

# Paysages du désastre, territoires de la mémoire

Photographier la nature au Rwanda

Nathan Réra

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3376>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 20 mars 2014

ISBN : 9782911961311

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Nathan Réra, « Paysages du désastre, territoires de la mémoire », *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 10 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3376>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# Paysages du désastre, territoires de la mémoire

Photographier la nature au Rwanda

Nathan Réra

---

*L'auteur remercie Alexis Cordesse pour leurs échanges réguliers autour de la dernière étape de son travail au Rwanda.*

- 1 Le 6 avril 1994, la rage purificatrice s'abattait sur le Rwanda. En moins de cent jours, le génocide perpétré par les Hutu contre les Tutsi fit plus de 800 000 victimes. Jadis décrit par les premiers colons comme un « paradis édénique », le pays était devenu un nouvel enfer. Pour les uns, le Rwanda reste un événement médiatique confus, succession d'images éparses où se télescopent guerre civile, exode, massacres et choléra ; pour les autres, il est assurément l'un des paradigmes de la barbarie humaine, un *génocide de proximité* où les assassins se recrutaient au sein même de la communauté et jusque dans les familles. Comment, en l'espace d'un siècle, ce petit pays enclavé au cœur de l'Afrique des Grands Lacs est-il passé d'un stéréotype à l'autre ? C'est à travers les représentations photographiques, et plus particulièrement la question du paysage, que nous nous proposons d'éclairer cette réflexion, à la charnière de l'événement médiatique et du temps de la mémoire. Entre avril et juillet 1994, quelques photographes ont forgé l'imagerie du désastre rwandais en parcourant les collines où les morts se comptaient par milliers. Après l'événement, les traces du génocide ont été délimitées aux sites de l'extermination métamorphosés en mémoriaux, tandis que les paysages semblaient recouvrir la quiétude qui les caractérisait naguère. La photographie s'est alors chargée d'explorer les méandres de cette nature en apparence paisible, suprême contrepoint aux horreurs du génocide, entre rhétorique de l'irreprésentable, esthétique documentaire et poétique de l'*après*.

## Clichés colonialistes, motifs médiatiques

- 2 L'incoercible fascination pour les paysages rwandais puise ses racines dans les récits des explorateurs allemands et belges accomplis dans la région des Grands Lacs. Aux

heures « glorieuses » de la colonisation, le Rwanda a rapidement cristallisé les mythes les plus fantasmagoriques : « Éden aux mille collines », « pays des monts de la lune », « pays des sources du Nil », telle est la représentation de son territoire forgée par l'imaginaire occidental. L'allusion au fleuve nourricier des pharaons, berceau du prophète Moïse et de la première des dix plaies d'Égypte dans l'Ancien Testament, fut particulièrement exploitée : il est « le lieu symbolique où cet exotisme racial, d'inspiration biblico-scientifique, prend le relais de l'exotisme géographique et entre en coalescence avec lui. [...] À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce fleuve présente tous les caractères du mythe syncrétique moderne. Comme pour entretenir le foyer d'un mystère essentiel, il fait entrer en combustion les fables antiques, les récits religieux et les doctrines scientifiques au prix de tous les amalgames<sup>1</sup> ».

- 3 Dès les premiers jours du génocide, les divagations médiatiques se substituèrent aux délires nilotiques. Par souci de clarté, une brève synthèse historique s'impose avant d'en arriver à la couverture de l'événement par les journalistes. Aux dernières heures de la colonisation, la monarchie tutsi, confortée par les Pères blancs belges, devint la cible de la population hutu majoritaire<sup>2</sup>. Suite aux premières élections communales de 1960 (largement remportées par les Hutu) et à la proclamation de la République l'année suivante, les premiers massacres furent perpétrés contre les civils tutsi. Après l'arrivée au pouvoir du général Habyarimana par un coup d'état en 1973, les discriminations se poursuivirent. En 1990, une attaque de grande envergure menée par les combattants tutsi exilés, rassemblés sous la bannière du Front patriotique rwandais (FPR), fut stoppée par l'armée gouvernementale grâce au concours de l'armée française, inébranlable soutien d'Habyarimana. La propagande anti-tutsi se fit plus virulente, les massacres sporadiques s'intensifièrent. En août 1993, Habyarimana consentit à signer les accords d'Arusha qui prévoyaient des élections multipartites et l'intégration des forces du FPR dans les rangs de l'armée gouvernementale, ce qui déplut fortement à la mouvance hutu la plus radicale. L'arrivée d'une force neutre de 2 500 Casques bleus n'apaisa pas les esprits, et les violences politiques attinrent un nouveau pallier. Le 6 avril 1994, l'avion du président Habyarimana, de retour d'un sommet régional en Tanzanie, était abattu par un missile à l'amorce de son atterrissage sur l'aéroport de Kigali. Après l'assassinat des opposants au régime, le génocide des Tutsi pouvait débiter...
- 4 Les journalistes débarquèrent à Kigali dans ce contexte de chaos, principalement pour couvrir l'évacuation des expatriés occidentaux dans le cadre d'une double opération franco-belge<sup>3</sup>. À ce stade de l'événement, la majeure partie des photographies publiées par la presse française et étrangère s'est largement polarisée autour des opérations de sauvetage, même si quelques clichés ont bien montré les cadavres des Tutsi gisant dans les rues de Kigali – assimilés aux victimes collatérales du conflit opposant les Forces armées rwandaises (FAR) au Front patriotique rwandais<sup>4</sup>.
- 5 Les premières images à donner la mesure visuelle de l'ampleur des massacres furent l'œuvre de Patrick Robert (voir fig. 1), l'un des deux seuls photographes, avec Luc Delahaye, à avoir refusé de quitter le Rwanda en même temps que les paras-commandos français et belges une fois leur mission terminée. Premières photographies d'un charnier, donc, mais également premières photographies à documenter les massacres à la périphérie de la ville, au cœur du paysage rwandais. La série, réalisée sur la colline de Nyanza, articule deux types d'images : celles prises du côté des victimes, qui documentent l'atrocité des violences qui leur ont été infligées (membres sectionnés,

