

## FILMER LES TÉMOINS DU GÉNOCIDE DES TUTSI. L'ÉTHIQUE EN GUISE D'ESTHÉTIQUE

Anne Lainé

Mémorial de la Shoah | « [Revue d'Histoire de la Shoah](#) »

2009/1 N° 190 | pages 383 à 395

ISSN 2111-885X

ISBN 9782952440981

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2009-1-page-383.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Mémorial de la Shoah.

© Mémorial de la Shoah. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# FILMER LES TÉMOINS DU GÉNOCIDE DES TUTSI. L'ÉTHIQUE EN GUISE D'ESTHÉTIQUE

par Anne Lainé<sup>1</sup>

À mon sens, la mise en œuvre d'un film documentaire s'appuyant sur la parole implique un engagement : celui qui consiste à laisser toute sa place à l'individu qui accepte de témoigner. Mais lorsque cette parole est celle des rescapés d'un génocide, la démarche du réalisateur doit s'accompagner, plus que dans tout autre film, d'un certain nombre de considérations ayant trait à « la responsabilité vis-à-vis de l'Autre ».

Si je me réfère au philosophe Emmanuel Lévinas, qui vécut d'ailleurs dans sa chair les souffrances et les humiliations de l'interne-ment, c'est que sa pensée et son exigence éthique m'aident aujourd'hui à traduire les questionnements qui me traversèrent lors de la réalisation de *Rwanda, un cri d'un silence inouï*. En deux mots, comment, lorsque l'on est derrière la caméra, en quelque sorte protégé(e), s'assurer que l'Autre – témoin et victime – ne sera pas exposé au danger par ce qu'il donne à voir et à entendre de lui-même ?

S'il importe de mettre en place un cadre éthique de travail dans lequel vont se dérouler les principales étapes du film, encore faut-il prendre le soin de donner à voir une image qui tente de refléter au mieux l'intégrité de ces personnes dont l'existence a été niée, depuis leurs origines jusqu'à leur trace sur terre, leur descendance. Et ce qui semble là fondamental pour le témoin l'est aussi pour le public qui viendra à sa rencontre.

---

1. Anne Lainé est cinéaste. Elle a réalisé, entre autres films documentaires, *Naguib Mahfouz* (Delta images, France 3, Canal France international, Canal plus Horizons, 1996), *Nadine Gordimer* (Via Appia films, Dokumenta, France 3, 1999) et *Rwanda, un cri d'un silence inouï* (Little Bear, Palindromes et France 5, 2003).

Quel regard porter sur l'Autre, et comment donner à voir ? Quelle attitude allons-nous provoquer chez le spectateur : l'identification ou la réflexion ? Ces considérations d'ordre esthétique qui se nourrissent du langage cinématographique et de son histoire sont indispensables à la cohérence du cadre éthique du film.

Dans *L'Héritage nu*, un ouvrage qui reprend les textes de plusieurs de ses conférences, Aharon Appelfeld, écrivain et rescapé de la Shoah, relate avec toute la force de sa conviction la place centrale de l'individu dans la littérature et, d'une façon plus générale, dans l'art. L'œuvre d'Aharon Appelfeld est construite autour de sa propre expérience durant la Seconde Guerre mondiale et la Shoah :

Nous disons le mot « Shoah » et immédiatement les grands concepts affluent en nous : Dieu, le destin, le rachat, le châtement – l'essence de la spéculation métaphysique. Mais la littérature, même si elle souhaite crier et fracasser le firmament, dit d'abord obéir à un impératif pratique : elle doit traiter de l'individu, l'individu avec un père et une mère qui lui donnèrent un nom, lui apprirent une langue, lui donnèrent leur amour, le dotèrent de leur foi. Les horreurs effrayantes de la Shoah mirent en question l'existence de la personnalité, et je ne me réfère pas à la personnalité biologique qui cherche à prolonger sa propre existence. Au contraire, celle-ci fit tout ce qu'elle put, parfois ce qui était impossible, et même, si l'on veut, ce qui était inhumain, pour rester en vie. Mais la personnalité qui est essence spirituelle, entité, Moi vivant et engagé, cette personnalité, l'essence de l'esprit humain, fut compromise.

