

# Le souci du tiers.

## Filmer et voir en tant que tiers

### (1<sup>re</sup> partie)<sup>1</sup>

par Marion Froger

*Les films documentaires tournés par des réalisateurs européens, après le génocide des Tutsi au Rwanda en 1994, ne visent pas seulement à entretenir le souvenir des victimes et à dénoncer les massacres, mais à provoquer un souci collectif face aux crimes de masse<sup>2</sup>. Pour ceux qui n'ont pas pris part aux événements – des « tiers », qu'ils soient auteurs ou récepteurs de ces œuvres – ce souci implique qu'ils accèdent à une demande d'écoute et de mémoire et inscrivent cet événement à l'horizon de leur propre histoire. C'est sur l'expérience de faire un film et sur celle de le voir qui deviennent par la suite mémoire, « la mémoire de moi-même éprouvant et agissant »<sup>3</sup>, que repose cette responsabilisation des tiers.*

Ces films visent à tisser une solidarité entre des personnes qui ont connu l'effondrement de toute solidarité dans des massacres génocidaires et des tiers qui n'ont pas traversé une telle horreur. Ils visent aussi à faire des héritiers de cette catastrophe, des « tiers » capables de reconstruire une communauté.

### Confier au tiers

Les productions culturelles qui touchent à la mémoire du génocide des Tutsi au Rwanda se sont principalement appuyées sur la collecte de témoignages. Dans *Rwanda, le réel et les récits* (2004), Catherine Coquio établit une distinction qui aide à comprendre la spécificité du rôle du témoignage dans ces œuvres. Il y a, selon elle, deux fonctions propres au témoignage : l'une consiste à « faire preuve », l'autre à « faire œuvre ». Les témoignages qui font preuve servent à instruire le procès des génocidaires, tandis que les témoignages qui font œuvre participent d'une

1. *Le souci du tiers* est un article en deux parties, co-écrit par M. Froger et L. Szechter, issu d'une recherche qui a reçu le soutien du Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

2. L. Szechter et moi-même avons visionné une quarantaine de films, réalisés entre 1995 et 2011, à la Maison du doc (<http://www.lussasdoc.com>) de Lussas (France).

3. Formule utilisée par P. Ricoeur en référence aux *Confessions* de Saint-Augustin, *Parcours de la reconnaissance*, p. 191.

entreprise de restauration du « continuum humain ». Les œuvres qui en découlent ou qui les accueillent ont alors pour but spécifique de relier les victimes qui ont été exclues de ce continuum et le public qui les écoute.

Catherine Coquio ne s'intéresse cependant que très marginalement aux documentaires et met plutôt l'accent sur le rôle du médium littéraire. Elle évoque à ce sujet les livres de Jean Hatzfeld qui font entendre de « façon intime » la voix des rescapés et font « exister le génocide aux yeux d'un public qui ne s'en souciait pas »<sup>4</sup>. Cette efficacité de l'œuvre à provoquer un souci est impossible à vérifier. Cependant, en tant que spectateur ou lecteur, nous avons tous une expérience d'œuvre que nous considérons comme une expérience fondatrice. Le lien est donc suffisamment fort entre expérience de l'œuvre et expérience morale pour que nous tentions ici de l'explorer, à partir d'une entrée par le tiers.

Parmi les documentaires que nous avons visionnés, certains se distinguent en ceci : s'ils visent à sortir le spectateur de sa position d'extériorité, ils lui proposent de le faire non pas uniquement à travers une identification qui le laisse avec son sentiment d'éloignement dans l'espace et dans le temps devant son écran, mais au travers d'une expérience de lien avec les victimes. Le spectateur a pour cela un guide : le cinéaste lui-même qui a connu ce sentiment d'extériorité que créent les images, mais l'a aussi vécu, sur le terrain, devant des victimes qui interrogeaient ses motivations, se méfiaient de sa caméra, et lui reprochaient parfois son « voyeurisme »<sup>5</sup>.

La première restauration du continuum humain évoqué en introduction se fait dans la relation du témoin à son « témoignaire ». Le témoignaire n'est pas un simple enregistreur de paroles, mais bien l'interlocuteur privilégié d'un être en souffrance qui trouve en lui une écoute restauratrice d'une foi perdue en l'humanité. C'est du moins ainsi que Régine Waintrater, dans son livre *Sortir du Génocide* (2003), décrit le rôle du témoignaire, dont la présence physique et morale est importante pour le témoin qui tente de se reconstruire à travers ce lien. Et c'est cette relation d'écoute que le documentaire raconte et met en image à l'attention du spectateur afin qu'il puisse s'y projeter, la vivre imaginativement, lui qui est, pourtant, hors de toute possibilité d'interaction avec l'être souffrant qui a pris la parole.

Les films documentaires qui offrent une telle possibilité d'expérience de lien présentent donc toujours un double récit : celui qui se construit au travers des témoignages et raconte les événements qu'ont traversés les rescapés ; celui qui renvoie à l'expérience de lien entre le cinéaste et les

4. À propos de *Dans le nu de la vie*, de J. Hatzfeld, 2001, C. Coquio, *Rwanda, le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 102.