plaies béantes, mains liées dans le dos, viols, etc.) ; d'autres images plus générales qui resituent le charnier dans sa topographie. L'une des singularités de ces photographies réside dans l'apparente quiétude du paysage qui entoure les morts. Comme dans un célèbre cliché de Susan Meiselas pris sur les collines de Cuesta del Ploma au Nicaragua, où apparaît un tronc humain au premier plan d'un admirable panorama, la nature semble indifférente au spectacle de l'horreur. Le photographe lui-même ne paraît pas conscient de cet écart entre l'infamie du massacre et la splendeur des collines verdoyantes. Son geste s'inscrit dans la logique de l'information : il lui faut *documenter* l'événement, produire une série de *pièces à conviction* qui va créer un régime d'attestation. Les images de Nyanza sont conçues « comme un assaut à la sensibilité du spectateur<sup>5</sup> », pour reprendre une expression que Susan Sontag réservait aux *Désastres de la guerre* de Goya. Est-ce pour cette raison que magazines et quotidiens français rechignèrent à les publier<sup>6</sup> ?



Fig. 1. P. Robert, « Colline de Nyanza, 21-23 avril 1994. Charnier d'une centaine de Tutsi massacrés par les militaires des Forces armées rwandaises et les miliciens hutu », coll. P. Robert, droits réservés.

- 6 Avec la chute des territoires de l'est, tombés début mai 1994 sous le contrôle des forces du FPR, les photographes eurent la possibilité de se déplacer plus facilement dans le paysage rwandais – tout en étant balisés par leurs accompagnateurs et les mesures coercitives qu'ils exerçaient à leur encontre. Cette accessibilité nouvelle aux sites des massacres, inenvisageable en avril, précipita une nouvelle salve d'images de l'horreur. À commencer par celles des cadavres des victimes tutsi dérivant au gré des remous de la rivière Akagera, photographiés du haut du pont surplombant les chutes de Rusomo, à l'entrée de la frontière rwandaise (côté Tanzanie). Ailleurs, ce furent des cadavres en décomposition abandonnés dans les bananeraies, dans les écoles et les églises ou au seuil des maisons que découvrirent les reporters. Ils ramenèrent du village de Nyarubuye les clichés les plus insoutenables<sup>7</sup>.



Fig. 2. K. Thielker, « Rwanda, mai 1994. Victimes du génocide abandonnées dans un sous-bois ».

- 7 Les récits médiatiques se sont chargés de prendre le relais de ces images en faisant de la beauté des paysages rwandais le contrepoint saisissant aux abominations du génocide<sup>8</sup>. Comment, dans un cadre aussi paradisiaque, les hommes étaient-ils capables du pire ? Cette question, Patrick de Saint-Exupéry la soulevait dans *Le Figaro* :

« Le paysage est superbe : douces collines cultivées jusqu'à leurs crêtes, rivières qui coulent en méandres paresseux, cases tranquilles dispersées dans la brousse. Comment imaginer qu'en l'espace de quelques semaines, un pays entier se soit transformé en un cimetière<sup>9</sup> ? »

Relatant les massacres de la région de Kibuye, François Luizet s'autorisait un ton plus décalé :

« Tout au bord du grand lac Kivu, ce petit village de pêcheurs semble sorti du dépliant publicitaire d'une agence de voyages : des pirogues flottent paresseusement sur les eaux immobiles, des gosses jouent sur la place à côté de la sous-préfecture<sup>10</sup>. »

- 8 Évoquant trois jours plus tard les massacres de Shangi, le journaliste les réinscrivait dans leur cadre de « carte postale » : celui d'« une paroisse heureuse perdue dans la montagne, au milieu des plantations de thé », où se dressent d'élégantes maisons de briques entourées de « jolis gazons cernés d'eucalyptus<sup>11</sup> ». En pleine opération Turquoise, Michel Peyrard témoignait encore, dans *Paris Match*, d'un décor « à la mesure de l'événement. À gauche, cet escarpement abrupt qui plonge dans la rivière Kivu : le Zaïre. À droite, les pentes douces où moutonnent les plantations de théiers du "pays des Mille Collines" : le Rwanda<sup>12</sup> ». La référence au Nil refit même son apparition sous la plume de Jean-Paul Mari ; en marge d'une série de photographies de Gilles Peress, il décrivait dans *Le Nouvel Observateur* :
- 9 « les berges du lac Victoria, si grand qu'on pourrait y noyer tout le Rwanda et le Burundi à la fois, mais trop petit pour avaler les 45 000 cadavres qui se sont échoués sur les berges. Au point que le Kenya a lancé un appel international pour qu'on lui fournisse des filets, pour endiguer enfin ce peuple des morts qui empoisonne les eaux

du lac, source du Nil. Au point que l'Égypte lointaine se prépare à traiter l'eau du fleuve nourricier, devenu, le temps d'un génocide, transporteur de la mort<sup>13</sup> ».

