

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 85

Number 1 *Vingt ans après le génocide des Tutsi du Rwanda: regards sur la production artistique*

Article 7

12-1-2015

Une poétique de la mémoire : lire Matière grise, le film du réalisateur rwandais Kivu Ruhorahoza (2011)

Frieda Ekotto
The University of Michigan

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Ekotto, Frieda (2015) "Une poétique de la mémoire : lire Matière grise, le film du réalisateur rwandais Kivu Ruhorahoza (2011)," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 85 : No. 1 , Article 7.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol85/iss1/7>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Frieda EKOTTO

The University of Michigan

Une poétique de la mémoire : lire *Matière grise*, le film du réalisateur rwandais Kivu Ruhorahoza (2011)

Résumé : *Matière grise* (2010), du cinéaste rwandais Kivu Ruhorahoza, est une tentative d'interprétation psychanalytique, dans ses dimensions sociales et psychiques, du génocide des Tutsi au Rwanda en 1994. Le réalisateur y propose une représentation poétique de l'impossible expression du génocide et du traumatisme. *Matière grise* raconte trois histoires, séparées mais pourtant liées par le traumatisme. Ce film à la bande-son feutrée, comparable à un rêve, est le premier long métrage d'un Rwandais à proposer une interprétation visuelle des conséquences du génocide de 1994 sur le pays.

Cafards, Génocide, Mémoire, Psyché, Souffrance, Traumatisme

Au cours des vingt ans qui se sont écoulés depuis le génocide des Tutsi du Rwanda en 1994, peu de cinéastes se sont portés volontaires pour présenter leurs réflexions ou apporter leur contribution aux archives de la mémoire collective rwandaise. Et pourtant, ce travail de sauvegarde doit être mené et ce génocide trouver sa place dans l'Histoire. Dans un essai intitulé *Commitment* (1978), Theodor W. Adorno se demande s'il est nécessaire de continuer à écrire après Auschwitz – **ce symbole de l'Holocauste**, une atrocité à laquelle on peut ajouter l'esclavage, la colonisation, l'apartheid, et tant d'autres horreurs – **et, si oui, comment le faire ?**

Loin de moi l'idée d'adoucir la formule selon laquelle composer de la poésie lyrique après Auschwitz est un acte barbare ; cette phrase exprime, par la négative, l'impulsion qui est à l'origine de la littérature engagée. La question posée par l'un des personnages de *Morts sans sépulture* de Sartre (« Est-ce que ça garde un sens de vivre, quand il y a des hommes qui vous tapent dessus jusqu'à vous casser les os ? ») est aussi la question de savoir si un quelconque type d'art a le droit d'exister aujourd'hui, si la régression intellectuelle n'est pas inhérente à toute idée de littérature engagée du fait de la régression de la société (1978 : 32).

Les réflexions d'Adorno sur l'art au temps de la terreur nous forcent à nous interroger sur les objectifs de la production culturelle. Des films comme *Matière grise* ne font que confirmer qu'il est de notre devoir de continuer à créer, car c'est au travers de l'art qu'il est possible d'exprimer les horreurs de l'humanité – **dans toute leur** complexité et avec tout ce qu'elles impliquent. *Matière grise* nous offre des réflexions cruciales sur la question du traumatisme dans le contexte africain et nous montre pourquoi, pour les Rwandais, la production artistique et culturelle est nécessaire à la survie.

Dans leur ouvrage intitulé *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment* (2011), Odile Cazenave et Patricia-Pia Célérier mettent en relief ce que représente, pour la littérature et les arts d'Afrique, le fait de privilégier la dimension personnelle par rapport aux divers engagements liés au fait post-colonial. En nous guidant au-delà de cette « écriture de réponse au moi (local) », elles remettent en question la notion même de « centre », non seulement par rapport à la métropole, mais également en tant que regard porté sur l'espace colonial natif. Ce faisant, leur étude porte une attention toute particulière à la formation du canon littéraire africain et à la notion de *commitment* pour les écrivains africains, concept majeur que les deux chercheuses font découler de l'idée française de « littérature engagée ». S'appuyant sur un corpus impressionnant qui comprend des écrivains et artistes tels que les romanciers Mongo Beti, Aminata Sow Fall et Boubacar Boris Diop, ou encore le réalisateur Ousmane Sembène, Cazenave et Célérier nous invitent à un parcours critique à travers les processus de canonisation dans la sphère culturelle africaine. C'est là un argument très fort car c'est au travers de ces discussions que nous pourrions peut-être mieux comprendre comment s'est constituée et imposée la Bibliothèque coloniale africaine, une notion rendue célèbre par Valentin-Yves Mudimbe dans son essai *The Invention of Africa* (1988). Cazenave et Célérier portent une attention toute particulière à l'idéologie de la forme et montrent comment les cinéastes et les écrivains produisent des œuvres innovantes qui ne sont pas des « produits dérivés » influencés par l'Occident mais qui contiennent les termes d'un engagement qui leur est propre.

