant « le mouvement dialectique qui va du passé vers le futur afin de placer en regard le contexte d'enregistrement du document et les conditions de son exhumation comme de ses réinterprétations successives²⁴ ». Nous chercherons à démontrer, tout le long de notre analyse, à quel point le génocide des Tutsi a entériné une série de reformulations et de requalifications. D'une part, en rapport avec l'événement lui-même, que l'on a tour à tour défini comme un génocide « invisible », « oublié », « manqué », « déprogrammé », « sans images »²⁵, ou, *a contrario*, comme un génocide « en direct », voire même

²³ Par souci de clarté et de concision, et parce que nos compétences en la matière sont limitées, nous n'aborderons qu'en toile de fond les productions littéraires et théâtrales qui ont déjà été maintes fois analysées, y compris dans une perspective comparatiste avec les récits cinématographiques. Nous renvoyons le lecteur aux travaux déjà existants sur la question, en particulier: Catherine Coquio, *Rwanda: le réel et les récits*, Paris, Belin, coll. Littérature et politique, 2004, 217 p.; Josias Semujanga, *Le Génocide, sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Éditions Nota Bene, 2008, 306 p.; Alexandre Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsi in Rwanda. Dismembering and Remembering Traumatic History*, Plymouth, Lexington Books, 2010, 291 p.; Virginie Brinker, *Le Génocide des Tutsi au Rwanda dans les productions littéraires et cinématographiques. Construction, transmission et médiatisation de la mémoire face aux enjeux contemporains de la représentation de l'événement*, thèse de doctorat sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, université Paris-Sorbonne, école doctorale III – Littératures françaises et comparées, décembre 2011, 435 p.

²⁴ Sylvie Lindeperg, « Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », in *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3, 2004, p. 200.

²⁵ Voir Noam Schimmel, « An Invisible Genocide: How the Western media failed to report the 1994 Rwandan genocide of the Tutsi and why », in *The International Journal of Human Rights*, vol. 15, n° 7, octobre 2011, p. 1125-1135; Laure de Vulpian, *Rwanda, un génocide oublié? Un procès pour mémoire*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Questions à l'Histoire, 2004, 302 p.; Alan J. Kuperman, « How the Media Missed the Rwanda Genocide », in A.

comme le « premier génocide télévisé »²⁶ de l'histoire de l'humanité... Quel crédit porter à chacune de ces deux thèses? Comment les représentations artistiques se sont-elles nourries, après l'événement médiatique, de ce hiatus? Se télescopent ici deux manières de voir, entre le visible et l'invisible, entre un "tout-montrer" et un "tout-cacher", qui ne sont pas étrangères à la teneur des débats ayant opposé, au carrefour des années 1990-2000, les tenants d'un "irreprésentable" (Lanzmann, Wajcman) aux partisans des « images malgré tout »²⁷ (Didi-Huberman, Godard, Semprun). Ces joutes philosophiques nous paraissent avoir déteint en plusieurs endroits sur les représentations du génocide des Tutsi, qui ont indéniablement bénéficié (ou souffert, c'est selon) d'une résurgence d'un imaginaire des "camps" – "la Shoah" étant devenue cet incontournable étalon-or auquel se mesurent, pour le meilleur comme pour le pire, tous les événements qui lui furent postérieurs.

D'autre part, les représentations du génocide des Tutsi ont définitivement scellé une profonde crise morale du (photo)journalisme, dont les signes avant-coureurs étaient déjà repérables après la Seconde Guerre mondiale et les conflits du Vietnam ou du Biafra. Les mots de Luc Delahaye, qui couvrit l'événement rwandais pour Sipa puis Magnum, disent tout haut ce que beaucoup de reporters pensent tout bas: « Au Rwanda plus qu'ailleurs,

Thompson (éd.), *The Media and the Rwanda genocide*, Londres, Pluto Press, 2007, p. 256-260; Danielle Birck, « La télévision et le Rwanda ou le génocide déprogrammé », in *Les Temps modernes*, n° 583, *op. cit.*, p. 181-197; Edgar Roskis, « Génocide sans images. Blancs filment Noirs », in *Le Monde diplomatique*, novembre 1994, p. 32.

²⁶ « Je crois que je n'ai jamais vu de telles images. [...] Une telle horreur en direct, c'était pour moi un véritable choc », expliquait le dramaturge Nocky Djedanoum, organisateur du projet « Rwanda: Écrire par devoir de mémoire » (« Nous avons l'obligation morale d'aller jusqu'au bout », entretien avec Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly, in *Africultures*, « Rwanda 2000 : mémoire d'avenir », n° 30, septembre 2000, p. 12). Voir également Rony Brauman, *Devant le mal: Rwanda, un génocide en direct*, Paris, Arléa, 1994, 91 p.; Benjamin Sehene, *Le Piège ethnique*, Paris, Éditions Dagorno, 1999, p. 30.

