



RESEARCH

Entre Histoire et Fiction : La Fin du Congo Belge et l'Échec de l'Homme d'Exception. *Une Saison au Congo* (Aimé Césaire) et *Lumumba* (Raoul Peck)

Fabrice Schurmans

University of Coimbra, PT

fschurmans@yahoo.fr

Cet article analyse la façon dont la tragédie d'Aimé Césaire (1913–2008) et le film de Raoul Peck (n.1953) mettent en scène les derniers mois de la vie de Patrice Lumumba et la fin du Congo belge. Dans la première partie, nous reviendrons sur les contextes historiques respectifs des deux œuvres. Il nous semble en effet que ceux-ci éclairent singulièrement ce que la pièce et le film font du personnage de Lumumba. Ce travail préalable sur le contexte historique nous permettra ensuite d'affiner l'analyse comparée des deux œuvres. Il s'agira alors de dégager leurs caractéristiques formelles, de saisir comment l'une et l'autre disent la fin de la période coloniale et la mort de Lumumba avec les moyens propres au théâtre et au cinéma. Dans sa dernière partie, cette analyse filmique et textuelle décrira la façon dont la tragédie et le film construisent un espace fictionnel double, avec d'un côté la scène officielle (La Table Ronde de janvier–février 1960) et de l'autre les coulisses où se joue le futur du Congo indépendant et de son Premier-ministre.

Mots-clés: Aimé Césaire; Raoul Peck; Patrice Lumumba; Congo belge; tragédie; cinéma

This article examines how *Une saison au Congo* (1966–1973) a tragedy by Aimé Césaire (1913–2008), and *Lumumba* (2000), a film by Raoul Peck (b.1953), depict the last months of Patrice Lumumba's life and the end of the Belgian Congo. Firstly, it addresses the historical contexts of the two works, which are essential to grasp how the play and the film enact Lumumba as a character. This preliminary work on the historical context will enrich the comparative analysis, which focusses the formal characteristics of the two works, namely how they address the end of the colonial period and the death of Lumumba through devices from the theatre and the cinema. The last section examines how the tragedy and the film construct a double fictional space: on one side, the official scene (La Table Ronde from January–February 1960) and, on the other, the backstage where the future of the independent Congo and its Prime Minister are decided.

Keywords: Aimé Césaire; Raoul Peck; Patrice Lumumba; Belgian Congo; Tragedy; Cinema

Introduction

Cherchant à faire l'histoire, à produire un discours engagé sur l'histoire, la pièce de Césaire et le film de Peck évoquent les derniers mois de Patrice Lumumba, représenté comme un personnage tragique pris dans un jeu de tensions qu'il ne domine pas, et cela à un moment charnière de l'histoire du Congo. On le sait, depuis la tragédie de Césaire, la figure du Premier ministre a fait l'objet de représentations diverses, dans la peinture populaire congolaise (Jewsiewicki 1999), en littérature, au théâtre et au cinéma (De Groof 2020, Goriely 2017, Gyssels 2017, Halen & Riesz 1997, Stevens 2017). En revenant à ces deux œuvres, nous voudrions comprendre le rôle joué par la tragédie et le film dans la représentation et la mise en histoire d'un acteur clé de la fin de la période coloniale belge et des premiers pas de l'État indépendant. Ce travail

comparatif s'adossera à l'Histoire tout en tenant compte des caractéristiques propres au théâtre et au cinéma. Ainsi l'utilisation par Peck de la figure rhétorique du fondu-enchaîné ne fait-elle tout à fait sens que si on l'interprète en fonction du contexte d'énonciation, cela de façon à mettre en évidence la perspective critique poursuivie par le cinéaste. Césaire et Peck sont pareillement pris dans l'Histoire tout en faisant partie de l'histoire de leurs pratiques respectives. Nous articulerons donc histoire et analyse interne comparée afin de montrer ce que la fiction fait de Lumumba et des derniers instants du Congo belge.

Nous commencerons par rappeler les contextes dans lesquels la tragédie et le film s'inscrivent car, malgré leur proximité sur certains points, ils en viennent à signifier différemment parce que la première représente Lumumba dans le sillage immédiat des luttes de libération tandis que le second le met en scène au moment où l'ancien colonisateur questionne sa participation aux événements ayant mené à la mort de l'homme politique et présente ses excuses à la famille et au peuple Congolais. Ce travail de contextualisation sera suivi d'une analyse interne comparée visant à dégager la façon dont Césaire et Peck construisent le personnage de Lumumba et actualisent sa pensée politique, en le dégageant du poids des représentations négatives d'origine coloniale. En toute hypothèse, le jeu avec les codes, le choix d'une esthétique de l'allusion, de la mise en abyme, visent à susciter une défiance/attention chez un récepteur certes au courant du dénouement, mais poussé à prendre parti dans ces réinterprétations de l'histoire du Congo à partir du Sud.