5. Ces commentaires incisifs et amers sont présents dans de nombreux documentaires : *Maudits soient les yeux fermés* (F. Laffont, 1995) ; *Nous ne sommes plus morts* (F. Wouakache, 2000) ; *Rwanda pour mémoire* (S. F. N'Diaye, 2003) ; *Rwanda, un cri d'un silence inouï* (A. Lainé, 2003) ; *Après. Un voyage dans le Rwanda* (D. Gheerbrant, 2004) ; *Rwanda. À travers nous l'humanité* (M.-F. Collard, 2006) ; *Kigali, des images pour un massacre* (J.-C. Klotz, 2006) ; *Mon voisin, mon tueur* (A. Aghion, 2009).

rescapés, entre un tiers devenu témoin et les témoins qui ont accepté de faire le film. Ce dernier récit court aussi d'un film à l'autre, quand les liens affectifs ont motivé d'autres films, pour accompagner les rescapés dans leur démarche de reconstruction qui dépassent, bien évidemment, le temps limité d'un tournage. Ajoutons, pour bien insister sur la valeur distinctive d'une telle démarche, qu'elle implique que soit rendue visible et lisible l'histoire même du tournage, donc de passer par une forme minimale de narrativisation où le cinéaste devient lui-même un « personnage » dans son propre film, afin de nous faire vivre l'expérience de lien dont le documentaire conserve la trace, et dont son auteur nous garantit la véracité<sup>6</sup>.

En même temps qu'il vit imaginativement cette relation entre le témoin et le témoin, le spectateur sait que l'enregistrement de cette parole se fait en son nom. Tout témoignage renvoie en effet à une instance tierce, celle du groupe qui mandate le témoin, et dans lequel le spectateur peut facilement se reconnaître : n'est-il pas le destinataire du film ? C'est ce que comprennent bien les témoins qui, en s'adressant à la caméra, ne s'adressent plus personnellement au cinéaste, mais bien aux individus comme aux communautés qui seront, ultimement, devant leur écran, en position de recevoir la parole confiée. Le travail formel est alors nécessaire à la construction de cette position, en tant qu'il permet au spectateur d'éprouver son implication. Pour bien comprendre ce point, il faut songer aux raisons pour lesquelles on choisit, ou non, de couper au montage les moments où, submergé par l'émotion que provoque le rappel de ses propres souffrances ou de la souffrance de ses proches, le témoin s'effondre et ne peut plus parler.

Dans un récit en images qui favorise l'identification à la personne qui écoute le témoin, le spectateur attend d'elle qu'elle fasse preuve de tact et qu'elle le soutienne. Mais il est vrai aussi que dans ce moment, il est un tiers de trop, le témoin d'un effondrement qui révèle la vulnérabilité de celle ou celui qui s'est exposé à son regard, *via* la caméra. Couper la scène au moment où le spectateur éprouve cet embarras, lui signifie que, même s'il est le destinataire principal du témoignage, le tiers inclus à qui le témoin s'adresse, il est aussi le tiers intrus qui fait de toute exposition, un risque, et le tiers exclu de la relation intime qui s'est nouée entre le cinéaste et le témoin et qui seule peut soutenir ce dernier. L'intensité émotionnelle provoquée par cette coupe permet au spectateur de sortir de la relation projective et identificatoire et de prendre conscience de sa place de tiers.

## L'épreuve du jugement

En donnant aux spectateurs la possibilité d'incarner l'instance tierce que supposent nos espaces communs d'écoute et d'échange, les documentaires en montrent l'importance. Or cette instance tierce, on la retrouve aussi dans l'espace judiciaire, à trois niveaux : celui de la loi que se donne une communauté, celui du juge qui l'incarne et celui de la communauté au nom de laquelle le jugement se fait. Dans le cas du génocide des Tutsi au Rwanda, les choses se compliquent en raison, tout d'abord, de l'intervention internationale qui introduit un autre système judiciaire. Ensuite, que ce soit à propos du Tribunal international Pour le Rwanda (TIPR), des tribunaux nationaux européens habilités à juger des crimes contre l'humanité, ou des *Gacaca*<sup>7</sup>, c'est la possibilité même d'une réelle extériorité et indépendance des juges qui est remise en question et fait vaciller le fonctionnement des systèmes judiciaires eux-mêmes.

Enfin, le besoin de justice et de vérité n'intéresse pas seulement les victimes, comme dans les conflits ordinaires, mais relève aussi du politique : l'enjeu des recherches de culpabilité est aussi la reconstruction du pays. En prenant de longues années à se faire, que ce soit sur place ou dans les pays d'accueil des réfugiés, où se côtoient rescapés et anciens tortionnaires, le règlement judiciaire semble repousser l'horizon de la restauration de la communauté, qui reste à la charge des générations à venir.