- 10 Les descriptions lyriques des journalistes prirent un tournant autrement plus spectaculaire au fur et à mesure que se dilataient les colonnes de déplacés hutu sur les routes de l'exode, dès le mois de mai 1994, fuyant l'avancée des troupes du FPR et les insistantes rumeurs de représailles. Les photographies furent alors plus abondantes dans la presse, encouragées par la litanie humanitaire : celle des camps de réfugiés qui fleurissaient un peu partout aux abords des frontières limitrophes du Rwanda, en Tanzanie, au Burundi puis au Zaïre, et qui étaient relativement accessibles aux photographes. Sebastião Salgado y réalisa toute une série d'images en noir et blanc, esthétisant un spectacle misérable de désolation et de lutte pour la survie. Dans ses photographies, les paysages incarnent un spectacle de fin du monde : arbres décimés, étendues boueuses à la limite de la désertification, ciels noirâtres envahis de fumeroles, cohortes de silhouettes humaines hagardes, etc. Des visions de « l'enfer » ou de « l'apocalypse », un jargon qui fut particulièrement exploité dans la presse de l'époque.
- 11 La crise sanitaire dans les camps du Zaïre, en particulier à Goma, allait reconduire l'imagerie et même l'amplifier. La victoire du FPR ayant retenti aux premiers jours de juillet 1994, des centaines de milliers de Hutu (parmi lesquels se trouvaient les perpétrateurs du génocide) fuirent massivement le Rwanda pour échouer dans les camps de la région du Kivu. Les conditions sanitaires déplorables contribuèrent à l'écllosion d'une épidémie de choléra dont les médias se firent très largement l'écho – un écho totalement disproportionné au regard de la couverture du génocide au Rwanda. La configuration médiatique rendit propice l'avènement d'une *imagerie de la mort de masse*, au seuil de laquelle on assimila les cadavres des cholériques à ceux des Tutsi victimes du génocide – fusion mémorielle encouragée par les bulldozers de l'armée française qui enterraient les cadavres par centaines dans des fosses communes, et qui semblaient convoquer l'étalon-or de la Shoah, par le truchement des images faites à Bergen-Belsen en 1945<sup>14</sup>. Quelque 50 000 réfugiés hutu vinrent agoniser sur la terre volcanique de Goma, tandis que se dessinaient à l'arrière-plan les crêtes menaçantes du volcan Nyiragongo, dont le réveil coïncida avec la crise humanitaire. La dimension dantesque de l'événement, qui évoquait à certains observateurs le scénario d'une catastrophe biblique, fut immortalisée, de préférence en noir et blanc, par Sebastião Salgado, Gilles Peress, James Nachtwey ou Anthony Suau, dont les images symbolisent encore (et trompeusement) le paroxysme de la violence des Grands Lacs.

## Paysages mémoriels

- 12 Ce n'est qu'après l'événement, alors que le Rwanda entame un long travail de comptage de ses morts, de reconstruction et de mémorialisation, qu'une conscience du paysage comme lieu du désastre va littéralement émerger en photographie. Au lendemain du génocide, la réaction des photographes ne se fait pas attendre : ils sont nombreux à sillonner les routes du pays pour radiographier les traces de l'extermination. On ne saurait expliquer une telle conjoncture sans rappeler brièvement le séisme éthique qu'a entraîné le génocide des Tutsi pour certains journalistes, humanitaires et intellectuels<sup>15</sup>. Dans l'œil du cyclone, les médias semblaient être les coupables tout désignés : si l'événement n'avait pas entraîné une réaction proportionnelle de la part de la communauté internationale, c'est qu'ils auraient failli à leur devoir en trahissant

leur tâche historique. Défendant la théorie simplificatrice d'un « génocide sans images », Edgar Roskis s'indignait, dans *Le Monde diplomatique*, que seuls deux photographes (Patrick Robert et Luc Delahaye) soient arrivés au Rwanda « avec un convoi de la Croix-Rouge en provenance de Bujumbura<sup>16</sup> ». L'autre thèse (tout aussi erronée) consistait à dire que le génocide des Tutsi fut, au contraire, un événement filmé et photographié « en direct ». Dans les deux cas, les reporters furent inévitablement montrés du doigt, blâmés de n'avoir pas été assez nombreux pour enregistrer les images du génocide ou, *a contrario*, condamnés pour avoir indirectement pris part à l'activité meurtrière dont ils fixaient les images (Sontag).