Le film de Kivu Ruhorahoza reflète certains aspects de cette philosophie identifiée par Cazenave et Célérier, qui consiste à générer une forme de mémoire équivalant à un engagement

politique. C'est pour cette raison que *Matière grise* est un film si important. Le film de Ruhorahoza va beaucoup plus loin qu'un simple document sur le génocide de 1994. En tant qu'œuvre d'art, il fait émerger les questions complexes, ou sans réponse, qu'engendrent les événements traumatiques – qui, par nature, résistent à tout entendement. Le « comment oublier » est mis en relation avec le « comment se souvenir ». Le « comment survivre » se transforme en un « comment ne pas être mort » (de quelque façon que ce soit). Le film se penche sur ces problématiques et nous fait ressentir, au moyen de scènes et d'approches cinématographiques particulières, les multiples effets psychiques et sociaux qui peuvent découler d'un tel traumatisme.

Matière grise est une réflexion sur les manières dont le Rwanda imagine, raconte et visualise les reliques du traumatisme. Le film retrace les mécanismes de l'abjection et de la douleur, ainsi que l'éthique amoureuse pendant et après le traumatisme, au travers de champs et de voix multiples. Cette attention toute particulière portée aux mécanismes psycho-sociaux engendrés par le traumatisme, par la perte et par l'expérience de la violence, a beaucoup à apporter aux débats contemporains autour de la modernité africaine. Comment en effet récupérer ce qui a été volé ? Comment un individu rwandais fait-il le deuil d'une image *aimable* et *aimée* de soi ? Et, de fait, que veut dire être rwandais au sein de la modernité ?

Le film attire notre attention sur ces questions par le biais de la structure et au travers de trois histoires distinctes, liées entre elles par l'abîme du traumatisme. À mesure que la narration progresse, la frontière entre les événements réels et ceux qui ne se sont produits que dans la tête des personnages devient poreuse et le spectateur finit par réaliser que la distinction entre ces deux domaines est loin d'être claire.

Au début de *Matière grise*, le jeune Balthazar (Hervé Kimenyi) est allongé sur son lit et imagine le concept d'un film dans le film *Le cycle du cafard*. Il souhaite produire ce film dans la capitale rwandaise, Kigali, et a sollicité une aide du gouvernement. Mais les instances gouvernementales refusent de financer le film, arguant que le pays a davantage besoin de films de prévention contre le sida et contre les violences conjugales. « Votre film n'intéresse personne », conclut un fonctionnaire. Cet épisode suggère l'existence d'une

volonté collective d'oublier, et c'est bien cela que Balthazar refuse d'accepter et ce à quoi il oppose une résistance elle aussi fondée sur un acte de déni. Ainsi, il continue à préparer le tournage comme prévu, allant jusqu'à promettre à son actrice que les subventions du gouvernement sont sur le point de lui être versées.

Après cet épisode qui présente les difficultés de Balthazar – et ses mensonges à son actrice principale –, c'est sur une note troublante que commence la seconde partie du film. L'histoire de Balthazar prend paradoxalement forme à travers le portrait d'un homme, criminel de guerre, enfermé dans un asile. La violence dont il fait preuve se concentre de plus en plus fortement sur un cafard enfermé dans un pot de verre, à mesure que sa fureur contre l'insecte est attisée à la fois par des discours lus à la radio par une voix féminine sensuelle et par la bière qu'on lui passe à travers les barreaux de sa cellule. Les limites entre l'individu et l'État commencent à se brouiller, alors que notre perception de la réalité va se compliquant.