Cette brève présentation nous permet de décrire une autre croisée de chemins entre le cinéaste et le spectateur : celui qui fait de la production du documentaire et de son visionnement, une véritable épreuve du jugement permettant d'en appréhender les enjeux. Pour faire vivre cette épreuve, les films qui s'attaquent aux dysfonctionnements des tribunaux construisent, parallèlement à leur discours critique, un espace alternatif et virtuel, puisque le dispositif cinématographique permet alors de renvoyer chaque spectateur au seul tribunal auquel il ait accès, celui de sa conscience.

Avec *D'Arusha à Arusha* (2008), Christophe Gargot s'intéresse aux défaillances du TIPR, accusé de subir la pression des vainqueurs et des gouvernements occidentaux : le film est un montage d'archives qui permet de montrer, au cours même des procès, l'incidence des dites interventions, à travers la marge de manœuvre étroite des juges qui y résistent, mais aussi à travers l'utilisation qu'en font les accusés pour discréditer les procédures, ou à travers les plaintes des victimes au regard de leur condition de témoignage. Le cinéaste apporte aussi un soin particulier à la mise en scène d'une place vide dans les locaux désertés du tribunal (salle de presse, salle d'audience), celle précisément des spectateurs à qui on rappelle que cette instance qui les représente est une machine au fonctionnement bloqué. Les images du tribunal font alors contraste avec

6. On trouve cette démarche dans les deux films de V. de Villers, *Parole contre l'oubli* (1996) et *Revivre* (1996); *Le calme de la rivière empoisonnée* (D. Fritsch, 2001); *Nos cœurs sont vos tombes* (R. Beeckmans, 2003); *Blandine et les siens* (E. de Riedmatten, 2004); *Mères courage* (L. Kalinda, 2008); *Bruxelles - Kigali* (M.-F. Collard, 2011). Le cinéaste y parle à la première personne et apparaît à l'image pour signifier son implication affective et son engagement.

7. *Gacaca* : tribunaux populaires mis en place au sein des communautés villageoises pour juger les génocidaires qui en sont membres et surtout faire la lumière sur les événements passés grâce aux témoignages des victimes et des incriminés.

les images des entretiens que le cinéaste réalise parallèlement, avec notamment un Hutu repentant qui manifeste, en témoignant pour la caméra de Gargot, son désir d'être jugé. Ce sont alors deux consciences qui se font face, dans les silences du repentant qui, après l'évocation de ses actes, semble attendre le verdict du spectateur.

Un même souci de création d'un espace alternatif de jugement se retrouve dans des films qui s'attachent à décrire cette fois le dysfonctionnement des *Gacaca*. Au cours de ces procès, les génocidaires voient leur peine réduite s'ils plaident coupables et racontent leur version des faits. La connivence entre les génocidaires, la peur de représailles qui empêche les dénonciations, ou simplement le déni rendent ces témoignages suspects. Beaucoup d'entre eux ne servent finalement qu'à réduire la peine de leurs auteurs, sans apporter la vérité attendue sur les événements. Dans *Mon voisin, mon tueur* (2008), la caméra d'Anne Aghion accompagne les rescapés dans les différentes étapes éprouvantes qui les mènent devant les *Gacaca* pour faire face à leurs tortionnaires ou à ceux de leurs proches. Mais lors du procès, ils sont contraints de se taire, face à des juges qui laissent impunis les dénis et les mensonges, ou qui allègent les peines des accusés, parfois faute de preuves, ou par impuissance à rompre la loi du silence. Anne Aghion a alors l'idée de tourner des scènes de seconde confrontation entre victimes et bourreaux, devant sa caméra plutôt que devant un tribunal, afin qu'une autre parole sorte, plus près de la vérité et de la justice que réclament les victimes pour entendre le repentir de quelques-uns. On est très proche du *Gacaca*, mais sans y être : le dispositif cinématographique se substitue au dispositif de la prise de parole communautaire ; cinéastes et spectateurs assument alors la fonction de tiers nécessaire à la logique de réparation, dont le cinéma leur permet de faire virtuellement l'expérience, sans passer par les institutions qui l'assument ordinairement.

### *La sidération morale et la quête de savoir*

L'épreuve du jugement se présente dans des films réalisés dans les années 2000, alors que ceux tournés dans la foulée des événements sollicitent plus directement la conscience morale du tiers. Est exemplaire de ce point de vue le chapitre du film *Afrique, comment ça va avec la douleur ?* (1996) que Raymond Depardon a consacré à la prison de Kigali où le cinéaste s'est rendu à la fin de l'année 1994, quelques mois seulement après le génocide. Depardon parle depuis une position de retrait absolu, mais dans une situation de proximité radicale : il est au milieu de la cour de la prison où sont incarcérés des Hutus accusés de génocide. Il fait un panoramique de 360 degrés sur les prisonniers qui l'entourent et exprime, en voix *over*, son sentiment d'impuissance : « Qu'est-ce qui pouvait bien motiver une telle folie ? Peut-on comprendre ? (...) On a du mal à y croire (...) je me sens impuissant à vous faire comprendre cette histoire (...) Il n'y a peut-être rien à comprendre ni à justifier ».