- 13 L'artiste-plasticien Alfredo Jaar fut l'un des premiers à placer cette critique des médias au cœur de son travail. Après avoir attentivement suivi la couverture du génocide par quotidiens et magazines interposés<sup>17</sup>, Jaar se décida à partir au Rwanda, dès la fin du mois d'août 1994, pour constater par lui-même l'ampleur du désastre. Il se rendit dans les sites de l'extermination, notamment dans la région de Nyamata, mais aussi dans les camps de réfugiés du Kivu. Sur les quelque 3 000 photographies prises pendant son périple, aucune ne lui paraissait suffisamment puissante pour traduire l'expérience vécue. L'hypothèse formulée par Jaar, et exprimée sous une forme conceptuelle, s'appuie sur une rhétorique de l'irreprésentable : puisque les médias ont échoué à révéler le génocide par l'image, ensevelissons les images pour mieux ressusciter l'histoire. Dans *Real Pictures* (1995), que l'on pourrait qualifier de « cimetière d'images » ou de « sarcophage d'images<sup>18</sup> », pour reprendre une expression de Michel Poivert, les photographies sont placées dans des boîtes. Elles ne sont pas visibles, mais une description sur le couvercle permet au spectateur de s'en faire une image assez précise.
- 14 Parmi les images enfermées dans ces monuments de mémoire figure un cliché, pris aux abords de l'église de Ntarama (à 40 kilomètres au sud de Kigali) le lundi 29 août 1994 : il montre « le ciel d'un bleu flamboyant, quelques arbres alignés, et un nuage d'un blanc immaculé suspendu au-dessus de l'église ». On pense aux mots de Blanchot, pour qui le bleu du ciel serait « ce qui dit le mieux le vide du ciel : *le désastre comme retrait hors de l'abri sidéral et refus d'une nature sacrée*<sup>19</sup> ». Cette image invisible est davantage encore une « question muette » à l'adresse du paysage, comme l'écrivait Georges Didi-Huberman lorsque, de passage à Birkenau, il a levé son appareil et a pris deux photographies « à l'aveugle » de « la ramure des bouleaux au-dessus de [s]a tête »<sup>20</sup>.
- 15 Lorsqu'il reçut les tirages à son atelier (en 1994, la démocratisation du numérique n'en était qu'à ses balbutiements), Jaar ne reconnut pas ses clichés et pensa à une erreur du laboratoire. Parmi les photographies, de nombreuses montraient des fleurs, des arbres et des plans de ciel – des images que Jaar n'avait pas souvenir d'avoir prises. Après vérification, il comprit qu'il s'agissait d'« accidents » : des images qu'il avait faites dans un état second, en quête d'un « espace de respiration après l'horreur<sup>21</sup> ».
- « Il semble que [...] l'artiste ait ressenti le besoin, par moments, de se détourner du témoignage de la mort violente et atroce, laissée partout alentour [...]. [À] son insu, ces photographies présentent le lieu du génocide, le Rwanda, comme contrastant avec le décor africain habituel des images de l'atrocité<sup>22</sup>. »
- 16 Après avoir enterré les images, Jaar a quelque peu revu sa stratégie de présentation. Les trois photographies sélectionnées pour l'installation *Field, Cloud, Road* (1997) sont justement des vues de paysages : une plantation de thé, une allée d'arbres baignée de lumière et la fameuse photographie du ciel bleu occultée dans *Real Pictures* (voir fig. 3). Trois croquis additifs permettent de replacer les lieux dans leur topographie. Sur le

dessin associé au troisième cliché, Jaar a inscrit, sous une ébauche schématique de l'église : « Bodies 500 ? » Le spectateur saisit de la sorte l'intervalle entre ce ciel tranquille et les cadavres indénombrables relégués au hors-champ de l'image. Ces prises de vue sont l'antithèse des habituels clichés affectionnés par les médias, dans la mesure où l'on attend du photjournaliste qu'il livre des images d'actualité, significatives d'un conflit ou d'un événement, et non pas les à-côtés du drame. Luc Delahaye faisait une constatation similaire à propos des images de l'Afghanistan :

« Tant mieux si l'on se dit qu'il y a de beaux paysages [...] alors que le paysage contient la mort. Le reporter ressent cette complexité, il voit les paysages afghans mais il ne les montre pas ; on ne le lui demande pas, du reste<sup>23</sup>. »



Fig. 3. A. Jaar, *Field, Road, Cloud*, 1997, coll. Galerie Lelong / Daros Latinamerica Collection / A. Jaar.

- 17 Rapidement, l'iconographie du génocide va néanmoins s'enrichir des images des mémoriaux ramenées par les photographes, ces lieux où les traces de l'extermination s'exposent : habits des victimes souillés de terre et de sang, piles de crânes et d'ossements, voire corps entiers recouverts de chaux au mémorial de Murambi (une école inachevée où plus de 40 000 Tutsi furent massacrés par les génocidaires). Après avoir photographié les lieux, Christophe Calais<sup>24</sup> a éprouvé (comme Jaar, mais de manière consciente) le besoin de se détacher de ces images de l'extrême horreur. En 2004, en marge de la dixième commémoration du génocide, il entame une série de photographies floues sur les collines méandreuses, par temps de pluie et de brouillard (voir fig. 4), manière autrement plus sensible de donner à l'événement une incarnation en le délestant d'un vocabulaire strictement photojournalistique, régi par la logique de la preuve.



Fig. 4. C. Calais, photographie extraite de *Rwanda, le pays hanté* (2006), Éditions du Chêne.

- 18 À la même période, Jean-Luc Cramatte, arrivé à Kigali avec une radio suisse pour couvrir les commémorations, entreprend de réaliser ses clichés uniquement de l'intérieur de son véhicule, par-dessus l'épaule de son chauffeur Théodore. La série, pied-de-nez ultime à l'obsession d'ubiquité de la presse, a donné lieu à un livre étonnant dans lequel Cramatte recrée « une topographie du monde perdu » en photographiant le quotidien anodin des Rwandais, mais aussi des éléments pittoresques (bas-côtés, ravins, talus herbeux...) laissés aux marges de la mémoire<sup>25</sup> (voir fig. 5). *Inzu* (2008) de Dominique Robin (voir fig. 6), une installation de photographies ayant pour sujet le quotidien des enfants des rues pris en charge par le Centre Rugamba, s'autorise également plusieurs bifurcations dans la campagne rwandaise où effleure, l'espace de quelques images, une poésie du paysage (une habitation en partie délabrée, un ciel bleu traversé par un cerf-volant)<sup>26</sup>. L'artiste évoque ainsi subtilement le spectre de l'histoire passée sans avoir recours à l'iconographie prévisible qu'elle suppose.