Dans leur méfait pervers explicite, les assassins réduisirent le Juif à l'anonymat, à un numéro, à une créature sans visage. Et de fait, les années de souffrance effacèrent lentement de l'intérieur du Juif l'image de l'humanité. Seules, quelques très rares âmes, courageuses dans leur foi, furent capables de conserver leur humanité en enfer.

La Shoah endommagea de nombreuses cellules, mais la mise en morceaux de la personnalité fut l'une des formes les plus profondes du dommage. Le sentiment de vide n'est pas étranger à l'homme, mais pendant la Shoah ce sentiment atteignit des proportions qui jusqu'alors avaient été hypothétiques. Qui peut restaurer l'honneur violé de la personnalité ? Je ne peux affirmer que l'art de la littérature soit tout-puissant, magique, un pur acte de foi, mais on ne peut lui contester une vertu : sa loyauté envers

l'individu, la vigilance à l'égard de sa souffrance et de ses peurs, et on ne peut lui contester le fragment de lumière qui, de temps en temps, étincelle en lui.

Tout art digne de ce nom enseigne inlassablement que le monde repose sur l'individu. Telle est la question, qu'il s'y absorbe ou s'en détache au profit du collectif ou du champ de la métaphysique. Le grand objet de l'art sera toujours l'individu avec son propre visage et son propre nom.

Lorsqu'on m'interpelle en me demandant quelle est la place de l'art dans ces lieux de mort et d'horreur, je réponds : qui peut racheter les peurs, les douleurs, les tortures, et les croyances cachées des ténèbres où elles sont ? Qui les fera sortir de l'obscurité et leur donnera un peu de chaleur et de respect sinon l'art ? Qui prendra l'immense masse que chacun appelle simplement l'« horreur effroyable » et la brisera en ces minuscules et précieuses particules ?

Toute croyance religieuse repose sur deux grands sentiments : le sentiment de n'être que poussière et cendres, et le sentiment que Dieu créa l'homme à son image. L'équilibre entre les deux sentiments est ce qui donna jadis au Juif son orgueil et son humilité.

Bien que l'on puisse avancer qu'il a dans ses mains de nombreux instruments du sacerdoce, l'art ne peut remplacer la foi. Il n'en a pas le pouvoir et ne peut y prétendre. Il reste que, par sa nature même, l'art défie sans cesse le processus qui réduit l'individu à l'anonymat. Une personne n'est pas un simple corpuscule en mouvement pris dans des processus historiques violents. Une personne est un microcosme qui non seulement cherche éperdument sa place légitime dans le monde, mais aussi sa propre réhabilitation.

Le cinéma documentaire étant avant tout un point de vue singulier sur la réalité, j'aimerais rappeler brièvement la genèse du film *Rwanda, un cri d'un silence inouï*.

Ce film était le pilote d'une collection que nous avons développée, Victor Cohen Hadria, Georges Kapler et moi-même, intitulée « Seuls les papillons franchissent les barbelés ».

Cette collection, destinée à la télévision, donc à un très large public, traitait du poids des séquelles traumatiques longtemps après les guerres et les génocides qui les avaient provoquées, quand l'aide humanitaire de première urgence s'en est allée et que les pays se trouvaient à reconstruire les infrastructures aussi bien que les individus.

En nous appuyant sur le travail de psychiatres et psychothérapeutes travaillant sur la question du traumatisme et de la mémoire, nous nous adressons à la subjectivité des témoins afin de montrer ce que représente pour un seul être humain ce qu'on appelle un crime contre l'humanité.

C'est ainsi qu'en tournant avec les rescapés du génocide des Tutsi, j'ai choisi de créer la proximité entre la victime et le spectateur. Je voulais que celui-ci retrouve dans ces récits une part de son imaginaire, un peu de sa propre identité. Alors on pouvait espérer que les victimes cesseraient d'être des foules anonymes et lointaines, que le spectateur cesserait d'être indifférent et ainsi se reconnaîtrait comme appartenant à la même communauté humaine.