Dire l'histoire en contexte

Si l'on veut saisir la signification et les enjeux de ces deux mises en scène de Lumumba, il faut tenir compte de leurs spécificités génériques ainsi que du contexte dans lequel elles ont été produites. La première version de la tragédie de Césaire date de 1966, au moment où Mobutu assoie son pouvoir sur le Congo, après l'écrasement de la rébellion dans l'est du pays avec l'aide de troupes belges (De Witte 2017). Contemporaine des faits servant de base à la pièce, elle décrit la chute de Lumumba, l'homme d'exception, et l'émergence d'un pouvoir néocolonial. Césaire sait le rôle joué par l'État belge dans la mort du premier, il sait que sans celui-ci, il aurait été difficile pour Mobutu non seulement d'accéder au pouvoir mais de s'y maintenir.¹ Lorsqu'il donne la version définitive de la pièce en 1973, Mobutu justement, celui que l'on tiendra bientôt pour « le dinosaure » en raison de sa longévité politique (Braeckman 1992), règne sans partage sur le Zaïre, toujours avec l'appui des États-Unis, de la France et, dans une moindre mesure, à cause des nationalisations consécutives à la politique d'authenticité, de la Belgique (Langellier 2017). Il faut donc relire cette pièce à l'aune des décolonisations, des interventions armées des ex-puissances coloniales et de la mise en place de régimes forts structurés autour de partis uniques.

La tragédie en dit sans doute autant sur les raisons ayant mené à la chute de Lumumba que sur les nouveaux liens de sujétion se mettant alors en place. Suivant de près l'actualité de la République Démocratique du Congo, Césaire évoque, en effet, le néocolonialisme à l'œuvre dans le jeune État. Il rejoint par-là les observations de Fanon et Nkrumah au début des années 1960. Pour l'auteur des *Damnés de la terre*, la bourgeoisie autochtone ne prétend pas développer l'économie nationale au profit du plus grand nombre. Déterminée en grande partie par les liens de connivence avec l'ex-métropole, elle perpétue le système économique en vigueur durant la période coloniale.

« Pour elle, nationaliser ne signifie pas ordonner l'État en fonction de rapports sociaux nouveaux dont on décide de faciliter l'écllosion. Nationalisation pour elle signifie très exactement transfert aux autochtones des passe-droits hérités de la période coloniale. [...] Comme on le voit, il ne s'agit pas d'une vocation à transformer la nation, mais prosaïquement à servir de courroie de transmission à un capitalisme acculé au camouflage et qui se pare aujourd'hui du masque néo-colonialiste. » (Fanon 2002 : 148–149).

Quant au second, il voit dans le cas congolais l'illustration paradigmatique du passage de la colonie au système néocolonial. Le pays répond à la définition qu'il donne de celui-ci dès l'ouverture de son maître ouvrage : le Congo jouit des apparences de la souveraineté (e.g. drapeau, devise, armée nationale), mais son système

¹ Pour les observateurs contemporains des événements en question, la collusion entre l'ex-colonisateur et certaines élites locales ne faisait aucun doute. Dans un texte publié quelques jours après l'assassinat de Lumumba, Frantz Fanon soulignait le rôle joué par les acteurs externes et internes sur l'échiquier congolais :

Le grand succès des ennemis de l'Afrique, c'est d'avoir compromis les Africains eux-mêmes. Il est vrai que ces Africains étaient directement intéressés par le meurtre de Lumumba. Chefs de gouvernements fantoches, au sein d'une indépendance fantoche, confrontés jour après jour à une opposition massive de leurs peuples, ils n'ont pas été longs à se convaincre que l'indépendance réelle du Congo les mettrait personnellement en danger. (Fanon 2006 : 215).