Fig. 5. J.-L. Cramatte, photographie extraite de *Par-dessus l'épaule de Théodore* (2005), Labor et Fides.

## De l'absence

- <sup>19</sup> En mai 2013, Alexis Cordesse est parti au Rwanda pour y réaliser des photographies de nature sevrée de toute présence humaine. La série parachève un cycle de trois œuvres ayant pour thème le génocide des Tutsi. *Itsembatsemba. Rwanda, un génocide plus tard* (1996)<sup>27</sup>, co-réalisé avec Eyal Sivan, était un court métrage expérimental mêlant photographies en noir et blanc, enregistrements sonores et archives de la RTLM<sup>28</sup>, la célèbre « radio de la haine ». Conçu dans le cadre du vingt-cinquième anniversaire de Médecins sans frontières, le film marquait une première brèche dans la pratique du photoreportage classique. À la faveur du dixième anniversaire du génocide, Cordesse entreprit de repartir au Rwanda pour réaliser *L'aveu*, suite de portraits et d'entretiens menés avec des « bourreaux ordinaires » publiée dans un supplément de *Libération*<sup>29</sup>. Près de dix ans plus tard, le photographe a élaboré un nouveau projet, dans la continuité de ses recherches formelles, tout en l'inscrivant en rupture avec ses travaux précédents. L'idée de photographier les paysages rwandais est née dans un éclair, tandis qu'il visitait l'exposition « 1917<sup>30</sup> », devant une toile monumentale de la série des *Nymphéas* de Claude Monet.



Fig. 6. D. Robin, photographie extraite de la série *Inzu*, tirage contrecollé sur aluminium, 45 x 60 cm, 2010.

- 20 À première vue, la série *Absences*<sup>31</sup> semble s'inscrire dans le sillage d'un genre nouveau baptisé *aftermath photography*, un genre qui, selon la définition qu'en donne Nathalie Herschdorfer, « a pour sujet les lieux ruinés par la guerre et les catastrophes<sup>32</sup> ». Les travaux relevant de cette catégorie empruntent au style documentaire quelques éléments de son lexique esthétique – dont Olivier Lugon a, entre autres, dressé la typologie : luminosité, netteté, évacuation de toute marque subjective, etc.<sup>33</sup> *Absences* partage quelques-unes de ces caractéristiques avec d'autres travaux ; on pourrait citer, par exemple, la série réalisée par Christian Schwager en Bosnie, dans le paysage de Blječeva où furent exhumés plusieurs charniers. Ses images « semblent nous inviter à une promenade dans une nature inviolée » ; mais, progressivement, « la beauté des paysages fait place à d'autres images mentales, celles des Balkans en guerre<sup>34</sup> ». La même logique se joue dans certaines photographies de Pieter Hugo réalisées au Rwanda<sup>35</sup>. Le photographe sud africain, qui a ramené les images classiques de Murambi et de Ntarama, ne s'en est pas tenu aux traces sidérantes de l'extermination : plusieurs clichés montrent des paysages sans vestiges du génocide apparents, comme au stade de Kibuye, au barrage de Gatyazo ou aux alentours du lac Kivu, des lieux où les massacres furent particulièrement dévastateurs (voir fig. 7).



Fig. 7. P. Hugo, « Vie sur le lac Kivu, de l'église Saint-Jean à Kibuye », photographie extraite de la série *Rwanda 2004 : Vestiges of a Genocide*.

- 21 *Absences* se nourrit inévitablement des images précédentes (celles de l'époque d'*Itsembatsemba*, mais aussi celles des photojournalistes en 1994), faisant émerger la conscience troublante que ces lieux à la beauté originelle ont, vingt ans plus tôt, hébergé l'horreur. Les images nous mènent des collines vallonnées de la région de Kibuye, quadrillées de cultures et ombragées par un ciel moutonneux, aux méandres de fougères et de lianes de la forêt primaire de Nyungwe, en passant par les plaines marécageuses du Bugesera et les torrents boueux de la rivière Nyabarongo (voir fig. 8 et 9). Ces lieux, théâtres du génocide, semblent être redevenus une sorte de paradis originel vaste et infini, comparable aux paysages sublimes peints par les romantiques (il n'est pas interdit de penser à Caspar David Friedrich). Le « vaste » et l'« infini » sont, précisément, deux des caractéristiques énoncées par Edmund Burke dans sa théorie sur l'origine du sublime<sup>36</sup>. « Le sublime a partie liée, d'un lien essentiel, avec la fin de l'art en tous les sens de l'expression : ce pourquoi l'art est là, sa destination et la cessation, le dépassement ou le suspens de l'art<sup>37</sup> », nous dit Jean-Luc Nancy. C'est dans ce sens qu'il faut entendre le geste d'Alexis Cordesse : « suspens de l'art » devant cette nature démesurée, devant ces paysages qui se refusent au cadre ; non plus pour en admirer l'irrépressible beauté, mais pour en sonder les interstices, la trace invisible que l'histoire a déposé en eux.