En faisant corps avec sa caméra, Depardon incarne la sidération qui saisit le tiers. Il la décrit aussi : par avance, et *a contrario* de ce que feront

les cinéastes par la suite, il refuse de donner la parole aux accusés. Il se dit incapable de distinguer les vrais coupables des innocents. Il imagine que tous les Hutus qu'il a filmés, six mois auparavant, lors de son premier passage au Rwanda, se sont transformés en bêtes furieuses. Il ne cadre pas leur visage. Pourtant ce sont des hommes qui se tiennent devant lui. Au milieu d'eux, Depardon occupe une position intenable, moralement autant qu'émotionnellement. On comprend ici que l'extériorité absolue qu'offre le statut de tiers ne l'empêche pas de se sentir intimement saisi par la responsabilité humaine face à un tel événement. Il ne peut ni se satisfaire de sa condition de tiers – avoir été épargné par ce drame –, ni s'en prévaloir pour juger et comprendre. C'est néanmoins cette épreuve morale qui, une fois surmontée, donnera à la quête de savoir que l'on trouvera dans les films ultérieurs d'autres cinéastes, la teneur du souci.

Si un grand nombre de documentaires font intervenir différents experts, ce n'est pas cet aspect qui relève d'un processus de délégation de la production de savoir que nous avons retenu. Nous nous sommes davantage intéressées à une figure capable d'incarner une quête de savoir visant à restaurer la communauté, dans laquelle le spectateur – comme le cinéaste – peut aussi se projeter. Cette figure que nous qualifierons de « tiers exemplaire », c'est le rescapé qui l'incarne : à force de combativité et de sagesse, il s'est transformé en messager de l'avenir. Ainsi dans son essai, Catherine Coquio ne cache pas son admiration pour Esther Mukawayo, rescapée avec ses trois filles du génocide et auteure d'un livre de témoignage avec Souad Belhaddad<sup>8</sup>. Elle parle d'une personnalité au « regard implacable et généreux à la fois, sur la réalité rwandaise et occidentale », dotée « d'un savoir incarné du mal génocidaire, porteur d'idées fortes et simples et de révolutions de pensée infinies »<sup>9</sup>. Denis Gheerbrant a éprouvé un sentiment identique face à Esther. Dans une scène très intime, qui ouvre son film *Après. Un voyage dans le Rwanda* (2004), Esther reçoit le cinéaste dans son salon. Sur le ton d'une conversation amicale, elle lui raconte pourtant les circonstances affreuses qui ont mené à l'assassinat de son mari et tente d'expliquer la folie meurtrière qui s'est emparée de son pays. Gheerbrant part ensuite à la recherche d'un autre témoin exemplaire, un autre sage devenu tiers, dévoué au soin de sa communauté, comme l'est Esther, devenue sociologue pour Oxfam, fondatrice d'Avega et thérapeute dans un centre de réfugiés. Il le trouve en la personne de Déo qui a fondé un orphelinat et que préoccupe, à travers l'avenir des enfants, celui de la communauté des hommes.

Ainsi, témoins directs, témoins seconds, ou tiers destinataires, tous participent à l'élaboration d'un savoir qui est alors au bénéfice du Tiers, cette fois compris comme la communauté humaine qui n'existe qu'à travers des actions, des discours et des relations qui la visent comme communauté universelle. C'est dans cette quête que l'on peut voir se dessiner, à travers les paroles des témoins exemplaires comme à travers les images

8. E. Mukawayo, S. Belhaddad, *Survivantes*, Éditions de l'Aube, 2004.

9. C. Coquio, *ibid.*, p. 119 et 120.

des documentaristes, la figure d'un bourreau qui se complexifie, devient une énigme à résoudre que l'on est capable de confronter sans haine. Et si cela passe par un tiers exemplaire, comme Esther ou Déo, c'est parce que le tiers-spectateur ou le tiers-cinéaste est pris dans le tumulte des expériences affectives de la compassion, des impératifs d'accueil et de reconnaissance de la parole des victimes, des épreuves du jugement des crimes, et de la culpabilité associée à son statut de tiers occidental. C'est ce tumulte intérieur qui lui fait chérir la sagesse de l'autre. La quête de compréhension des dynamiques de haine est alors le leg que transmettent ceux qui ne demandent pas uniquement que l'on compatisse ou que l'on se souvienne, mais que l'on se soucie, avec eux, de l'humanité.

Les documentaires étudiés, faits par des tiers et à destination de tiers, en plus de produire le récit des événements et de permettre la transmission de la mémoire du génocide, ouvrent le chemin du souci, empêché ou affaibli par l'éloignement géographique ou temporel, les dispositifs de médiation, l'horreur même qu'inspirent les faits, les difficultés à concevoir la vie des personnes rescapées d'une telle expérience, ou la délégation des formes d'aide et de savoir. Parce que nous sommes dans le documentaire, ce que les spectateurs vivent imaginativement ne cesse d'être renvoyé à la réalité de ce qui a été vécu par les cinéastes eux-mêmes, au contact des victimes ; cela leur permet aussi d'assumer une position et une fonction de tiers, capitales dans cette entreprise de restauration du continuum humain, que le cinéma a fait sien.

