

Le génocide du Rwanda est un conflit particulièrement complexe qui implique de nombreux acteurs ainsi qu'une dimension à la fois nationale, politique et identitaire. Pour l'expliquer brièvement, le Rwanda est un pays divisé en deux groupes, les Hutus, qui sont majoritaires, et les Tutsis, qui représentent 15% de la population. En 1916, durant la Première Guerre mondiale, les Belges chassent les Allemands du Rwanda et l'occupent à leur tour. Suite à la défaite allemande, le traité de Versailles en 1919 octroie à la Belgique un protectorat sur le Rwanda, qui en fera une de ses colonies. Le groupe Tutsi se retrouve privilégié devant les Hutus, car les Belges les considèrent plus « civilisés » et plus près de la culture occidentale que ceux avec qui ils cohabitent. Ainsi, les Belges octroient dès 1921 aux chefs tutsi le droit d'exercer l'autorité dans l'ensemble du pays sous leur tutelle, malgré le fait que certaines régions étaient à l'époque dirigées par une dynastie d'agriculteurs Hutus. Bien que le moment où la rivalité entre les groupes est née soit difficile à identifier, la colonisation belge a certainement contribué à exacerber les tensions. En 1959, un soulèvement hutu dans le pays se conclut par leur prise du pouvoir en 1960. Plusieurs guerres civiles ont eu lieu dans les années qui ont suivi, menant à la mort de nombreux membres des deux groupes. En 1994, le président Hutu Habyarimana est assassiné. Deux hypothèses perdurent jusqu'à ce jour, c'est-à-dire que sa mort aurait été causée soit par le Front Patriotique Rwandais tutsi ou par des extrémistes Hutus. Cet événement a déclenché le génocide qui a duré 100 jours et a mené à la mort d'environ 800 000 Tutsis. (Chrétien 2006; Lefevre et Lefevre 2006)

Le présent travail propose une analyse du film québécois *Un dimanche à Kigali*, sorti en 2006, dans une perspective interculturelle. Ce film se situe dans le contexte du génocide des Tutsis au Rwanda. Dans le but d'effectuer cette analyse du film, il est important de d'abord présenter un bref résumé du film afin de bien situer l'histoire et de mieux comprendre les exemples tirés du film qui seront décrits dans l'analyse. Ensuite, la vision de la réalisatrice, Robert Favreau, sera

présentée afin d'éclairer la façon dont le film peut être compris. Ensuite, il sera important, toujours dans une perspective d'analyse interculturelle, de présenter la complexité de l'univers social en étudiant la transformation des rapports entre les personnages Hutus et Tutsis au fil des événements. Finalement, le travail se terminera par l'analyse des interactions interculturelles qui sont au cœur du film dans lequel les personnages évoluent sans cesse entre trois cultures en étant au cœur même d'un conflit qui les dépasse.

1. Résumé du film et vision du réalisateur

Un dimanche à Kigali est un drame se déroulant dans la capitale du Rwanda, Kigali, au printemps 1994. Le protagoniste est le journaliste québécois Bernard Valcourt qui y séjourne pour réaliser un documentaire sur le sida. Son travail l'amène à constater la montée de la tension entre Hutus et Tutsis. Alors qu'il loge à un hôtel destiné aux coopérants étrangers, il tombe amoureux d'une jeune serveuse rwandaise du nom de Gentille, avec qui il se mariera. Lorsque le génocide se déclenche, Valcourt espère trouver un moyen de retourner au Canada avec sa femme, mais il se retrouve contraint à fuir le Rwanda seul. Il revient sur les sols du massacre quelques mois après son départ dans l'espoir d'y retrouver sa bien-aimée,