La voix féminine nous enjoint à assimiler le cafard à la population tutsi. Cette population qui, comme les cafards, « mérite de mourir », vient symboliser l'Autre absolu, un amas d'insectes prêts à engendrer d'autres insectes. Elle doit être annihilée. Cette scène est particulièrement troublante en raison de la sensation d'abrutissement qui découle de cette rhétorique délibérée et pousse le spectateur à s'interroger sur la relation entre l'individu et la nation. Est-il possible d'examiner le psychisme de l'assassin sans remettre en question la nation tout entière? En réponse à cette question, Ruhorahoza semble appeler à un retour à Frantz Fanon, le psychologue martiniquais qui, dans *Peau noire, masques blancs* (1952), démontre clairement que, pour soigner les troubles psychiques en temps de guerre, il faut remettre en cause dans son entièreté le système qui permet la guerre.

On peut aussi penser au texte de Freud intitulé *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), dans lequel il réfléchit aux problèmes posés par le transfert du psychisme de l'individu à celui des masses et démontre qu'il s'agit là d'une question qui requiert une enquête historique. Tout en décrivant les conditions sociales de son propre travail d'écriture au temps des persécutions nazies, ainsi que son expérience de l'exil, Freud s'interroge sur le type de preuves à apporter pour démontrer l'existence d'un inconscient

social et l'idée selon laquelle les masses et les cultures conservent des traces mémorielles de leur passé collectif. Comme l'ont avancé avec éloquence quelques travaux de psychanalystes, mais aussi des féministes, les réponses aux questions concernant les processus psychiques sont toujours d'ordre politique. En venant enrichir l'idée freudienne selon laquelle les interactions entre le psychique et le social peuvent être appréhendées comme un phénomène procédant d'une forme de traduction – ou, en tout cas, de mouvement, avec toutes les tensions de points de vue que cela entraîne –, Ruhorahoza nous invite à réfléchir aux rapports qu'entretient le psychisme des individus avec la société dans laquelle ils vivent.

Dans la troisième et dernière section du film, Balthazar se concentre sur les effets de la guerre sur le psychisme des individus et se concentre sur les trajectoires d'une jeune femme et de son frère, Justine (Ruth Shanel Nirere) et Yvan (Ramadhan Shami Bizimana). Victimes du génocide avec leur famille, les deux jeunes gens tentent de se reconstruire, mais sont confrontés à des troubles de stress post-traumatique. La disparition violente de leurs proches les contraint à exister entre le psychique et le social. Ils essaient de redonner un sens à leur vie en dépit de la tragédie mais, dans la mesure où tout leur environnement la leur rappelle, ils n'y parviennent pas.

Yvan tente de se protéger en portant un casque, sorte de forteresse personnelle (voir illustration) qui finit par se transformer elle-même en une prison dont il est impossible de s'échapper. On assiste ici au travail du psychisme. L'absence d'une image de soi positive et l'incapacité à devenir véritablement acteur de sa propre existence résultent de l'absence d'un Moi idéal, qui serait une source d'affection. Comme le montre Julia Kristeva dans *Les nouvelles maladies de l'âme* (1993) et *Sens et non-sens de la révolte* (1996), si le Moi idéal ou le Surmoi se contentent de nous punir, nous sommes dès lors réduits à la paranoïa ou au masochisme (paranoïa d'être toujours soumis à la surveillance étroite de la Loi; masochisme en étant convaincus de mériter la punition de la Loi).

En suivant Yvan, qui lutte contre cette paranoïa, nous sommes amenés à élargir les questions formulées à propos du prisonnier dans la seconde partie du film : **quelles sont les conditions rendant possible une vie sociale et psychique au-delà du traumatisme ?**

Quelle est l'implication dans le traumatisme des diverses figurations du psychique et du social? Comment attendre d'individus qu'ils comprennent, revendiquent et aiment leurs subjectivités bouleversées par le traumatisme? Enfin, devant les souffrances solitaires de ces deux jeunes gens, le spectateur est aussi amené à se demander si la responsabilité de l'État n'est pas seulement de punir les criminels mais aussi d'aider les survivants.

Toutes ces questions atteignent un nouveau degré de complexité lorsque nous apprenons qu'Yvan était à l'étranger pendant le génocide. Bien que sa sœur, qui était présente au Rwanda, rechigne à se remémorer les événements, il lui rappelle, de manière répétée, comment leurs parents ont été tués, laissant ainsi penser que l'absence d'expérience – ne pas être là, ne pas savoir – peut générer un type de traumatisme qui lui est propre.