Fig. 8. A. Cordesse, « Sans titre, forêt de Nyungwe, 2013 », photographie extraite de la série *Absences*.

- 22 Le constat auquel parvient le photographe ne se borne toutefois pas à pointer, comme chez Pieter Hugo, l'ambivalence de paysages en apparence autistes à l'histoire des hommes. Il ne s'agit plus simplement d'explorer, comme chez Alfredo Jaar, une rhétorique de l'irreprésentable somme toute prévisible, ou d'aller chercher un contrepoint poétique aux images médiatiques : il faut ouvrir au spectateur un nouvel espace de perception. Impossible de ne pas voir, en surimpression de ce panoramique sur la rivière Nyabarongo, le spectre des cadavres des Tutsi que charriait l'Akagera en 1994. Cependant, les photographies d'*Absences* sont plus retorses, notamment dans le dialogue complexe qu'elles engagent vis-à-vis de l'histoire. Si elles jouent intelligemment des clichés hérités de la colonisation – le spectateur lambda se prendra peut-être à rêver de lieux édeniques, presque excessifs de beauté –, elles invitent surtout à se déprendre des stéréotypes en vigueur.



Fig. 9. A. Cordesse, « Sans titre, forêt de Nyungwe, 2013 », photographie extraite de la série *Absences*.

- 23 De fait, *Absences* marque une étape primordiale dans notre appréhension de l'histoire du génocide par l'image. D'une part, la série engage à reconsidérer la vision hiératique du Rwanda, longtemps véhiculée par la photographie : celle d'un immense cimetière à ciel ouvert. Si les traces de l'extermination ont en effet été préservées, si elles sont parfois visibles dans des proportions impressionnantes, elles restent quasiment indécélables à l'échelle du territoire entier, cantonnées aux seuls lieux de mémoire. À l'aune de la topographie nationale et de la géographie des collines, le génocide n'est donc plus visible comme il avait pu l'être dans les mois qui suivirent les massacres.
- 24 D'autre part, les photographies obligent à relativiser l'idée selon laquelle la nature aurait constitué un « asile inviolable » pour les Tutsi. Se joue dans ces images de paysages vides une sorte d'« inquiétante étrangeté » mêlée d'« effroi », pour faire écho aux mots de Kant<sup>38</sup> ou de Pascal<sup>39</sup>. Celle d'une nature figée, presque gelée – aspect que renforce l'esthétique lissée du numérique et l'absence de tout référent humain ou animal. Il ne s'agit donc pas simplement de révéler la beauté d'une nature isolée de l'histoire, mais d'entrevoir sa logique impitoyable<sup>40</sup>. Les vues élevées des collines sont comme annihilées par les masses nuageuses, sortes de chapes de plomb lourdes et grises. Ces paysages muets ne sont pas des refuges : ils sont des trompe-l'œil, des pièges, des tombeaux à ciel ouvert. Les photographies de la forêt primaire sont encore plus étouffantes, sortes de *all-over* sans limites mais, surtout, sans échappatoire possible pour le spectateur.
- 25 Alexis Cordesse rend à ces paysages leur polyphonie en les complétant par une série d'entretiens avec cinq Rwandais – quatre rescapés et une femme d'origine hutu ayant caché des Tutsi – qu'il envisage d'utiliser, par l'entremise de cellules audio, lors de ses futures expositions. En plus de prolonger les expérimentations sur l'image et le son initiées avec *Itsembatsemba*, le photographe se détache significativement de sa pratique du portrait (sous la forme du diptyque texte / image<sup>41</sup>). Les paysages d'*Absences* peuvent

justement se lire comme une série de portraits ; mais des portraits sans visages, réduits à la seule présence du sonore – bribes de voix éclatées ouvrant une fenêtre sur l'horreur. Par cet écart fécond entre des paysages muets et des témoignages sans images, Cordesse invite à considérer la part de manque de toute photographie en composant malgré tout avec ses limites.

- 26 *Absences* fait monument par les grandes dimensions de ses images, qui marquent un relais subtil entre photographie de paysage et photographie d'histoire. Les vues de nature sont complétées par deux clichés des stèles du souvenir, à Ntarama et à Gishwati, où sont gravés les noms des victimes. Ces noms, Cordesse les traite comme des images. Ils en désignent les manques et les apories : les corps des victimes du génocide qui ont fini par se dissoudre dans le paysage. Ces noms demeurent, par analogie avec la nature, les seules empreintes visibles de l'histoire. Or la stèle commémorative de l'église de Ntarama reste, près de vingt ans après l'événement, inachevée ; la mousse a commencé à la ronger, comme si le vert des arbres alentours avait fini par déteindre sur la pierre pour en effacer les noms, les réintégrer définitivement dans le paysage. C'est peut-être à cette bifurcation mémorielle que les images de Cordesse finissent par prendre le lointain relais des *Nymphéas* de Monet, en ce qu'elles montrent « l'impuissance des hommes à modifier ce courant de vie et de mort qui travaille le monde depuis toujours<sup>42</sup> ».
- 27 Les images se parent surtout ici d'une teinte politique, en témoignant d'un évanouissement progressif de la mémoire et de la marginalisation préoccupante des rescapés, dans une société où les finalités idéologiques et économiques ont fini par l'emporter sur le travail de l'histoire, réduit à ses seules manifestations commémoratives. *Absences* peut alors se lire sous un angle plus métaphorique : courant 2009, l'État rwandais a entrepris de changer l'image du pays (associée à celle du génocide) en ayant recours aux services de l'agence de communication américaine Racepoint, dont la mission consistait, entre autres, à substituer l'iconographie de l'horreur par des clichés vantant la richesse de la faune et de la flore rwandaises. Ce cadre splendide, *Absences* le restitue habilement pour mieux en dévoiler les contours : il convient d'entrevoir, dans cette nature en apparence inentamée par la main de l'homme, les signes obscurs d'une histoire refoulée.