Ce film a été réalisé par Robert Favreau, né en 1948. Ce réalisateur et scénariste québécois a travaillé dans les milieux télévisuel et cinématographique. Après avoir réalisé une quinzaine de courts métrages de fiction et de documentaires, il a écrit et réalisé en 1989 un premier long métrage de fiction, *Portion d'éternité*, dans lequel il aborde l'enjeu des nouvelles technologies à disposition pour répondre à l'infertilité d'un jeune couple. Il a réalisé en 1998 le téléroman *L'ombre de l'épervier*, inspiré du roman de Noël Audet, dans lequel un couple gaspésien érige le village d'Anse-aux-Corbeaux dans les années 1920 et y règnent en suzerains en s'opposant à la plus

grande firme marchande de la péninsule. En 1999, Favreau réalise *Les muses orphelines*, une adaptation de la pièce de théâtre de Michel Marc Bouchard (L'INIS). L'histoire se déroule en 1965 à Saint-Ludger-de-Milot, au Lac-Saint-Jean, alors que trois frères et sœurs se retrouvent suite à une longue interruption de contact. Leur père est décédé lors de la Seconde Guerre mondiale et leur mère, après de nombreuses années sans avoir donné des nouvelles, propose à ses enfants de renouer contact. Le dialogue entre les frères et sœurs, dans lequel ils tentent de décortiquer les raisons de l'abandon maternel, siège au cœur de l'histoire (Ramond 2009). En 2007, Favreau réalise *Un dimanche à Kigali*, qui devient le premier long-métrage de fiction québécois tourné au complet dans un pays étranger. Ce film est basé sur le livre *Un dimanche à la piscine de Kigali*, un roman écrit par le journaliste international québécois Gil Courtemanche. Bien que l'histoire y soit romancée, les faits et les personnages sont fortement inspirés du vécu de l'auteur, envoyé à Kigali quelques semaines avant le début du génocide pour y tourner un documentaire sur le sida au pays. Le journaliste tombe amoureux de Gentille, une serveuse travaillant au riche hôtel dans lequel il loge, avec d'autres humanitaires et de Rwandais fortunés. Dans une entrevue à Radio-Canada lors de l'épisode du 7 août 2005 de l'émission *Les chemins de travers*, animé par l'anthropologue Serge Bouchard, Favreau répond à la question « Qu'est-ce qui lie toutes tes œuvres ? » : « Il y a toujours un ou des personnages qui essaient de se libérer d'un système oppressif » (Bouchard 2005). Il ajoute qu'il puise son inspiration dans ses souvenirs au collège qu'il a fréquenté, qui sont teintés d'inégalité et d'injustice. Pour lui, une façon de mettre ces thématiques au grand écran est de jouer sur les contrastes, notamment entre des paysages nettement distincts. Par exemple, le film *Un dimanche à Kigali* est marqué par des ciels souvent ensoleillés lors de la période présentant le génocide – comme pour montrer l'absurdité d'une telle violence au cœur d'un paysage splendide – et sombres dans les scènes se déroulant une journée suivant la fin des

atrocités. La temporalité du film sert également à accentué le contraste entre le présent dans le film, soit le jour suivant la fin du génocide, marqué par le calme, le silence et une lourdeur désarmante, et les retours en arrière qui rythment le film, où rires, pleurs et frustrations s'entremêlent et reflètent un le quotidien mouvementé de personnes innocentes qui se feront menacer, puis tuer (*ibid.*)

Faute d'avoir trouvé une biographie exhaustive sur le réalisateur du film, il nous a semblé judicieux de creuser plutôt celle de l'auteur du livre duquel est né le film, Gil Courtemanche (Navaro 2000). Écrivain et journaliste né en 1943 et décédé en 2011, il a été correspondant à l'étranger pour Radio-Canada. Il s'est rendu au Rwanda à la fin des années 1980 pour aller tourner un documentaire sur le sida, alors que la maladie ravageait le pays et que le président niait son existence. Présent lors du génocide déclenché en 1994, l'auteur a perdu de nombreux amis rwandais. Il est retourné sur place quelques années suivant la fin du génocide pour écrire le roman qui dépeindrait à la fois la beauté des paysages et l'atrocité des événements. Son roman est né de ses rencontres et de son expérience, amalgamant la réalité à la créativité pour en faire un témoignage fictif dans lequel les personnages transmettent des portions d'histoire. Dans le roman, Courtemanche veut à la fois mettre de l'avant le côté obscur de la coopération internationale et la bonté de ceux qu'il nomme « de vrais héros ». D'une part, les scènes se déroulant dans le riche hôtel majoritairement fréquenté par des personnes occidentales travaillant à l'international se penchent sur les violences verbales des riches coopérants qui tentent d'attirer les femmes de chambre et les serveuses locales pour soutirer des faveurs sexuelles. D'autre part, Courtemanche valorise le travail de certains humanitaires, qu'il juge essentiel : les personnes issues de la communauté religieuse et le personnel infirmier représentent des gens ordinaires perçus comme des héros. Le prêtre québécois François Cardinal a perdu la vie lors du génocide, tandis qu'il