Le film semble donc nous inviter à réfléchir à la question suivante: qu'est-ce que vivre un traumatisme de manière directe? Même si Yvan était à l'étranger, n'a-t-il pas été lui aussi affecté par le génocide? Oublié dans l'univers chaotique de la guerre, il se replie dans sa souffrance, revit son traumatisme en fouillant dans sa mémoire – une mémoire qui est à la fois sienne et étrangère. Et nous en arrivons à comprendre à quel point, dans le cas de traumatismes d'une telle ampleur, la différence entre l'expérience vécue et l'expérience indirecte devient poreuse.

Nous en venons même à penser que la capacité à distinguer entre l'expérience directe et l'expérience imaginée est une sorte de luxe que seuls ceux qui n'ont pas vécu de traumatisme peuvent se permettre. Yvan est devenu incapable de maîtriser son esprit et plonge dans un état d'interrogation perpétuelle sur le Moi, en venant à se perdre dans des sortes de non-pensées réprimées. Sa volonté de comprendre laisse entrevoir la possibilité d'un savoir mais, à mesure qu'il s'acharne à évaluer la possibilité de sa propre existence, il s'aventure aux limites de la folie.

Tout en s'escrimant à dissimuler son propre traumatisme, Justine tente d'aider Yvan à aller mieux – par exemple en essayant à maintes reprises de lui enlever son casque. Mais la présence de sa propre blessure la force à se mouvoir comme une morte-vivante, privée de la richesse de ce que l'on pourrait appeler l'« essence de l'humain ».

Ajoutant un degré de violence supplémentaire, Ruhorahoza n'élude pas le fait que Justine a été victime de violences sexuelles pendant le génocide. Nous savons aussi que la mère des deux jeunes gens a été violée avant d'être tuée, une scène qui repasse furtivement dans l'esprit d'Yvan, lequel n'en finit pas de voir une femme en train d'être abusée dans la maison familiale. Nous voyons aussi Justine refuser de parler de son viol, tout en accordant des faveurs sexuelles au psychiatre qui soigne son frère. Ainsi, le film montre à quel point les violences faites aux femmes sont multiples et met l'accent sur la profondeur du traumatisme engendré en nous faisant comprendre que le viol et les autres types d'abus sexuels appartiennent non seulement au temps du génocide, mais aussi au présent. Car Justine se voit privée de sa sexualité, part inaliénable de ses droits en tant qu'individu. Il reste évident qu'il y a une connexion entre le traumatisme passé et les violences sexuelles qui se poursuivent dans le présent. En effet, au début du film, Balthazar aurait pu répondre au refus du fonctionnaire gouvernemental en déclarant que le fait de soigner les nombreuses victimes de violences sexuelles pourrait aussi être une façon d'endiguer à la fois le sida et les violences conjugales.

Le film s'achève tragiquement par le décès d'Yvan qui meurt électrocuté en changeant une ampoule. C'est là le dernier choc, une mort indicible, après tant d'autres, qui finit par conduire Justine à la folie. Dans sa dernière apparition à l'écran, nous la retrouvons enfermée dans un asile psychiatrique, regardant d'un œil vide un cafard piégé sous un pot en verre. Cette image rappelle celle de l'assassin de la deuxième partie du film ainsi que l'insistance avec laquelle Balthazar s'attaque aux échos de cette violence, au début du film. Le cafard ne peut mourir. Et il est possible qu'il sera toujours vivant bien après que les hommes auront tous fini par s'entretuer. Ou, peut-être, faudrait-il essayer de vivre avec le cafard différemment. De comprendre sa place dans le monde différemment. À regarder Justine et le cafard, nos oreilles s'habituent au silence. Est-ce là un nouvel espace où la violence peut éclater ? Ou, au contraire, un espace propice à l'apaisement ?

Quand le film touche à sa fin, nous prenons conscience de la façon très subtile dont certaines images ont été répétées et ont acquis une signification nouvelle à chacune de leurs apparitions. Certains détails – les images télévisées de personnes livrées

aux flammes, les machettes utilisées pour mutiler et dépecer, les souvenirs de la faim, les avocats crus mis à bouillir – se sont mués en autant d'événements psychiques conduisant à encore plus de violence. Cette notion de répétition – au sens de ressassement – est puissante car nous finissons par comprendre que c'est par ce biais que les scènes en question acquièrent leur caractère d'excès et d'inhumanité. Cet excès constitue la mise en scène la plus absolue de la tragédie. La violence n'a pas pris fin ; elle ressurgit ici ou là, au hasard, comme le cafard. Elle se mue en son propre objet esthétique, appelé à se démultiplier jusqu'à ce que ses origines soient mises à jour.