Pour faire comprendre « l'abominable » – terme emprunté au Dr Munyandamutsa –, j'ai fait appel à des intervenants qui évoquent avec un nécessaire recul, mais non sans émotion, le contexte culturel, social et politique de l'après génocide. Ils donnent toute leur résonance aux récits des rescapés.

Le psychiatre Naasson Munyandamutsa ouvre le film en évoquant l'incidence, sur la société, de la transgression du culte des ancêtres, avec les esprits errants qui ne peuvent trouver la paix tant qu'ils n'ont pu recevoir une sépulture digne. Jeanne d'Arc Mukamusoni retrace le dessein génocidaire qui consistait à éradiquer toute graine de Tutsi en s'attaquant au ventre des femmes, ces violences sans limites s'accompagnant pour celles qui ont survécu de séquelles physiques et psychiques particulièrement graves. Parlant au nom d'Ibuka, le collectif des rescapés, Bonaventure Niyibizi nous montre l'ampleur de la tragédie, huit ans après le génocide, en nous racontant les douloureux dilemmes auxquels ces hommes, ces femmes et ces enfants sont confrontés dans leur quotidien.

Quant aux trois femmes qui devaient témoigner de l'abominable, j'étais consciente du danger qu'un tel film pouvait présenter

pour elles. Fort heureusement, j'ai pu compter sur la collaboration de Marie-Odile Godard<sup>2</sup> qui avait déjà effectué plusieurs missions au Rwanda, auprès des rescapés. Je savais par elle que la menace d'explosions traumatiques était très importante, il fallait donc en tenir compte dans la préparation du tournage. De son côté, Jeanne Mukamusoni, responsable du soutien psychologique à AVEGA (Association des veuves du génocide d'avril 1994,) avait pu constater combien certains tournages s'étaient révélés désastreux pour les femmes. S'estimant « guéries », elles avaient pourtant plongé durant les interviews dans la reviviscence de l'instant où les coups leur furent portés, allant jusqu'à se cacher sous un camion. Il nous fallait donc tout faire pour éviter d'exposer les personnes filmées à ces risques.

### **La responsabilité vis-à-vis de l'Autre a ses contraintes : créer l'écoute, le lien, la confiance**

Il ne s'agissait pas de choisir les témoins du film au hasard des rencontres. Durant le repérage, j'ai demandé à Jeanne Mukamusoni de me présenter trois femmes qui pourraient participer à ce film. Après réflexion, elle m'a présenté deux veuves et une jeune fille orpheline, toutes trois membres d'Avega.

Joséphine, la plus gravement traumatisée, était suivie depuis plusieurs années par Jeanne. Néanmoins, elle n'avait pas hésité à comparaître dans un procès au tribunal. Par ailleurs, elle se disait fière d'avoir pu répondre à l'interview d'une journaliste, peu de temps auparavant. Joséphine était déterminée à dire ce qu'elle avait vécu. Témoigner, c'était aussi pour elle comme pour la plupart des rescapés l'occasion de revendiquer une humanité que l'on avait voulu effacer.

---

2. Marie-Odile Godard est psychologue, psychanalyste et maître de conférences à l'université Jules Verne de Picardie. Elle est intervenue au Cambodge avec *Enfants Réfugiés du Monde*. Elle a effectué une vingtaine de missions au Rwanda pour le Secours populaire français, pour la Fondation de France et participe actuellement à une action recherche pour Ibuka et Médecins du Monde autour du soutien aux rescapés durant les *Gacaca*. En France, elle a mené ses recherches avec des rescapés d'Auschwitz et d'anciens appelés de la guerre d'Algérie. Elle est l'auteur de *Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés*, Toulouse, éditions Érès, coll. « Des travaux et des jours », 2003.