œuvrait auprès de Tutsis et de Hutus par l'entremise de la coopérative qu'il a mise sur pieds et par ses services de confession. Ainsi, on sent dans l'approche du romancier un souci de nuancer le rapport inégalitaire de force et de chance entre les locaux et les humanitaires étrangers. Courtemanche montre qu'à l'échelle groupale, l'autorité des Blancs, instruits dans leur pays d'origine et envoyés par avion sur une terre où misère et combat interne font rage laisse transparaître les failles d'un système colonialiste et fortement ancré dans des relations de pouvoir, alors qu'à l'échelle individuelle, chacun.e agit selon son jugement, ses valeurs et ses ambitions dans un monde qui lui sera toujours, jusqu'à un certain point, marqué d'incompréhension. Dans une entrevue suite à la sortie du film (Cayouette 2006), Courtemanche emploie un ton acerbe envers les fonctionnaires canadiens, dont l'impuissance a contribué à la finalité du génocide. Il parle plus particulièrement de Roméo Dallaire, le général à la tête des Casques bleus, qui prédisait et constatait le pire, mais qui n'a pas pu freiner le dénouement.

Contrairement à Gil Courtemanche, qui a vécu les événements généraux en toile de fond de son roman, le réalisateur du film Robert Favreau, s'est rendu pour la première fois sur les lieux du film trois ans avant la sortie du film, à des fins de repérage (Navarro 2000). On peut ainsi se demander de quelle façon la posture du réalisateur influence les images qu'il conçoit et qu'il construit, puisque sa perception des événements et des personnages provient de sa compréhension personnelle de la complexité du contexte qu'il a étudié et de l'histoire qu'on lui a racontée. De plus, Courtemanche n'a pas signé l'adaptation cinématographique de son livre, préférant laisser de la souplesse au réalisateur « plus compétent que [lui] » (*ibid.*) et adopter plutôt le rôle de conseiller de scénario : « Il [Favreau] avait lu le roman au moins 20 fois et le connaissait presque mieux que moi. Je lui ai donné des caisses de cassettes tournées au Rwanda. Il avait carte blanche. Je me suis permis d'intervenir pour m'assurer de la vraisemblance des dialogues. » (*ibid.*) Ainsi,

bien que Courtemanche assure un certain suivi auprès de l'écrivain tout au long du processus pour éviter des égards inappropriés, le discours que porte le personnage de Valcourt dans le film ne correspond pas entièrement à celui du livre. En effet, Favreau en fait un personnage héroïque, symbole d'un idéal guidé par le désir de justice sociale. Pourtant, dans le livre de Courtemanche, Valcourt est un personnage rongé par l'incompréhension, désillusionné et passif. Le réalisateur explique ce choix parce sa volonté d'atténuer l'horreur au sein du scénario en y ajoutant des passages d'amour, de joie et de dévouement sincère. Selon lui, le spectateur ne risquait dès lors pas de s'engouffrer dans une lourdeur étouffante.

Bref, Favreau, suite à la première projection de film, a partagé aux journalistes présents qu'il souhaitait que son film soit mobilisateur : « Si aucun pays n'est à l'abri de l'horreur, il revient à chacun d'entre nous de faire l'impossible pour s'y opposer. J'ai fait ce film en espérant que notre indifférence se mue en indignation. » (Navarro 2000)

2. Analyse de la complexité culturelle

Le concept de *culture*, dont la représentation s'est transformée au cours du XX^e siècle, est à la fois chatoyant, ambigu et changeant (White 2006). Puisque les sociétés sont des entités qui réagissent, qui se transforment et dont les frontières sont mouvantes, l'expérience interculturelle devient un espace de relations complexes. Ainsi, certaines approches théoriques nous permettent d'analyser les relations entre les différentes identités culturelles et sociales présentes dans le film *Un dimanche à Kigali*.