---

## NOTES

1. Catherine COQUIO, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, coll. Littérature et politique, 2004, p. 41.
2. Les premiers explorateurs, comme John Speke, pensaient que les Tutsi étaient la « race des seigneurs ». Ils seraient venus d'Abyssinie avec leurs troupeaux de vaches et auraient pris possession du territoire où vivaient les Hutu. Les Pères blancs belges virent donc les Tutsi comme un instrument permettant d'asseoir leur pouvoir. Cf. Dominique FRANCHE, *Généalogie du génocide rwandais*, Bruxelles, Éditions Tribord, 2004, p. 31-44.
3. Du nom d' « Amaryllis » et de « Silver Back ».

4. Pour une analyse détaillée de la couverture médiatique du génocide par les reporters d'images, nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Dijon, Presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, 2014. Cf. également la thèse de 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, décembre 2012, 803 p.

5. Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres* [2002], Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 53.

6. Les photographies de Patrick Robert furent publiées courant mai dans *Newsweek* et dans *Stern*. Une image du charnier, attribuée à Luc Delahaye, fut reproduite à la même période dans *Le Nouvel Observateur*.

7. Bon nombre de ces images sont visibles dans les albums de Gilles Peress et de James Nachtwey. Cf. Gilles PERESS, *The Silence*, New York, Scalo, 1995 et James NACHTWEY, *Inferno*, Londres / New York, Phaidon, 1999.

8. Le mot « génocide » commença à être utilisé par les journalistes, les humanitaires et certains hommes politiques à partir de mai 1994, sans s'imposer pour autant de manière implacable, et surtout sans garantir une claire vision des événements pour les lecteurs et téléspectateurs occidentaux.

9. Patrick DE SAINT-EXUPÉRY, « Les abattoirs du Rwanda », *Le Figaro*, 24 mai 1994, p. 2.

10. François LUIZET, « Cris et murmures à Kibuye », *Le Figaro*, 27 juin 1994, p. 2.

11. F. LUIZET, « Shangi, les vestiges du massacre », *Le Figaro*, 30 juin 1994, p. 5.

12. Michel PEYRARD, « « Je ne veux voir ni arc, ni lance, ni machette et surtout pas d'effusions, martèle le colonel », *Paris Match*, 7 juillet 1994, p. 48.

13. Jean-Paul MARI, « Rwanda. Images du pays de la mort », *Le Nouvel Observateur*, 2-8 juin 1994, p. 66.

14. Ces images firent déjà l'objet de contresens : elles symbolisèrent le paradigme de la barbarie nazie (l'offense faite aux corps), alors que le conducteur du bulldozer, un militaire britannique, poussait les cadavres pour prévenir une épidémie menaçante. Cf. à ce sujet Clément CHÉROUX (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Éditions Marval, 2001, p. 15-16.

15. Cf. par exemple les ouvrages de P. DE SAINT-EXUPÉRY, *Complices de l'inavouable : la France au Rwanda*, Paris, Les Arènes, 2009, 313 p. ; Rony BRAUMAN, *Devant le Mal : Rwanda, un génocide en direct*, Paris, Arléa, 1994, 91 p. ; Annie FAURE, *Blessures d'humanitaire*, Paris, Balland, 1995, 141 p.

16. Edgar ROSKIS, « Génocide sans images. Blancs filment Noirs », in *Le Monde diplomatique*, novembre 1994, p. 32.

17. Il en tira plusieurs installations, dont *Untitled (Newsweek)* (1994), qui se présente sous la forme d'une frise d'images : les couvertures du magazine *Newsweek* publiées entre le 6 avril et le 1<sup>er</sup> août 1994. Seule la couverture du 1<sup>er</sup> août fut consacrée à l'épisode du choléra dans les camps zaïrois. Jaar voulait ainsi démontrer le peu d'intérêt accordé au génocide des Tutsi par la presse américaine.

18. Michel POIVERT, *La Photographie contemporaine* [2002], Paris, Flammarion, 2010, p. 106.

19. Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 202.

20. Georges DIDI-HUBERMAN, *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 51.

21. « It Is Difficult », conférence d'Alfredo Jaar, The Wichita State University Campus Activities Center Theater, 3 mars 2011.

22. Griselda POLLOCK, « Sans oublier l'Afrique : dialectiques de l'attention / inattention, du voir / ignorer et du connaître / comprendre dans la position de spectateur face à l'œuvre d'Alfredo

Jaar », in *Alfredo Jaar. La politique des images*, Zurich, JPR Ringier / Musée cantonal des beaux arts de Lausanne, 2007, p. 127.

23. Luc Delahaye cité par Michel Guerrin, « Les “tableaux d’histoire” contemplatifs de Luc Delahaye », in *Le Monde*, p. 17.

24. Calais a couvert l’opération Turquoise et la catastrophe humanitaire au Zaïre pour le magazine *VSD*. Après le génocide des Tutsi, il a régulièrement accompli des séjours au Rwanda pour documenter toutes les facettes du travail de mémoire. Cf. Christophe CALAIS, *Le Cri des morts, le silence des vivants*, Paris, BBK Éditions, 1998 et C. CALAIS, *Rwanda, le pays hanté*, Paris, Édition du Chêne, 2005.