Marion FROGER

## Le souci du tiers. L'effet de hantise (2<sup>e</sup> partie)

par Lucie Szechter

*Invoqué, commémoré, recherché, aimé ou méprisé, un autre tiers hante les films sur le génocide, ce sont les morts de 1994. Toujours là à côté des vivants, voire en eux, puisqu'ils les habitent nuit et jour, ils hantent jusqu'aux bourreaux repentis. Ce tiers fantomatique de victimes est né de sa disparition, lors de son basculement du visible à l'invisible. Il est un non-être avec lequel les vivants doivent cohabiter, coexister, et qui prend de la place. Ce tiers fantomatique, s'il est assurément « là » comme un vide béant, n'a pas de nature ou de fonction définitivement arrêtée, c'est d'ailleurs le propre du fantôme. On ne meurt jamais tout à fait tant que quelqu'un se rappelle de nous, on ne meurt pas tout à fait tant que quelqu'un nous rappelle à lui. Les survivants convoquent les morts pour les sauver de l'oubli. Ils réclament en leur nom, une justice, une reconnaissance universelle. Le cinéma, « mémoire spectrale », toujours « prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées<sup>1</sup> » selon Jacques Derrida, pourrait alors s'offrir comme sépulture symbolique et représenter pour les vivants une forme d'apaisement. En effet, le cinéma est peut-être aussi la promesse que cette hantise leur survivra : mais comment ?*

### À la recherche d'une « physicalité »

Parce que le cinéma n'est pas un art de la coprésence, il fait régulièrement appel à l'intermédialité pour pallier ce manque de chair. Musique, danse, chant et théâtre traversent le cinéma du génocide des Tutsi<sup>2</sup>. Dans son film *Rwanda 94. À travers nous l'humanité* (2005), Marie-France Collard accompagne la troupe Groupov qui présente au Rwanda la pièce *Rwanda 94*. La troupe belge travaille, avec les outils du théâtre, sur des problématiques similaires à celles qui nous intéressent et tout spécialement celles concernant les spectateurs. Elle propose, en effet, un échange cathartique en montrant la communion des vivants et des morts sur scène, où les morts du génocide sont personnifiés par un chœur de chanteurs.

1. Jacques Derrida, *Le cinéma et ses fantômes*, entretien avec Thierry Jousse et Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, p. 78.

2. Il en va de même pour la présence récurrente des mémoriaux et des séances de commémoration dans les documentaires sur le génocide des Tutsi.

Pour Alexandre Dauge-Roth<sup>3</sup>, cette incarnation des morts à travers leur retour sur la scène n'offre plus au public occidental le confort rassurant d'un « ici » (scène) et « là » (hors-scène). Grâce à la voix et aux corps des comédiens, les morts passent de l'invisible au visible, et une « rencontre » peut alors avoir lieu. Le spectateur peut se concevoir comme un « hôte » de la mémoire des morts et traduire une expérience traumatique qui lui était *a priori* étrangère.

Cependant, ce qui diffère nettement entre la pièce du Groupov et le corpus que nous étudions est justement cette « physicalité » des acteurs sur scène, d'autant plus que la troupe de théâtre se compose aussi de rescapés. Cette « greffe », cette « adhérence », des existences passées et présentes, est rendue possible grâce à l'incarnation des disparus dans ces corps médiateurs et permet aux morts d'atteindre le public : les gens s'effondrent, pleurent, se tiennent soudés les uns contre les autres, comme le montre Marie-France Collard dans son film. Les effets d'une telle expérience proche de la transe sont donc observables, notamment par les anciens résistants de Bisesero, qui expliquent – en substance – que cette pièce de théâtre les a réconciliés avec les Blancs. La pièce a su créer du lien là où il avait été rompu et proposer une image du tiers fantomatique partagée par les rescapés et les Blancs. Mais le spectateur de cinéma reste, lui, spectateur des spectateurs. Alors, sans coprésence des corps, que peut le cinéma ?

Dans *Rwanda, les collines parlent* (2005) de Bernard Bellefroid, un jeune assassin vient d'être relâché après sa comparution à la *Gacaca*. Il a avoué et se tourne désormais vers l'avenir en construisant sa nouvelle maison quand, parallèlement, le cinéaste nous montre la mère de ses victimes, inexorablement tournée vers le passé et ses morts. Il y a suffisamment d'espace et de vide autour d'elle dans le film pour que son témoignage fasse écho. Rien ne force à l'interprétation, le spectateur est libre face aux images. Le jeune bourreau marche de manière indécente vers son avenir en se moquant de ses victimes et nous, spectateurs, nous rencontrons peut-être pour la première fois le tiers absent des morts du génocide rwandais dans sa forme cinématographique. Nous nous sommes alors demandés, comme Rithy Panh dans son film sur le génocide Khmer rouge : « Comment peut-il marcher sur les morts sans les voir ? » ; avec le film de Bellefroid, nous venions peut-être d'expérimenter pour la première fois ce partage « d'un espace dans une relation commune à l'invisible ?<sup>4</sup> » décrit par Marie José Mondzain. L'incarnation de l'image étant ici rendue possible grâce à la place de tiers inclus, que l'on accepte de faire à l'autre, même un autre spectral...