économique, ses orientations politiques essentielles et sa sécurité dépendent de décisions prises à Bruxelles, Paris et Washington (Nkrumah 1965 : XIII). Il rejoint Césaire sur un point essentiel, à savoir le rôle joué par le pouvoir économique belge dans l'organisation d'une indépendance visant à maintenir certains privilèges. On se souviendra que les banquiers de la tragédie célèbrent une indépendance où ils ont tout à gagner. Nkrumah montre, quant à lui, le mécanisme qui, d'une part, permettra à la Société Générale de conserver bénéfiques et positions après le 30 juin 1960 et, d'autre part, empêchera l'exercice d'une véritable autodétermination :

« In order to show how indispensable the financial support of Belgium was, the Belgian companies had, in fact, taken care to make massive withdrawals of capital at the same time as they pushed to the maximum the export of Congolese products, and on the other hand, limited to the extreme their imports. The Congolese trade balance resulting from the action gave an exceptionally high surplus in 1959 which did nothing to save the Congo from very great financial difficulties. In fact, a heavy proportion of the sums anticipated from the sale of Congolese products were not returned to the colony, and more than seven billions of private capital left the Congo in the course of the exercise. These manoeuvres have cost the young African State sad convulsions and have brought it to the edge of chaos. And they have done nothing to resolve the essential problem for the future of the Congo: how to recover from under-development. » (*Id.*: 219)

En outre, *Une saison au Congo* ne fait véritablement sens qu'une fois intégrée à ce que l'on appelle les dramaturgies de la décolonisation, soit un ensemble de textes, des tragédies pour la plupart, mettant en scène des personnages d'exception engagés dans la lutte pour l'indépendance. Comme d'autres dramaturges des mondes africains et caraïbéens, Césaire décrit un personnage résistant, au nom de la collectivité, à l'oppression coloniale et néocoloniale. Si dans sa tragédie, Césaire saisit Lumumba au moment où commence sa vie publique à Léopoldville – relevons déjà que Peck fera de même –, c'est qu'il a choisi de décrire la courte carrière et la mort de l'homme politique en empruntant à la structure du récit messianique.² La succession des événements menant à la chute de l'être d'exception – globalement fidèles à la réalité³ – tend à doter celle-ci d'une signification pour la communauté. Pour le dire autrement, la plupart de ces personnages tragiques sont pris dans un jeu de tensions dialectiques dont ils ne dominent pas les règles, et parce qu'ils ne les dominent pas finissent par mourir. Par son côté sacrificiel, cette mort en vient toutefois à signifier la possibilité d'une synthèse supérieure, celle de la Nation unie vivant dans un État démocratique. La figure, oscillant entre histoire et mythe, donne alors du sens à la collectivité (Mégevand 2009 : 96). C'est probablement sur ce point que la tragédie du Sud postcoloniale se distingue de la tragédie classique qui puisait dans le mythe, l'actualisait en le reprenant. Comme le souligne son biographe, Césaire, lui, crée une tragédie afin de donner corps au mythe en construction (Fonkoua 2010 : 298). Il s'agit bien d'une entreprise fondatrice qui, par son existence même, renie le discours colonial porté sur ce Sud sans Histoire. « La tragédie permet ainsi la reconstitution d'un nouvel ordre du monde et son explication dans le but de donner aux peuples et aux individus une identité dans une culture et une civilisation affirmées. » (*Idem* : 300–301)

De ce point de vue, la tragédie de Césaire ressort bien de la littérature engagée puisqu'elle tient un discours critique sur la responsabilité des autorités belges dans la chute de Lumumba. Ceci explique en partie pourquoi *Une saison au Congo* n'a pas trouvé le chemin de la scène à Bruxelles, à une exception notable. Si le véritable point de départ de l'histoire scénique de la pièce réside dans le travail de Jean-Marie Serreau en 1967 (Chalaye, 2013 ; Gendre, 2013), il faut se souvenir qu'un jeune metteur en scène belge, Rudi Baret, était parvenu à la monter, la même année, dans un contexte adverse, révélateur du rejet de Lumumba « qui dominait dans les sphères officielle, politique, médiatique et même artistique. » (Goriely 2017 : 147) La première a lieu en janvier dans une atmosphère délétère : anciens du Congo belge, extrémistes de droite,

² Notons avec Jewsiewicki que la peinture populaire congolaise combinera justement histoire sainte et histoire politique dans les représentations du corps de Lumumba :

[Cette convergence] engendre une mémoire de Lumumba comme martyr : son libre consentement à mourir pour son idéal en fait un héros. À l'instar de l'histoire sainte, il s'agit du récit apocalyptique d'une fin de l'histoire où celle-ci s'érige en tribunal. On y retrouve, intimement associés, le christianisme et le populisme inspiré des idéologies de gauche, teinté du marxisme emprunté à Nkrumah et à Fanon, une idéologie qui provient de la mémoire des discours de Lumumba. (Jewsiewicki, 1996 : 129).