Ce n'était pas aussi simple avec Solange, adolescente et encore sous l'effet de la sidération. Elle avait déjà été filmée dans un reportage, mais son intervention avait disparu au montage, la journaliste estimant, m'a-t-on dit, que Solange n'était pas assez émouvante. Je savais que si nous tournions avec elle, elle devait rester dans le film. Annuler son témoignage une deuxième fois, c'eût été pour moi comme entériner la négation de son existence. Je dois avouer que durant le tournage, j'éprouvai moi-même des inquiétudes concernant l'entretien avec Solange qui racontait avec une économie de mots les horreurs qu'elle avait subies, d'une voix d'enfant accompagnée d'un petit sourire au coin des lèvres, comme sans affect. Il nous fallait trouver au montage le moyen d'accompagner cette séquence pour qu'elle trouve sa juste place, en révélant toute son émotion.

Béatha, quant à elle, n'avait jamais pu dire ce qui hantait ses jours comme ses nuits. Elle souffrait de terribles blessures et d'une profonde mélancolie. Sans m'y attendre, je lui ai offert l'occasion d'exprimer sa colère. Lors de notre première rencontre, elle me demanda : « Pourquoi vous, Française, vous intéressez-vous aux rescapés, alors que vous avez voulu nous tuer ? » Ce fut l'occasion d'un échange important pour nous deux. Mise en mots, la colère légitime de Béatha, qui savait « bien des choses » sur les soldats français, pouvait s'élaborer autrement que dans un corps par trop meurtri.

Deux mois après le repérage, notre petite équipe arrivait au Rwanda pour le tournage.

Il y avait là Marie-Odile Godard, le directeur de la photographie et l'ingénieur du son. Nous avons choisi d'être en équipe légère pour profiter au mieux du temps passé sur place.

À Kigali, nous avons retrouvé Vénuste Kayimahe, lui-même rescapé, qui fut notre interprète tout au long de ce tournage, ainsi qu'un guide précieux dans l'histoire qui mena au génocide.

Pendant un certain temps, nous sommes allés voir les femmes témoins pour de simples discussions, en prenant le temps de nous connaître. Ce temps-là est inestimable, il ne nous est jamais accordé

par les productions, aussi je ne remercierai jamais assez mes amis de Palindromes d'avoir mis de côté la logique de rentabilité qui prévaut trop souvent.

Venir et revenir voir ces rescapées qui allaient nous livrer leur vécu intime du génocide, c'était d'abord tisser du lien et de la confiance. C'était aussi pour nous l'occasion de mesurer notre investissement et notre responsabilité. En effet, un tel film n'eut pas été possible si nous étions venus tels les voleurs de paroles que trop souvent on nous demande d'être.

Avec Marie-Odile Godard, nous nous sommes penchées longuement sur les questions à poser lors des entretiens. En réalité, il s'agissait de très petites phrases de lancement, mais nous avons pesé l'impact des mots, nous ne voulions en aucune manière qu'ils soient dangereusement intrusifs. Ces questions donnaient le ton de l'entretien.

Il était convenu que Jeanne Mukamusoni soit aux côtés des femmes durant toute la durée du tournage. Par ailleurs, nous ne doutions pas qu'elle serait encore près d'elles après notre départ du Rwanda.

### **Le regard sur l'Autre**

Je tenais à une épure, j'avais décidé d'éliminer toute image qui n'était pas essentielle au propos du film, pas de plan de coupe, pas de coucher de soleil, pas de joli paysage qui n'ait un sens par rapport à ce qui se dit. En revanche, dans certaines séquences, j'y reviendrai plus loin, j'ai voulu suggérer ce qui avait frappé mon imagination.

C'était une gageure. Pour avoir eu la chance de commencer dans mon métier avec le support de la pellicule film, je sais que la prise de risque est nécessaire à la fabrication d'une œuvre. Le confort qu'apporte la vidéo m'a toujours paru dangereux, au sens où pouvoir vérifier les images qu'on vient de tourner annule beaucoup du souffle qui porte l'action de création. J'eus la chance de travailler avec un directeur de la photographie venant du cinéma et qui a également travaillé en pellicule. Jamais nous ne regardions les images durant le tournage. Nous allons jusqu'à prendre bien d'autres risques parfois.