Si le lien entre le rescapé et le spectateur ne peut avoir lieu qu'imaginativement *via* l'identification du spectateur au « témoins » qui lui seul entretient une réelle proximité avec le témoin, un lien entre les deux

tiers absents de la rencontre physique entre témoins (rescapés, bourreaux) et « témoins » (cinéastes) semblerait, lui, envisageable par le biais du cinéma. Partons de Derrida à propos du cinéma comme régime de croyance : « Je crois qu'il faut relier la question de la technique à celle de la foi, au sens religieux et fiduciaire, à savoir le crédit accordé à l'image. Et au fantasme. En grec, et non seulement en grec, *fantasma* désigne l'image et le revenant. Le *fantasma*, c'est le spectre<sup>5</sup> ».

Ainsi, l'incarnation des morts dans une image – sans corps – serait possible. Cette image serait alors capable d'aller hanter le spectateur, moins par un passage du hors-scène à la scène que par une acceptation de l'invisible. L'invisibilité des morts du génocide produit ce « désir de voir qui, en toute image, doit pour toujours laisser à désirer<sup>6</sup> », décrit par Mondzain, et offre au spectateur l'occasion d'une réflexion sur sa place de tiers exclu (puisque l'expérience du génocide n'est pas proprement partageable) et de tiers inclus (convoqué par le dispositif cinématographique de la hantise, solidaire). Position toujours délicate de celui qui regarde, ne peut agir et doit souvent répondre à une injonction d'action face aux images de la souffrance des autres.

Ne jouant plus sur le basculement des morts dans l'espace visible et sur la production volontaire d'un choc auprès du spectateur, les images parvenant à incarner le tiers fantomatique des victimes du génocide sont peut-être une alternative à la violence d'une représentation du génocide captivante et non questionnable. Proposer une incarnation du génocide par ces fantômes, donc à travers ce qui n'est pas visible dans l'image, c'est permettre une distance et un espace de relation possible entre deux tiers absents (les spectateurs et les morts) sur la base de l'imaginaire et d'une impossible coprésence acceptée comme quelque chose de significatif, un état post-génocidaire par défaut. C'est se saisir du manque plutôt que de chercher, en vain, à le combler. C'est accepter ou concevoir des espaces, des mises à distance, dans lesquels les fantômes pourraient avoir une chance de se glisser et d'y rester, comme un sédiment dans la mémoire du spectateur.

### L'usage de la photographie

L'usage de la photographie dans le corpus documentaire que nous analysons va bien souvent dans ce sens. À maintes reprises les photographies des morts de 1994 y sont filmées, mais des photographies d'avant le génocide. Que ce soit dans *Revivre* (1996) de Violaine de Villers où Josette explique en montrant une photo de famille que tous les membres présents sont morts sauf la petite fille au chapeau blanc, dans *Kigali-Jérusalem* (2007) de Jérémie Fazel où une jeune femme, parmi toutes les photos épinglées dans le mémorial, reconnaît sa famille ou bien encore dans *Bruxelles-Kigali* (2011) où Marie-France Collard filme les photos des défunts présentées par leurs proches.

3. Alexandre Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda : Dismembering and Remembering Traumatic History*, Lexington Books, Lanham, Md, 2010.

4. Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, Paris, 2002, p. 12.

5. Derrida, *op. cit.*, p. 84.

6. Mondzain, *L'image...*, p. 40.

Dans l'espace intime d'une maison ou dans un musée, la photographie et la photographie filmée est poignante, car porteuse d'une intensité que Roland Barthes avait ainsi nommée le « ça-a-été ». En ce qui concerne ceux qui ont péri pendant le génocide, cette compréhension d'un ça-a-été est d'autant plus violente qu'à l'instar du portrait de ce jeune condamné à mort commenté par Barthes, la prise de conscience c'est : il va mourir. « Je lis en même temps : cela sera et cela a été ». Ce Ça-a-été est un enjeu politique majeur contre le négationnisme « S'ils ne sont pas morts, où sont toutes ces personnes dont voici la trace ? » ; un enjeu intime du souvenir et de la filiation pour des rescapés seuls à présent, privés de toute structure familiale et enfin, un enjeu mémoriel avec cette question qui nous concerne : celle de la hantise.

Bien sûr, pour la majorité de ces photos de famille, les témoignages dans les films qui en donnent la clé sont nécessaires pour qu'elles nous parlent mais, comme l'écrit Susan Sontag, « les récits peuvent nous amener à comprendre. Les photographies font autre chose : elles nous hantent.<sup>7</sup> » Ce qui est particulier aux photographies filmées dans les documentaires sur le génocide rwandais c'est leur nature banale, commune. Ces photos participent à l'effet de hantise parce qu'elles sont du même type que celles que nous, spectateurs, avons punaisées au-dessus de notre bureau, aimantées dans notre cuisine. Ces photos de famille nous émeuvent parce qu'on s'y reconnaît et surtout, nous y reconnaissons les nôtres. Ce n'est pas un homme que nous voyons mais un père, un frère, un cousin. Elles participent ainsi à l'adoption des morts du génocide par le spectateur.