À cet égard, les interactions entre les personnages du film peuvent être analysées selon *l'ethnicité et les frontières* reposant sur les travaux de Barth et selon *les échelles de la complexité humaine de Bateson*, deux approches théoriques qui permettent d'attester de la complexité socioculturelle. D'une part, si les groupes sont compris comme le fruit d'un constructivisme qui les définit et les remodèle dans le temps et selon le lieu, ils ne se donc pas naturels. Ainsi, le

groupe ethnique se définit par « un ensemble de membres qui s'identifient et sont identifiés par les autres comme constituant une catégorie que l'on peut distinguer des autres catégories de même ordre » (Barth 1995 : 206). Les rapports sociaux intergroupes sont centraux dans les processus de définition de l'ethnicité, puisqu'ils opposent le Soi et l'Autre. Certains *traits et marques* sont donc sélectionnés pour définir les *frontières internes* du groupe, tandis que d'autres sont accentués par l'Autre pour définir la *frontière externe* dudit groupe. Bien que leur cadre puisse changer dans le temps, les frontières de l'ethnicité permettent la séparation claire et constante entre un *nous* et un *eux* (*ibid.* : 212). De plus, par divers mécanismes de reproduction sociale, l'ethnicité en vient parfois à être *essentialisée* et perçue comme anhistorique. Ceci est éminemment lié aux processus de construction de la nation comme communauté imaginée.

Dans le film *Un dimanche à Kigali*, la complexité culturelle ressort dans le rapport entre les deux groupes s'opposant dans le pays, les Hutus et les Tutsis. L'animosité exacerbée entre les groupes peut être perçue comme une conséquence de la colonisation. De fait, les Belges distinguaient trois groupes dans le pays selon leur profession : les Hutus, des paysans agriculteurs, les Tutsis, des éleveurs, dont plusieurs étaient très fortunés, et le Twas, des artisans et ouvriers. En plus, les colonisateurs ont construit des catégories de traits physiques afin de mieux dissocier les groupes. Léon Saur (2014), docteur en histoire, s'intéresse à la déconstruction des termes Hutu et Tutsi et à leur capacité performative. Il reprend les propos de l'historien français Jean-Pierre Chrétien qui a écrit en 2010 que traits physiques des trois ethnies cohabitant au Rwanda (Hutu, Tutsi, Twa) « relèvent des fréquences reliées à une endogamie relative, à des traditions alimentaires et à des héritages génétiques différents, mais sans qu'il ait d'adéquation simpliste entre ces traits et les appartenances revendiquées » (Chrétien 2010, cité dans Saur 2014 : 120). Chrétien ajoute que la mise de l'avant de ce clivage a engendré des enjeux politiques en amont,

pendant et en aval à la colonisation et qu'il a été le fruit d'une obsession et d'une distinction raciale par après (Saur 2014 : 121). Dans le film, la perception et le sens attribué aux caractéristiques physiques du personnage de Gentille dans la capitale rwandaise viennent soulever les débris de ce système classificatoire raciste. Ses traits correspondent davantage à la représentation des Tutsis, bien que ses parents soient respectivement Hutu et Tutsi. La jeune femme revendique de ton assuré son identité Hutu, privilégiée, puisque l'appartenance au groupe ethnique se transmet par le père. Pourtant, Valcourt prévient sa bien-aimée Gentille qu'on ne croira pas qu'elle est Hutu : « Je peux bien raconter à tout le monde que tu es Hutu, y'a personne qui va me croire. Quand les extrémistes décrivent la femme Tutsi, c'est toi qu'ils décrivent. Ton nez fin, tes longues jambes, ta taille mince... »

D'autre part, l'expérience humaine peut être pensée à différentes *échelles*, soit *individuelle*, *groupale* ou *humaine* (White 2017). On observe que ces trois échelles sont imbriquées les unes dans les autres, et s'inter-influencent. En ce sens, la complexité d'un individu est singulière, mais son unicité prend forme au sein de la complexité de ses groupes d'appartenance, qui quant à lui, évolue dans le cadre de ce que la condition humaine permet de façon universelle (Murray et Kluckhohn 1953 : 47-48). Chacune de ces échelles offre un foyer d'analyse différent, mais l'échelle groupale s'avère un bon pivot pour les analyses interculturelles dans le film.