Je ne voulais pas que l'on s'écarte des personnes témoins. Comment filmer la parole sans recourir à tous ces artifices qui facilitent le montage ? Dans ces conditions, comment donner à voir une image de l'Autre qui ne soit pas celle du corps mutilé dont il nous parle ?

Nous avons demandé aux femmes de choisir le lieu de l'entretien. C'est ainsi que Joséphine nous a proposé de tourner devant la pierre tombale qui recouvre les latrines où sont restés son mari et ses fils. Que le lieu soit extérieur ou intérieur, nous avons décidé de privilégier l'éclairage. Philippe Roussilhe, le directeur de la photographie, s'y est employé à merveille avec des moyens techniques pourtant modestes. Mais cela prend du temps. Ce temps passé à mettre en place chaque entretien était une fois de plus le bienvenu. Il permettait aux femmes d'échanger des nouvelles avec Jeanne, mais aussi d'être rassurées par le soin que nous prenions de leur image et de leur voix. Je pense pouvoir dire aujourd'hui que cette installation créait comme une enveloppe sécurisante, pour nous tous.

La première personne que nous ayons filmée est Béatha. Son dos est recouvert de chéloïdes, gigantesques cicatrices toujours enflammées qui la font énormément souffrir, et elle ne peut supporter de rester longtemps dans la même position. Pourtant, elle était déterminée à rester assise le temps qu'il lui fallait pour témoigner. Elle était particulièrement démunie à l'époque, et là, devant nous, elle était d'une dignité impressionnante, vêtue d'un joli chemisier rouge grenat qu'elle s'était fait prêter pour l'occasion.

Au moment où nous composons le cadre, je me souviens avoir dit à Philippe de ne pas quitter Béatha, de la caresser, de descendre doucement du visage jusqu'à la main... et durant les silences, de filmer Jeanne, celle qui sait entendre derrière les mots. Je n'oublie pas le malaise de Philippe au moment où je lui expliquai mes intentions. Il disait poliment ne pas bien comprendre, mais j'imagine qu'il se demandait en fait si je n'étais pas devenue folle. Pourtant, il a su être au plus près de Béatha, comme des autres femmes, et tandis qu'elles nous parlaient des atteintes sur leur corps, Philippe s'attachait à restituer une image d'elles qui leur soit gratifiante. Il ne voyait que le Beau en elles.

Nous avons décidé de couper s'il arrivait qu'une des femmes pleure. Quand Béatha s'est effondrée, nous avons coupé<sup>3</sup>. Toute l'équipe est sortie pour la laisser seule avec Jeanne. Nous ne savions pas si nous pourrions continuer, mais à chaque fois, Béatha est venue nous chercher. Au montage, en revanche, le pari que nous avons pris de rester au plus près de ces femmes devenait un handicap. Pour rester dans le rythme de la parole de Béatha et montrer sa pudeur, nous avons eu recours au langage du cinéma primitif. De longs fondus au noir entre le moment où Béatha ne peut continuer et celui où elle décide de reprendre le fil du témoignage laissent au spectateur le temps de recevoir comme il l'entend ce hors champ.

Le regard sur l'Autre, dans notre cas, signifiait aussi prendre en considération le fait que ces femmes parlaient essentiellement pour un public français. Cela a certainement déterminé beaucoup de nos attitudes. À la suite du long entretien qu'elle nous avait accordé, Béatha nous avait confié : « Vous m'avez enlevé une part de la haine qui me tuait. » Pour Béatha, le fait que son témoignage soit entendu par des citoyens français pouvait atténuer cette haine, mais également donner du sens et en l'occurrence créer du lien. Lors des projections du film, j'ai pu constater combien les paroles de Béatha questionnaient et bouleversaient les spectateurs.