Si filmer les corps dans les mémoriaux donne une idée de la grandeur quantitative du massacre, filmer les visages photographiés convoque une autre sorte d'engagement auprès du spectateur. Agamben rappelle qu'Origène conclut les débats théologiques concernant la réincarnation de la chair en affirmant « que ce n'était pas le corps qui devait ressusciter mais sa figure, son *eidōs*<sup>8</sup> ». Agamben fait un lien direct entre le retour de l'être mort *via* son *eidōs* et le médium photographique. Ainsi les morts sur la photographie appartiennent-ils, selon nous, à la fois à l'individuel mais aussi au collectif, figure intemporelle et immatérielle des morts du génocide.

Et si l'incarnation suppose le sacrifice du corps, qu'en est-il du corps des survivants ? En quoi eux aussi, filmés avec attention, dans de nombreux documentaires, font-ils partie de cet effort cinématographique de hantise ? Les rescapées soulèvent leurs longues jupes de couleur pour montrer les chairs mal cicatrisées de leurs mollets, « on m'a coupé les tendons d'Achille pour que je ne puisse plus courir ». Une femme avance le visage de son amie vers la caméra pour montrer la balafre qui fend nettement son cuir chevelu. Le gardien d'un mémorial, qui consacre sa vie à veiller sur les morts, porte sur son front le trou que lui a fait l'impact

d'une balle dans le crâne, stigmate du génocide. Figure quasi surnaturelle du mémorial de Murambi, cet homme presque mort et vivant à la fois participe activement à faire le pas entre le visible et l'invisible. Son corps porte la trace de ce qu'il a été avant le génocide et, avec ses blessures, porte la trace du geste qui a voulu le tuer.

Les rescapés dévoilent leurs blessures et ce faisant, montrent ce qui n'est plus, la beauté d'une femme balafrée, la force d'un manchot. C'est l'invisible qui importe plus que le visible. Le corps dans l'œuvre, terrain d'une perpétuelle négociation éthique, se donne comme un indice de la relation qui s'établit dans l'espace social. Ici le corps se donne au regard, se filme et se transmet tout en portant la trace d'une autre relation, celle entre la victime et son bourreau que le spectateur ne peut faire autrement qu'imaginer et dont il garde alors la mémoire.

### *Le cinéma et les corps à jamais « pas encore mort »*

Finalement, cet ultime plan poignant dans la filmographie sur le génocide rwandais, quel est-il ? Il ne sera peut-être pas le même pour chacun, mais celui qui d'entre tous nous hante encore, est un plan du film *Bruxelles-Kigali*. Marie-France Collard, après avoir suivi la troupe du Groupov lors de la représentation de la pièce de théâtre *Rwanda 94*, poursuit son travail documentaire sur le génocide en suivant le procès d'Ephrem Nkezabera, riche milicien hutu, à la Cour d'Assises de Bruxelles en 2009. Peut-être a-t-elle fait le même cheminement qui nous a conduit à constater que ce qui permettait au théâtre de créer un tiers fantomatique des morts et provoquer un effet de hantise pour venir toucher les vivants, était impossible tel quel au cinéma. Impossible de partager cette expérience à distance, sans coprésence des corps. Dans ce second film, c'est à l'aide de moyens proprement cinématographiques que Marie-France Collard est parvenue à nous faire vivre l'expérience de la hantise et à nous transmettre une image qui fera désormais partie de notre mémoire intime.

Des vidéos d'archive sont projetées lors du procès, filmées par les génocidaires eux-mêmes, l'une montre un homme tutsi harcelé par des *Interahamwe*, l'une des milices les plus meurtrières pendant le génocide, qui du haut d'une camionnette regarde autour de lui, effrayé. Son effroi nous est insupportable car il savait, et nous savons qu'il va mourir, mais dans la vidéo il est encore vivant. La seconde vidéo – le plan poignant – nous l'avions déjà vue au sein d'un autre film, mais dans *Bruxelles-Kigali* elle nous est montrée intégralement. Le montage de Marie-France Collard est ici décisif, car elle justifie en effet l'exposition publique de la vidéo, en l'intégrant dans un dispositif filmique consistant à suivre de bout en bout le dispositif du procès lui-même. Ainsi, c'est seulement lorsque l'archive filmée est projetée pendant le procès que la cinéaste nous la montre dans le film. Cette vidéo expose une femme au visage ensanglanté, détruit par la violence des coups. Elle n'est pas encore morte et geint sous l'œil de ses bourreaux. L'un d'eux la filme, l'autre s'écrie « Elle est coriace, celle-là ! » et tous se mettent à rire.