Ainsi, dans le film *Un dimanche à Kigali*, la complexité des relations interculturelles s'observe dans l'évolution du rapport entre Bernard Valcourt et son caméraman, Modeste, durant le film. Tous les deux sont d'abord collègues. À l'échelle individuelle, leur relation est d'abord professionnelle, puisque leurs interactions reposent sur des dialogues un contre un, sans référence à une entité collective. À l'échelle groupale, Bernard Valcourt représente un des humanitaires occidentaux qui s'immiscent dans un contexte sociopolitique étranger, alors que Modeste

représente un salarié rwandais, d'appartenance hutue. C'est à cette échelle que la complexité des rapports sociaux devient particulièrement visible dans une scène se déroulant à la fin du film. Alors que Gentille et Valcourt ont eu une dernière chance de s'enfuir du pays dans un camion des Casques bleus de l'ONU, leur parcours est interrompu par des militaires hutus. Parmi le groupe armé, nous remarquons le visage de Modeste, aux traits devenus sévères, lui qui arborait au début du film un sourire moqueur. Valcourt se tourne vers lui, soulagé de voir celui avec qui il a travaillé. C'est alors qu'il se rend compte que celui qu'il a considéré son ami ne l'est plus. Modeste insulte Gentille en la traitant de « sale pute tutsie » et l'emporte avec lui. On comprend dès lors que l'appartenance groupale de l'homme a pris le dessus sur celui qu'il était, transformant son identité individuelle en celle d'un participant au génocide.

3. Analyse des interactions

Afin d'analyser les interactions interculturelles dans le film *Un dimanche à Kigali*, nous allons nous baser sur notre compréhension de la lecture de *Vérité et Méthode* (1996 [1960]), écrit par le philosophe Hans-Georg Gadamer. L'auteur s'inscrit dans le courant herméneutique, mettant au premier plan une volonté interprétative intersubjective qui permet de reconnaître d'autres façons de comprendre les nuances de l'esprit humain que celles découlant de la méthode scientifique et du cartésianisme des Lumières. La notion d'intersubjectivité repose sur trois idées majeures : la possibilité de rencontre comprise comme une condition, l'intentionnalité ou l'idée épistémologique de tendre vers un savoir et une dimension éthique de souci d'accès au savoir (notes de cours White, 24 septembre 2019).

Pour Gadamer, l'autorité ne se traduit pas inévitablement par un acte de soumission ou d'obéissance, mais plutôt par un acte de connaissance et de reconnaissance qui s'acquiert par la raison. Le lien entre autorité et tradition dans une relation interpersonnelle émane de l'éducation