### Donner à voir le témoignage

Avant de commencer le montage, j'ai eu la chance de rencontrer Assumpta Mugiraneza qui a adapté la traduction définitive. Dans son souci d'être rigoureusement fidèle aux femmes témoins qui, contrairement aux autres intervenants, ne parlaient que le kinyarwanda, elle a passé des jours à affiner la traduction de telle ou telle phrase pour en dévoiler tout le sens. Il est bien difficile de révéler

---

3. Ce tournage nous a fait réaliser combien notre jargon cinématographique nous mettait dans l'embarras en renvoyant parfois à celui des génocidaires. Il nous est très difficile de ne pas utiliser le terme « couper », ou « éliminer » (au montage)... En anglais, je me suis rendu compte que je ne connaissais que le terme *shooting* pour parler de tournage ! Ceci mériterait à mon avis que l'on se penche sur cette question.

toutes les subtilités de cette langue dans la nôtre, c'est pourquoi Assumpta faisait souvent plusieurs propositions pour respecter au mieux la parole des rescapés. Elle nous a fait découvrir la richesse des images du parler de Joséphine, une modeste paysanne qui surmonte sa pudeur par des phrases d'une poésie rare. Grâce à cette traduction, c'est la culture rwandaise qui transparaît. C'est un apport considérable au film.

Il n'a pas toujours été simple de raccorder les plans avec le parti pris que j'avais choisi, mais je savais que je pouvais compter sur la complicité et la créativité de mon monteur, Laurent Feuillette. J'avais l'intention de monter un long-métrage avec de nombreux autres témoignages que j'avais rapportés, tous passionnants et ouvrant sur de nombreux horizons. Aussi disposions-nous d'un matériel gigantesque. Mais dans le temps court qui nous était imparti pour ce premier film, il nous fallait cerner le propos et rester dans l'épure, ne pas nous disperser. Il importait de faire entrevoir à un public français, largement désinformé, la réalité du génocide des Tutsi à travers ses désastres humains.

Une fois choisis, pour ce montage, les intervenants que je viens de citer, nous avons alors écrit le film avec des détails, des scènes apparemment sans importance.

De mon point de vue, le cinéma repose sur les détails. Il nous faut tenir compte de la durée limitée de sa projection et suggérer par l'image ce que nous n'avons pas le temps de d'exprimer. Il ne faut pas être avare de ces images-là, lorsqu'elles font sens dans le film.

Si certaines passent inaperçues, elles jouent cependant leur rôle.

Je me souviens qu'intriguée par le début du film de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, j'ai cherché à le visionner image par image. Des images subliminales d'un vingt-quatrième de seconde, indécélables lors de la projection normale du film, viennent contredire la narration et induire ainsi une sensation de malaise. Cette capa-

citée de faire intervenir une part de jeu dans le récit révèle aussi la toute puissance du cinéaste. C'est pourquoi, dès lors que le film est un documentaire – dont le matériau est le réel –, le réalisateur ne peut répondre de ses choix que s'il les a confrontés à une exigence éthique.

Lors du montage, nous avons eu avec l'un des producteurs, particulièrement investi dans le film, une discussion sur la justesse ou non d'un ralenti. Il s'agissait d'une séquence où de jeunes prisonniers chantaient et dansaient. Leur excitation nous évoquait les chants et danses frénétiques que les *interahamwe*<sup>4</sup> pratiquaient durant le génocide avant d'aller exécuter leur « travail » de tueurs. Soudain, le regard souriant de l'un d'eux se rétracta et bascula dans l'abîme, comme en proie à une reviviscence. L'euphorie semblait ramener ce jeune génocidaire à ces moments de conditionnement partagés en groupe, en 1994.

Durant une seconde à peine, son expression devint celle d'un tueur effrayant. Mon producteur voulait que je ralentisse la scène. Je m'y suis opposée en invoquant le fait qu'on ne pointe pas du doigt ce qu'il y a à voir. C'est au spectateur d'élaborer sa réflexion sur le cheminement des séquences. Je savais que consciemment, il ne verrait peut-être pas cette image, mais qu'inconsciemment il en sentirait la portée, à l'instar des images subliminales de Polanski.