7. Susan Sontag *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois, Paris, 2003, p. 98.

8. Giorgio Agamben, *Profanations*, Payot & Rivages, Paris, 2006, p. 26.

Il y a deux choses qui, pour nous, ont été susceptibles de provoquer un effet de hantise : la figurabilité du génocide dans la nature même de l'image et le contexte d'où cette image est tirée.

Pour mieux comprendre l'effet de hantise et son rapport à l'image et au corps, nous pourrions le mettre en parallèle avec ce que Didi-Huberman nomme l'« effet de pan<sup>9</sup> » en peinture. La chair manque à la peinture comme au cinéma et les deux médiums la poursuivent dans la quête d'une « altérité absolue ». Le peintre classique cherchait cet « incarnat » dans le coloris afin de capturer l'essence même du vivant. L'effet de *pan* est la rencontre entre le spectateur et la peinture, le moment où il lui semble que ce qu'il voit prend vie. L'effet de pan nous intéresse car il est cette figure qui sert à la hantise en restant après que nous en ayons fait l'expérience.

Voir cette femme à terre nous a troublées, tant sa présence auprès de nous semblait perceptible. Pourtant presque instantanément, c'est la cruelle prise de conscience qui nous a assaillies : cette femme n'est pas là (car il s'agit d'une image) et n'est plus là (car il s'agit d'une image de cinéma et d'un assassinat). L'effet de hantise que nous décrivons se trouverait donc à mi-chemin entre l'effet de pan (de l'haptique et de l'envoûtement hypnotique) et du punctum de la photographie qui renvoie, lui, à la question du deuil, du temps et du signe indiciel.

S'ajoute ici une autre dimension majeure pour comprendre l'effet de hantise ; car si c'est bien le visage, le corps blessé de la jeune femme qui, dans l'image, nous fait halluciner à la fois sa présence et son absence, c'est aussi l'invisible avec tout ce que le hors-champ vient incarner dans le plan qui nous atteint. Il y a celle que nous voyons, en plongée : une femme dont la présence est si vive que nous réagissons physiquement à sa souffrance. L'envie de vomir nous prend, le souffle nous manque, les larmes nous viennent. Nous sommes devant l'incarnation du génocide par le corps sacrifié d'une femme. La puissance haptique de la vision est frustrante car nous sommes dans l'incapacité totale de prendre son visage dans nos mains pour la rassurer, lui redonner confiance, alors même qu'elle ne peut plus être sauvée.

L'effondrement de la confiance en l'Autre, voilà ce qui, dans ce plan, nous hante tant. Il montre à la fois la mort d'une femme innocente et la mort de la confiance dans l'être humain et sa communauté. Car le hors-champ nous fait entendre le rire des bourreaux. Tuer avec plaisir est une faute incommensurable qui se trouve ici redoublée par l'aspect collectif du meurtre. Nous le savions, nous savions cela, mais dans ce seul plan se rejoignent tous les éléments spectraux que nous avons mentionnés. L'invisible du hors-champ, la chair, la présence et absence d'une femme « génocidée » qui n'est déjà pas encore morte. Cette femme est un fantôme dans un entre-deux mondes, elle habite désormais ce film, mais aussi, par l'effet de hantise qu'il provoque, la mémoire des spectateurs.

Ce plan témoigne pour la mort de près d'un million d'autres victimes du génocide qui hantent eux aussi le hors-champ.

Enfin, c'est sans doute, en définitive, la coprésence dans un même plan de la victime et de ses génocidaires qui interpelle si durement le spectateur, si proche physiquement de la femme à l'agonie et pourtant impitoyablement bloqué dans l'axe de vision de l'assassin tenant la caméra. Nous devons alors nous débattre, nous révolter contre l'image qui nous place du côté des assassins alors que nous savons que nous n'agirions jamais ainsi. Nous affirmons que cette mise à mort ne réduit pas notre humanité, n'abolit pas notre confiance. Oui, ce sont des assassins, et quand bien même cette image leur appartient : il y a, et il y aura toujours, grâce à cette image et contre cette image, des êtres humains hantés par sa mémoire qui se soucieront de cette femme assassinée.

Si l'effet de hantise parvient à nous toucher, alors c'est bien de spectres que nous sommes maintenant et à l'avenir constituées. Sans doute la répétition n'est-elle pas étrangère à cet effet de hantise puisque, admettons-le, nous avons vu de nombreux films documentaires sur le génocide, et par là, reçu de nombreuses fois le récit d'une souffrance provoquée par le vide laissé par les morts. Peut-être cet effort, proche de l'acceptation décrite par Dauge-Roth pour le spectateur de théâtre, nous avait-il préparés à recevoir le plan poignant de la femme blessée. Mais tout de même, à relire Derrida sur les fantômes, nous nous persuadons que le cinéma documentaire, lorsqu'il est conscient de cet effet de hantise, peut nous « apprendre à vivre<sup>10</sup> » ni dans la vie ni dans la mort seules. Dans l'entre-deux, vivre un peu plus « justement ».

Lucie SZECHTER

9. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

10. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, p. 14-15.