³ « Césaire, très bien documenté et conscient des forces politiques et idéologiques en présence, livre une œuvre très proche de la réalité de l'événement. Il en restitue la portée comme la complexité et, la poésie aidant, il n'est pas sans donner un souffle shakespearien à l'ensemble. La façon dont le parcours de Lumumba est traité évoque la Passion christique, mais à l'instar de Richard II, les erreurs et les faiblesses du premier ministre malheureux ne sont pas cachées, comme, par exemple, sa difficulté à fonder des alliances solides ou son caractère intransigeant frisant l'irréalisme politique. » (Goriely 2017 : 147).

maoïstes manifestent contre la mise en scène. Le silence du champ médiatique et l'absence de public ne pouvaient aboutir qu'à un four. Barnet sera ensuite ostracisé par le monde artistique et politique belge et sa mise en scène produite comme non existante.⁴

Si sur certains points le film de Peck suit la tragédie de Césaire, notamment en ce qui concerne la transformation de Lumumba en personnage messianique, le contexte dans lequel il s'inscrit se situe aux antipodes des années 1960. Les années 1990 marquent, en effet, un tournant dans la relation entre l'État belge et ses ex-colonies en général, et la République Démocratique du Congo en particulier. Une série de facteurs advenus dans la dernière décennie du siècle passé explique en grande partie la nature de ces changements. Il y a d'abord eu, en 1997, la chute du régime de Mobutu, sous la pression d'une rébellion dirigée par Laurent-Désiré Kabila et appuyée par des pays voisins dont le Rwanda. Si l'histoire des relations ambiguës entre le potentat zaïrois et une partie du monde politique belge reste à écrire, on peut déjà soutenir que les liens entre les deux pôles s'étaient fortement détériorés depuis le début des années 1990, conséquence, entre autres, du massacre des étudiants de Lubumbashi par la division spéciale présidentielle. Ensuite, il faut prendre acte du changement de majorité politique au niveau fédéral en 1999, avec le renvoi des chrétiens-démocrates dans l'opposition et la mise sur pied d'une coalition inédite entre libéraux, socialistes et écologistes, plus enclins que leurs prédécesseurs à une révision du passé colonial et demandeurs d'une relation d'un autre genre avec Kinshasa.

C'est dans ce contexte que le sociologue Ludo De Witte publie son enquête sur les circonstances de la mort du Premier ministre congolais (2000), publication qui sera directement à l'origine de la Commission d'enquête parlementaire visant à établir les responsabilités de l'État belge. Pour comprendre le contexte sociopolitique de la mise sur pied de cette Commission, cas unique dans l'histoire récente des ex-pays colonisateurs, il faut encore tenir compte de la transformation institutionnelle de l'État : une structure fédérale où chaque entité fédérée se repositionne par rapport à l'histoire nationale. Enfin, de manière concomitante, une série de manifestations culturelles et de livres interrogent le passé colonial de manière critique. Comme le souligne un historien, spécialiste du Congo, le moment semble propice à une réévaluation de l'histoire du passé colonial :

« Que la Belgique officielle juge nécessaire de chercher la vérité sur la mort d'un homme qui fut chez elle si largement exécré ne peut vraiment se comprendre que si l'on reconnaît que les temps et les esprits changent, que la réappréciation du passé colonial (et néocolonial) est désormais en jeu, donc possible, dans la société belge ». (de Villers 2004 : 202)

Le *Lumumba* de Raoul Peck s'inscrit dans un contexte propice à une analyse critique du colonialisme en général et de la décolonisation en particulier. Contemporain des événements politiques signalés plus haut, le film sort en 2000 – il est sélectionné la même année au Festival de Cannes pour la Quinzaine des réalisateurs –, et participe d'un ensemble d'œuvres de diverses natures faisant retour sur le passé colonial (Schurmans 2019a). Relevons qu'à l'instar de la première mise en scène d'*Une saison au Congo*, le film de Peck ne plaira pas à une certaine Belgique. Lors des commémorations du cinquantième anniversaire de l'indépendance, le ministère des Affaires étrangères a conditionné son soutien au retrait de *Lumumba* du programme culturel des festivités à Louvain et à Ixelles (Braeckman 2010).