²⁷ Pour reprendre le titre du livre fondateur de Georges Didi-Huberman.

j'ai été confronté à la honte de faire ce métier. La honte de s'arrêter devant quelqu'un, au bord de la route, de le voir agoniser et de faire une photo²⁸. » Une fois passé le temps de l'information, cette crise morale s'est transformée en un rejet du système des mass-médias, photographes et cameramen décidant de témoigner de leurs expériences commotionnelles en *sortant du cadre* de leurs agences, pour gravir la pente encaissée de l'imaginaire et de la fiction. Leurs images ont ainsi migré vers le musée ou la salle de cinéma, aux fins d'une déconstruction du discours médiatique. Ce glissement radical, jugé par certains d'un opportunisme délétère, a contribué au ravivement d'une « crise de la représentation », d'un « malentendu culturel » et d'un « malaise dans l'esthétique » (pour reprendre divers concepts de la pensée contemporaine).

Cette *crise*, ce *malentendu* et ce *malaise*, il nous faudra en révéler les linéaments, car nous ne sommes pas ignorants de la propension qu'ont les images à nous placer « devant la douleur des autres » (Sontag). À l'intenable position éthique des (photo)journalistes pendant le génocide a répondu, après celui-ci, celle des photographes venus au Rwanda pour enregistrer les traces de l'extermination (crânes, ossements et parfois même corps entiers des victimes, d'abord abandonnés sur les sites des massacres puis exposés dans les mémoriaux à des fins testimoniales), ou encore celle des cinéastes ayant entrepris de reconstituer le génocide en ayant recours à des figurants eux-mêmes survivants ou perpétrateurs. La conviction de la nécessité d'inscrire les *traces du désastre* (pour le dire à la manière de Blanchot) dans l'espace de l'art suffit-elle à excuser ce désir renouvelé d'images sidérantes? Le travail de mémoire peut-il frayer avec la pédagogie du choc? L'artiste déterminé à rompre avec le cliché du reporter "charognard" ou "désengagé" peut-il outrepasser son propre rôle en s'imaginant *médiateur* entre survivants et bourreaux?

²⁸ Luc Delahaye, « Je prends des risques, j'ai le droit de prendre des photos », in *Télérama*, Paris, 10 août 1994, p. 6.

En dernière instance, nous montrerons comment ce brassage de représentations a fini par circonscrire le génocide aux seuls contours de l'*imagerie* qui lui est entée. Crânes, corps recouverts de chaux, piles de vêtements, machettes, visages scarifiés : l'extermination des Tutsi semble avoir promu un nouveau lexique de la barbarie. Mais ces allégories du génocide incitent-elles à considérer l'événement dans sa complexité ? Leur pouvoir de sidération ne rend-il pas inopérant l'exercice de la pensée ? Mus par le désir d'échapper à l'iconification victimaire, quelques artistes ont *bifurqué* vers d'autres territoires, à mille lieues de cette imagerie endémique. C'est à leurs propositions singulières que nous consacrerons l'ultime étape de notre périple.

PRÉLUDE

ANTICIPATIONS

Avant de pénétrer de plain-pied dans l'évocation de l'événement médiatique, opérons un *flashback* d'une cinquantaine d'années et remontons jusqu'en 1964. Le 5 août sort sur les écrans français le septième long métrage de Jean-Luc Godard : *Bande à part*. Ce film, que le cinéaste définit comme un « conte de faits¹ », décrit les virées rocambolesques d'Odile, d'Arthur et de Franz (interprétés par Anna Karina, Claude Brasseur et Samy Frey) qui complotent un cambriolage dans une villa des bords de Marne. Le temps d'une scène, les deux acolytes masculins sont absorbés par la lecture du journal où sont rapportés les derniers faits divers. Outre le crime passionnel d'une certaine « Myriam, 21 ans », qui a poignardé « son ami, un artiste peintre, dans son atelier de l'avenue de Choisy », ou le meurtre mystérieux d'une dénommée Jacqueline, « trouvée morte avec son enfant » après que le conducteur d'une Chevrolet noire lui a « remis un mystérieux paquet », Arthur lit à voix haute l'étonnant récit d'un correspondant étranger :

« Notre envoyé spécial raconte les hallucinants massacres d'Afrique orientale. Les Hutu scient les jambes des géants Tutsi, leurs anciens maîtres, pour en faire des hommes comme les autres. Les rivières du Rwanda charrient les corps de 20 000 suppliciés. Le roi, 2m20 de haut, doit s'enfuir. Pékin aide le royaume des géants². »

¹ Jean-Luc Godard cité dans Antoine de Baecque, *Godard. Biographie* [2010], Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2011, p. 256.

² Claude Brasseur lit les termes « Hutu, Tutsi et Rwanda » de la manière suivante : « *Outusse*,