et de l'historicité de chacune des parties, qui peut mener à la reconnaissance que l'autre est supérieur en jugement et en perspicacité. Suite à notre lecture de l'ouvrage de Gadamer, nous observons que le lien entre l'autorité et la tradition s'illustre dans le film au sein du rapport inégal entre Valcourt et ses employés Modeste et Gustain, bien que son autorité ne soit pas connue et reconnue entièrement par aucun des trois personnages. Dès les premières minutes du film, alors que le spectateur est plongé dans un retour en arrière montrant les premiers moments du journaliste en Rwanda, peu de temps avant le génocide, l'interaction entre ses collègues locaux et lui est teintée de pouvoir. Valcourt se trouve sur le banc passager d'une fourgonnette, en présence de trois collègues – une conductrice, un caméraman et un preneur de son. Un des deux hommes qui se trouvent sur le banc arrière s'adresse à lui en l'appelant « Chef », terme qui irrite visiblement Valcourt : « Modeste, ça fait cent fois que je te demande de ne pas m'appeler "Chef" », ce à quoi Modeste répond : « Oui, Chef. », un sourire moqueur aux lèvres. À première vue, cette scène met en lumière la reconnaissance de l'autorité de Valcourt par Modeste et Gustain, car les collègues le situent dans une tradition passée d'un rapport colonial évoquant la soumission des Rwandais aux Blancs. Un peu plus tard, une scène similaire où les mêmes personnages ont retrouvé chacun leur position respective dans la voiture remet en relief le rapport autoritaire de Valcourt sur ses collègues, mais témoigne également d'un refus de reconnaissance de la supériorité du jugement de leur patron devant le leur. Valcourt parle d'un ton rude et mécontent, parce que les deux hommes ont cessé de filmer quelques heures plus tôt des Hutus qui défilaient dans la rue en scandant « Les vrais ennemis sont les Tutsis ! », malgré que Valcourt leur eût dit de poursuivre leur travail. Valcourt enchaîne : « Qu'est-ce qui t'a pris, Modeste? Je t'ai dit d'arrêter de tourner moi? », ce à quoi l'homme répond « Non, Chef. » Valcourt lève le ton : « De quoi vous avez peur, bordel? Je ne vous ai pas engagé pour faire leur propagande! » Gustain lui répond : « Nous, on vit

ici, Chef. C'est eux qui dirigent le pays. » Cette dernière réponse accentue le rapport entre les savoirs locaux et les savoirs experts. En effet, on sent que les deux hommes reconnaissent que, dans cette situation, ils sont plus outillés que Valcourt pour juger de ce qu'ils peuvent filmer et du moment où ils doivent éteindre leur caméra. Leur vécu et leurs expériences en tant que citoyens rwandais, qui s'inscrivent dans leur tradition et leur historicité, leur ont appris certaines nuances quant aux tensions entre les groupes internes que Valcourt ignore à ce moment. Pourtant, Valcourt emploie un ton autoritaire, cherchant à gagner la soumission de ses collègues. Il performe son statut de journaliste occidental pour légitimer son droit de diriger comme bon lui semble le documentaire sur un pays dans lequel il ne vit que depuis moins d'un mois. Valcourt évite dès lors le commentaire de Gustain et lance : « Arrêtez de m'appeler Chef. » Modeste réplique : « Mais, vous nous parlez comme un chef. » On sent par cette réplique que la tradition de Valcourt mise de l'avant dans ce contexte – homme blanc occidental journaliste à l'étranger – octroie une forme d'autorité au protagoniste, qui n'est à la fois pas reconnue par les employés désobéissants ni par lui-même.

La seconde notion retenue dans notre lecture de Gadamer est celle de préjugé. L'auteur définit cette notion comme étant « un jugement porté avant l'examen définitif de tous les éléments déterminants quant au fond » (Gadamer 1996 : 291). Ainsi, le préjugé consiste en un jugement anticipé antérieurement à une analyse approfondie d'une situation. Gadamer propose de reconnaître les préjugés comme inévitables, puisque chacun est porteur de tradition, donc d'une certaine vision de l'autre qui est biaisée. Ignorer ses préjugés revient à refouler des préconceptions qui sont en nous et qui peuvent être déconstruites dans le dialogue. Le préjugé n'est donc pas nécessairement négatif. Certaines scènes sont très éloquentes quant aux préjugés entre les groupes présents au Rwanda. D'une part, vers la trentième minute du film, Valcourt et ses deux collègues