Il faudra donc tenir compte de leur contexte respectif pour saisir les significations de la pièce et du film. Il faudra également prendre en considération leurs spécificités génériques, car l'analyse d'une pièce et d'un film selon une perspective comparée convoque des outils narratologiques différents, adaptés à leur objet. Néanmoins, l'une et l'autre possèdent ceci en commun qu'ils ont saisi l'importance, d'une part, des représentations hégémoniques issues des anciennes métropoles et, d'autre part, des jeux de tensions entre la scène officielle construite comme telle par les représentations médiatiques dominantes et les coulisses de l'action politique, celles où une série d'acteurs ont travaillé de conserve à la chute de Lumumba.

De l'acteur au personnage. Scène et séquence d'ouverture

À l'instar de ce qui se joue dans une tragédie classique, la pièce et le film décrivent la chute d'un homme de pouvoir, saisissent celui-ci au moment où, pris dans un écheveau complexe de causes, le personnage tragique est sur le point de tomber. Le choix du mot est essentiel, car si Césaire et Peck ont fondé leur texte respectif sur un important travail documentaire, ils n'en transforment pas moins l'acteur politique en per-

⁴ Sur les conditions dans lesquelles Barnet a monté le spectacle ainsi que ses conséquences pour le jeune homme, voir Barnet et Gysels (2016).

sonnage de fiction, et plus particulièrement en personnage de tragédie. Peck aura beau faire précéder son film d'un bandeau annonçant qu'il s'agit « d'une histoire vraie », tout concourt à la fictionnalité : le montage, la musique de fosse, la voix *off* de Lumumba s'adressant à sa femme après son exécution. Tant *Une Saison au Congo* que *Lumumba* ouvrent d'ailleurs respectivement sur une scène et une séquence assumant leur statut de fiction.

On le sait, la scène d'ouverture dans une tragédie possède une fonction informative : si elle vise le double récepteur de tout texte de théâtre, le personnage et le spectateur/lecteur, c'est surtout à celui-ci qu'elle s'adresse (e.g. informations portant sur le chronotope, l'identité et la fonction des personnages principaux). La didascalie initiale d'*Une saison au Congo* situe l'action dans le « Quartier africain de Léopoldville », juste avant l'indépendance. Césaire, comme Peck nous le verrons, travaille à induire un effet de véracité en mailant sa fiction d'éléments véridiques. Ainsi Lumumba est-il présenté comme le bonimenteur, c'est-à-dire le représentant de commerce d'une marque de bière, ce qu'il a été en effet. On relèvera que le dispositif textuel redouble le dispositif scénique virtuel : le bonimenteur est sur une estrade, acteur chargé de vendre sa marchandise, ce dont il profite pour glisser du domaine du commerce à celui de la politique. Deux policiers belges surveillent cette scène dans la scène et il leur revient d'informer le récepteur de l'identité du bonimenteur. Le théâtre ici s'assume comme lieu de fiction, comme fiction en train de se faire. Ainsi la didascalie de la scène II signale-t-elle qu'au milieu des allées et venues « s'installe un bar africain » alors que la voix du Joueur de *sanza*, dont la fonction est celle de commentateur critique de l'action en cours ou à venir, se fait entendre dans le hors-scène (« Le temps que j'annonce est le temps du sang rouge » Césaire 1973 : 19).

Quant à la longue séquence d'ouverture du film de Peck, elle se découpe en deux parties, l'une (d'une durée de cinq minutes) tend à montrer, d'une part, que le Congo a été l'objet de spoliations et de violences de la part des autorités coloniales et, d'autre part, par le biais du montage parallèle, que le Congo colonial est bien à l'origine de l'État post-colonial. La succession des représentations photographiques et filmiques est révélatrice, nous allons le voir, de l'intention initiale du narrateur. Le film commence par des photos en noir et blanc, accompagnées d'une musique de fosse, montrant la Force publique à la manœuvre, suivies de celle, toujours en noir et blanc, d'une famille anonyme fixant l'appareil de prise de vues d'un air triste. À celle-ci succède, par le truchement de la figure du fondu-enchaîné, une courte séquence filmique montrant des mains en gros plan sablant le champagne. Un nouveau fondu-enchaîné ramène le récepteur à la période coloniale avec une photographie de travailleurs noirs poussant une charrette sous la surveillance de Blancs. Il importe de souligner qu'il s'agit d'une carte postale portant la légende suivante, en français et en néerlandais : « Congo Belge. Les premiers moyens de transport ». Un fondu-enchaîné nous ramène à la fête avant le passage à une nouvelle photo d'anonymes pris de face, l'air malheureux. Toujours par le biais du fondu-enchaîné, on passe alors à un gros plan d'une main découpant un morceau de viande dans une tête de porc. À celui-ci succède une série de deux photographies, la première montrant deux femmes enchaînées sous la garde d'un soldat de la Force publique et la seconde un inconnu face caméra. La séquence revient alors à la fête où des hommes et des femmes, Blancs et Noirs, mangent et boivent.