Mais peut-on jamais vraiment mettre à jour ses origines ? Peut-être nous faut-il trouver un autre moyen. La fin du film offre une piste, sous la forme d'une belle scène musicale au cours de laquelle une jeune femme chante d'une voix divine, capable de ramener les morts à la vie. À mesure que la caméra s'éloigne lentement, révélant que la chanteuse est entourée de caméras et de projecteurs, du cinéaste et des opérateurs, nous – spectateurs – avons peu à peu l'impression de faire partie du film, de son artifice aussi bien que de sa « réalité ». La musique nous emplit de la possibilité d'une (re)connexion, de l'impression que nous faisons toutes et tous partie d'un présent impalpable.

Mais le réalisateur ne nous laisse pas quitter le film facilement, car la belle voix de la femme nous ramène à la séduisante voix féminine de la deuxième partie du film. La beauté, réalisons-nous, est aussi un pouvoir, qui doit prendre la place de la violence. Elle doit être présente pour soutenir l'espace psychique. L'art nous permet de nous ouvrir – d'ouvrir notre âme, de lui donner une langue (ou plusieurs types de langage) –, et de faire face à toutes les questions auxquelles le traumatisme nous confronte.

Cette musique modifie notre perception pour nous rendre conscients de ce que notre rapport au film n'est pas seulement d'ordre visuel. Nous appréhendons non seulement l'image comme un objet visible, mais nous devenons aussi sensibles à ses réverbérations soniques et émotionnelles. En se déplaçant d'un corps à l'autre, la musique – nécessaire à l'apaisement de l'âme des Rwandais –, par les échos qu'elle crée, nous relie les uns aux autres.

Le réalisateur nous indique, dans les lignes qui viennent clore le film, que les paroles de la chanson traitent de l'espace trouble entre le réel et l'imaginaire. Le film nous a-t-il donné à voir la réalité ou la fiction ? Tout n'est que *Matière grise*, matière grise, métaphore de notre savoir – **de nos cerveaux. Et, dans nos esprits, tout est trouble**, ni noir ni blanc. Tandis que la question posée par Ruhorahoza résonne au travers de la musique, nous réalisons que nous ne serons jamais à même de saisir toute la complexité des effets d'un traumatisme. Et c'est là la plus grande contribution de ce film si subtilement conçu, d'une intensité si évocatrice que ses images et ses concepts demeurent en nous, tout en puissance et en clarté, car il montre avec précision la trouble dévastation du traumatisme dont nous devons comprendre les effets afin d'en empêcher la répétition. Nous avons beaucoup à apprendre de films comme celui-là et il est impératif qu'un nombre plus important d'artistes africains comme Ruhorahoza continuent à en créer d'avantage.

Frieda Ekotto est Directrice du département d'études afro-américaines et africaines et professeure de littérature comparée à l'Université du Michigan. Diplômée (PhD) de l'Université du Minnesota, elle a reçu de nombreux prix et bourses, et notamment de la part de la Fondation Ford pour un travail de recherche sur, et de collaboration avec, des universités africaines. En 2015, le Colorado College Alumni Association Board lui a décerné le Prix Benezet. En 2014, la Carribean Philosophical Association lui a décerné le Prix Nicolàs Guillen. Elle est l'auteure de nombreux livres et articles.

Références

ADORNO, Theodor W. (1978). *Commitment in The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt, New York, Urizen.

CAZENAVE, Odile and Patricia-Pia CÉLÉRIER (2011). *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, Charlottesville and London, University of Virginia Press.

FANON, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil.

FREUD, Sigmund and Katherine JONES (1939). *Moses And Monotheism*, 1st American ed. New York, A. A. Knopf.

KRISTEVA, Julia (1996). *Le sens et le non-sens de la révolte*, Paris, Fayard.

-- (1993). *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard.

MUDIMBE, Valentin-Yves (1988). *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, And the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press.

RUHORAHOZA, Kivu (réalisateur) (2011). *Matière grise*, kinyarwanda et français, Rwanda, Scarab Studio (POV Productions): 100 mins.