se trouvent au cimetière, pour l'enterrement de leur ami Rock, un DJ hutu très apprécié de sa communauté, décédé du sida. La discussion entre les hommes tourne autour des réticences des deux collègues caméramans rwandais de Valcourt à filmer l'évènement, puisque le défunt appartenait au groupe ciblé dans le conflit au pays. Modeste prend la décision spontanément de cesser son travail avec Valcourt, ce à quoi Valcourt répond : « Tout le pays est en train de sombrer à cause de la lâcheté de gens comme vous. » Modeste s'empresse d'enchaîner : « Moi je crois que c'est à cause des humanitaires comme toi qui se remplissent les poches avec nos misères, Chef. » Dans cette interaction, les préjugés de la lâcheté et celui face à l'humanitaire influencent les regards des uns sur les autres. D'une part, Valcourt perçoit le choix des hommes de ne pas vouloir tout filmer comme un acte passif de paresse, alors qu'en prenant en compte les évènements qui se préparaient à ce moment, on comprend que leur refus de filmer était motivé par leur connaissance du risque de nourrir un conflit en pleine émergence. D'autre part, pour Modeste, l'aide humanitaire cultive un rapport colonial entre les Occidentaux et les locaux, alors que les premiers ont l'impression de rendre justice à un groupe auquel ils n'appartiennent pas, en imposant leur sens moral et en jouant le rôle de sauveur d'Humanité, et qu'ils gagnent un salaire élevé réaffirmant leur statut supérieur. Dans cet exemple, les préjugés ne sont pas déconstruits dans la communication, et les personnages ne parviennent ainsi pas à entrer dans l'horizon de l'autre. Au contraire, suite à cette interaction, les hommes mettent fin à leur relation de travail et n'interagiront plus.

D'autre part, la relation amoureuse entre Bernard Valcourt et Gentille est également parsemée de préjugés, qui sont toutefois dépassés et déconstruits par l'un et l'autre à force de se connaître. D'abord, peu de temps après leur rencontre, Gentille révèle son intérêt envers Valcourt en lui proposant de coucher avec elle. L'homme prend pour acquis qu'elle souhaite avant tout faciliter

l'obtention d'un visa en se rapprochant d'un Blanc : « Si c'est pour le visa, je vais t'aider. Mais je n'ai pas envie d'être le Blanc qui échange des services contre des caresses, tu comprends? » Vexée, Gentille lui répond : « Tu es blessant, Monsieur. » Valcourt réalise qu'il a porté un jugement envers elle sans valeur et s'empresse de s'excuser. Ensuite, lorsqu'ils se retrouvent tous les deux un soir dans la chambre d'hôtel de Valcourt, dans laquelle se trouvent deux lits simples côte-à-côte, Gentille s'assoit sur celui de Valcourt, laissant croire qu'elle veut dormir avec lui. Il refuse en lui disant qu'elle doit lui laisser davantage de temps. Gentille scrute le visage de l'homme et semble percevoir en lui le préjugé qui lui traverse l'esprit, car elle dit : « Je n'ai pas le sida si c'est ça qui te fait peur. » La réponse de Valcourt confirme ce préjugé : « Pff. Personne n'a le sida ici, même le gouvernement ici le dit. » Dans cet exemple de cas, le travail du journaliste et la raison de sa venue au pays nous permettent de mieux saisir l'origine de son jugement qui l'habite. En effet, le journal pour lequel il travaillait à Montréal lui avait proposé de creuser le contexte entourant la pandémie de sida qui sévissait à l'époque au pays, qui était parmi les plus touchés au monde, bien que le président niait la présence de la maladie au pays. Ainsi, son travail de recherche préalable à sa venue avait nourri sa peur de rencontrer des personnes ignorant qu'elles sont contagieuses. Valcourt s'excuse et Gentille poursuit : « C'est vrai Bernard, tu compliques tout. Tu filmes, tu raisonnes. Quand les autres rient, tu souris. Et quand tu ris, c'est en silence. » On ressent dans cette réplique la distance culturelle entre les deux personnages, une forme d'incompréhension de l'autre qui semble à la fois dérangeante et alléchante. Les paroles de Gentille reflète un désir de toucher au rêve américain : « La vie est courte, Bernard, surtout ici. Fais-moi connaître l'amour comme dans les films. » L'homme lui répond : « Un amour de Blanc, c'est ce que je suis pour toi? Le rêve de beaucoup d'Africaines. » À son tour, Gentille réplique : « Jeune, belle et noire, c'est ce que je suis pour toi? Le rêve de beaucoup de Blancs. » Dans une perspective gadamérienne, on peut