En revanche, je n'ai pas hésité à émailler le film de regards que nous avons croisés. Qu'ils fussent méfiants ou bienveillants, je m'interrogeais sur ce que ces regards cachaient ; ils reflètent mon propre point de vue. Le tournage eut lieu en 2002, huit ans après le génocide. À cette époque, plus qu'aujourd'hui, on ne pouvait s'empêcher de se demander ce qu'avait bien pu faire en 1994 cet homme marchant sur une piste ou cette femme sur la route des volcans. Étaient-ils bourreaux ou victimes ?

Ce sont très souvent des regards qui s'adressent à la caméra. Seuls les professionnels de l'image m'en ont parlé. Ils sont là pour frapper discrètement à la porte de l'imaginaire.

---

4. Miliciens.

Or, dans le cinéma, il est de convention d'éviter systématiquement le regard-caméra. Cette règle s'applique aussi aux interviews où la personne filmée regarde celle qui pose les questions, légèrement à droite ou à gauche de l'objectif.

Dans *La Lucarne de l'infini*, Noël Burch<sup>5</sup> nous apprend qu'aux environs de 1910, à l'époque où se codifiait le langage cinématographique, certaines firmes nord américaines interdirent aux acteurs de regarder la caméra. En effet, le cinéma classique s'est développé autour de ce postulat que le spectateur devait s'identifier au point de vue de l'objectif. Il est le « témoin invisible<sup>6</sup> ». Sans vouloir me faire l'apôtre des théories nées dans la mouvance de mai 68 et qui prônaient la distanciation, je pense que l'identification a ses effets pervers. Dans le cas d'un film sur la parole des rescapés du génocide, l'émotion est présente derrière chaque mot, chaque geste. Cette émotion peut questionner, elle peut être un moteur de la réflexion, mais je suis convaincue que si l'on joue à fond le jeu de l'identification à celui qui regarde, on ne peut que provoquer un débordement d'empathie entravant la réflexion.

Un extrait du *Ciné-Journal* de 1908 est à ce titre très éclairant :

Au peuple ouvrier qui a peiné tout un jour, le cinématographe donne, pour quelques sous, quelquefois à la brasserie même, les formes les plus imprévues de l'illusion qui lui est nécessaire. Il répond au besoin de gens qui n'ont pas de longs loisirs et qui veulent être émus violemment dans leurs nerfs beaucoup plus que dans leurs pensées.

Signalons au passage qu'à cette époque, la fiction était dédaignée par la bourgeoisie au profit du documentaire considéré comme le genre noble du cinéma et qui fascinait par sa capacité à reproduire la réalité, donc la vie. L'étude de la genèse du langage cinématographique nous apprend que le système de représentation en vigueur n'a rien de naturel, il est le produit d'une histoire liée d'une part à la tentation manipulatrice du mythe frankensteinien de la recreation de la vie, mais d'autre part à la nécessité de rendre fluide le message idéologique.

5. Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Fac », série Cinéma et Image, 1991 (réédité en 2007).

6. *Ciné-Journal*, n° 67, 1908, cité in BURCH, *La Lucarne et l'infini*, *op. cit.*

L'invention du cinématographe ouvrit les portes à toutes les audaces. De la farce que l'on projetait dans les faubourgs des grandes villes aux féeries de Méliès, en passant par les précurseurs du documentaire que furent les frères Lumière, tout se prêtait à l'expérimentation. Cette période de créativité qui semblait sans limites s'est arrêtée avec la prise en main par l'industrie de ce nouvel art et l'institutionnalisation de son langage.

Tout cela me ramène au Rwanda qui va se lancer dans l'aventure du cinéma. La nécessité de transmettre la mémoire liée au génocide fera naître, j'en suis certaine, une pépinière de jeunes talents, metteurs en scène ou documentaristes. Et j'ai l'espoir que dans ce pays où la manipulation par les médias s'est révélée être un instrument du génocide, cette nouvelle génération d'artistes se penchera sur l'histoire du langage cinématographique afin que toujours l'éthique revienne questionner leur pratique.