25. Cf. Jean-Luc CRAMATTE, *Par-dessus l’épaule de Théodore*, Genève, Labor et Fides, 2005, n. p.

26. La série est en partie visible sur le site de l’artiste : [www.dorobin.com](http://www.dorobin.com).

27. Visible sur le site du photographe : [www.alexiscordesse.com](http://www.alexiscordesse.com).

28. Radio-Télévision Libre des Mille Collines.

29. « Rwanda, crimes et survivants », in *Libération*, supplément, 6 avril 2004, 12 p.

30. Cette exposition, qui interrogeait la question de la création artistique au cours de cette année charnière de la Première Guerre mondiale, s’est tenue au Centre Pompidou-Metz du 26 mai au 24 septembre 2012.

31. La série sera présentée dans le cadre de deux expositions : « Rwanda, blessures d’images » au Centre du patrimoine arménien de Valence, du 20 mars au 25 mai 2014 ; « Rwanda, Wounded Vision » au Musée Kazerne Dossin à Malines (Belgique), du 5 avril au 14 septembre 2014.

32. Nathalie HERSCHDORFER, *Jours d’après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Paris, Thames & Hudson / Musée de l’Élysée, 2011, p. 17.

33. Cf. Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Éditions Macula, coll. Le Champ de l’image, 2011, 439 p.

34. N. HERSCHDORFER, *Jours d’après, op. cit.*, p. 90.

35. Rassemblées dans l’album *Rwanda 2004 : Vestiges of a Genocide*, Londres, Oodee, 2011, 72 p.

36. Burke déclare ainsi : « De grandes dimensions sont une puissante cause du sublime » ; « Une autre source du sublime est l’infini, si du moins il se distingue du vaste. Il a tendance à remplir l’esprit de cette sorte d’horreur délicate qui est l’effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime. » Cf. Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, p. 142 et p. 144.

37. Jean-Luc NANCY, « L’offrande sublime », in Jean-François Courtine, Michel Deguy, Éliane Escoubas et al., *Du sublime*, Paris, Belin, coll. Poche, 2009, p. 45.

38. On lit sous sa plume : « Un sommet n’est pas moins sublime qu’un abîme ; mais celui-là suscite l’admiration, c’est le sublime-noble, et celui-ci, le sublime-terrible, l’effroi. » Cf. Emmanuel KANT, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1764], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p. 21.

39. « Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie. » Cf. Blaise PASCAL, *Pensées I*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977, p. 161.

40. Notre précédente allusion à Friedrich prend ici tout son sens : souvent analysés sous un angle mystique voire religieux, ses tableaux ont donné lieu à d’autres interprétations, comme celles de Joseph Leo Koerner. Selon le critique, le peintre « “tord notre désir d’une vision panoptique” en construisant des peintures où le paysage “n’est pas composé comme une ‘vue’ mais plutôt comme l’obstruction de la vue”. Il y a, affirme Koerner, “une puissante dimension de perte, d’absence, d’incomplétude au sein du motif des paysages de Friedrich” ». Cf. Mark GODFREY, « Paysages abîmés », in *Gerhard Richter. Panorama* [2011], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 80-81.

41. Outre *L’Aveu*, le photographe avait réalisé d’autres séries de portraits accompagnées de témoignages : *Du beau travail* (2004-2005), portraits des salariés licenciés de l’usine LU, *La Piscine*

(2005), sur les baigneurs de la piscine de Châtillon-Malakoff, ou encore *La Forestière* (2006), sur les habitants de la cité de Clichy-sous-Bois.

42. Laurence BERTRAND DORLÉAC, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Arts et artistes, 2012, p. 174.

---

## RÉSUMÉS

Entre le 6 avril et le 4 juillet 1994, le génocide contre les Tutsi fit plus de 800 000 victimes au Rwanda. Le « paradis édénique » décrit par les premiers colons occidentaux était devenu, en l'espace de cent jours, un « nouvel enfer ». Au carrefour de l'événement médiatique et du temps de la mémoire, la photographie s'est chargée d'interroger ces stéréotypes. Durant le génocide, quelques photojournalistes ont forgé les prémices de l'imagerie du désastre rwandais en parcourant les collines où les morts se comptaient par milliers. Leurs photographies, sujettes aux contresens les plus tenaces, furent très inégalement publiées dans la presse. Après l'événement, l'écart s'est creusé entre les sites de l'extermination métamorphosés en mémoriaux, où les traces du génocide sont encore visibles, et les paysages de collines et de forêts majestueuses où les vestiges de l'histoire demeurent en apparence absents. La photographie s'est alors chargée d'explorer cette dichotomie, entre rhétorique de l'irreprésentable, esthétique documentaire et poétique de l'après.

## AUTEUR

### NATHAN RÉRA

Nathan Réra est docteur en Histoire de l'art et du cinéma et actuellement post-doctorant au LabEx CAP (Paris I). Il a publié une version remaniée de sa thèse aux Presses du réel : *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*. Il a également publié deux ouvrages aux éditions Rouge Profond : *Au jardin des délices. Entretiens avec Paul Verhoeven* (2010) et *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'art après Auschwitz* (2009), et a signé le texte du dernier livre de photographies de Christophe Calais, *Un destin rwandais*, publié chez [Neus] (2014).