interpréter cette scène comme la rencontre entre les horizons des deux personnages, chacun portant son propre imaginaire de l'amour dans la culture de l'autre. Pour Gadamer, l'horizon est un concept qui représente le « champ de vision qui comprend et inclut tout ce que l'on peut voir d'un point précis » (Gadamer 1996 [1960]: 324) : c'est l'ensemble de ce qui peut être perçu à partir du point de vue d'un individu, qui diffère d'une personne à l'autre et qui est influencé par les traditions et les préjugés. Dans une interaction, l'horizon renvoie à une finalité vers laquelle s'approche des interlocuteurs sans jamais ne l'atteindre. Dans le film de Robert Favreau, la rencontre entre les traditions de Gentille et de Bernard Valcourt laisse place à un amour qui leur est propre, produit de ce qu'on pourrait appeler la fusion des horizons.

En conclusion, le film *Un dimanche à Kigali* met de l'avant un contexte interculturel complexe, dans lequel nous pouvons à la fois réfléchir sur les interactions entre les humanitaires occidentaux et les Rwandais sur les lieux de recherche de sens, mais également entre les groupes internes dans le pays qui sont en conflit depuis des décennies. Le travail de collaboration entre le journaliste et romancier Gil Courtemanche et le réalisateur Robert Favreau nous permet de mieux comprendre la façon dont a été adaptée l'histoire fortement basée sur le vécu du journaliste. La lecture de Gadamer a teinté notre compréhension des interactions, dans lesquelles ressortent les notions de tradition, d'autorité, de préjugé et d'horizon. Dans le cadre de ce travail en analyse interculturelle, il aurait été intéressant d'en apprendre davantage sur les relations entre l'équipe de réalisation et de tournage québécoise et les collaborateurs – acteurs et autres – rwandais pour en dégager de nouvelles réflexions sur la rencontre interculturelle entre deux groupes qui ont replongé dans l'atmosphère d'une période très sombre encore très récente, part de l'imaginaire rwandais actuel.

BIBLIOGRAPHIE

- Barth, Fredrik. 1995. « Les groupes ethniques et leurs frontières », dans *Théories de l'ethnicité*, par Poutignat et Streiff-Fénart, PUF, 203-249.
- Bouchard, Serge. 2006. « Rencontre avec Robert Favreau ». *Les chemins de travers*. Radio-Canada, 7 août 2005.
- Bateson, Gregory, et Jurgen Reusch. 1988. *Communication et société*. Éditions du Seuil, 346 p.
- Cayouette 2006. «Kigali, P.Q. ». *L'Actualité*, 1^{er} mai 2006.
- Chrétien, Jean-Pierre (dir.). 2002. *Le Rwanda : les médias du génocide*. Afrique : Karthala.
- Navarro, Pascale. 2000. « Kigali : Ainsi soit-il. » *Voir*, 25 octobre 2000.
- Ramond, Charles-Henri. 2009. « Muses orphelines, Les – Film de Robert Favreau ». *Films Québec*. 1^{er} mars 2009.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996 [1960]. *Vérité et Méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.
- Kluckhohn, Clyde, et Henry A. Murray. 1953. « Personality formation: the determinants. Dans *Personality in nature, society, and culture*, 2^{ème} Édition. Oxford, Angleterre: Knopf.
- .
- Landry Balas, Louise. 2018. « La communication, clé de voute de tout système ». Dans *L'approche systémique en santé mentale*, édité par Louis Landry Balas, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 61-77.
- Lefèvre, Patrick et Jean-Noël Lefèvre. 2006. *Les militaires belges et le Rwanda 1916 – 2006*. Bruxelles : Les éditions Racine
- L'INIS. 2019. « Robert Favreau : Réalisateur et formateur et l'INIS ».
- Saur, Léon. 2014. « “Hutu” et “Tutsi” : des mots pour dire quoi ? ». *Histoire, monde et cultures religieuses* 2 (30) : 119 – 138.
- White, Bob. 2006. « Présentation : pour un “lâcher prise” de la culture ». *Anthropologie et sociétés* 30 (2) : 7 – 25.

White, Bob. 2017. « Vers une anthropologie de l'interculturel ». *Anthropologie et sociétés* 41 (3) : 9 – 27.