Une nouvelle série de photographies d'époque intervient en contrepoint à la fête, celle d'abord d'un homme étendu sur le sol, entravé, soumis à la chicote ; celle, ensuite, mettant en scène trois coloniaux attablés avec un Noir assis par terre devant la table sur laquelle reposent deux crânes humains. Relevons, c'est essentiel pour la suite de l'analyse, que l'ensemble du groupe regarde l'appareil de prise de vues. Une troisième image vient clore la série. Il s'agit de l'exécution d'un Noir anonyme par pendaison ayant fait l'objet d'une carte postale avec la légende suivante : « Exécution d'un nègre à Boma ». Le montage (par fondu-enchaîné) ramène alors le récepteur à la cérémonie. Nous y voyons Mobutu sur un trône, entouré de soldats et d'invités, ceux entrevus au début de la séquence. La fin de celle-ci alterne une photo en noir et blanc d'un groupe de soldats noirs de la Force publique entourés de leurs officiers blancs, le retour au public de la fête face à Mobutu et une dernière prise de vue en noir et blanc d'un autre public pris dans une même disposition (il s'agit de Blancs lors d'une cérémonie coloniale). Un fondu au noir clôture cette séquence initiale complexe.

On le voit, dès le départ, Raoul Peck met en scène tout autant qu'il interroge la question de la représentation. Pour le Nord, l'Autre colonisé n'a pratiquement existé que par le biais de la représentation photographique (souvenirs de famille, cartes postales, reportages) ou filmique (bandes d'actualités, films d'aventures, documentaires). Lumumba n'a pas échappé à ce vaste système de représentations et de constructions médiatiques, lui que l'on a présenté au public comme un dangereux agitateur vendu aux intérêts de Moscou. Comme l'ont justement souligné Lassi et Tcheuyap, revenir à la figure de Lumumba signifie également revenir au discours médiatique hégémonique pour le déconstruire : « L'enjeu, il faut bien le dire, est celui de *la parole, de la narration et de la représentation*. Le discours qui justifie l'entreprise impérialiste

en déguisant toutes les atrocités coloniales en œuvres de bienfaisance, ainsi que l'illustre l'allocution du roi des Belges, est forcément déconstruite. » (Lassi & Tcheuyap 2009 : 88)⁵

On aura relevé l'importance du regard dans les photos sélectionnées par Peck : les sujets coloniaux, tous anonymes, observent fixement l'appareil de prise de vues et, à travers lui, le récepteur. Que disent ces regards tristes, ces airs las ? Comment interpréter cette photo de famille où personne n'ébauche de sourire ? C'est à cela que nous convie également Peck en nous montrant le public de la fête dont nous n'avions eu que des inserts jusque-là : un groupe, lui aussi anonyme, fixant la caméra d'un air sérieux face à un Mobutu à la posture hiératique, au visage imperturbable, séparé du public lui faisant face par un cordon de soldats. Le fondu-enchaîné, à la fois figure de rhétorique filmique et effet de montage souvent associé à une cinématographie classique (Vernet 1988 : 59–88 ; Villain 1991 : 114–116) permet de rapprocher deux époques et deux niveaux de vérité, celui de la photographie en noir et blanc de la période coloniale et le film en couleurs de Peck. Il revient dès lors au récepteur de saisir l'effet de sens produit par le rapprochement : le montage instaure une relation logique de cause à effet entre la situation coloniale désignée par les photos et la situation post-coloniale montrée par le film. En d'autres mots, nous sommes dans la représentation, mais une représentation proche, du moins d'après cette ouverture, de la réalité. Le présent s'explique en l'occurrence par le passé.

En choisissant un montage fondé sur une figure de référence (le fondu-enchaîné) ainsi que sur un lien logique de causalité, Peck insère *Lumumba* dans le cinéma de la lisibilité (Aumont & Marie 2008 : 45) ainsi que dans un sous-genre cinématographique, le *biopic*, fondé sur les mêmes principes narratifs (Bingham 2010). Le pacte entre cette pratique et son récepteur repose en grande partie sur la crédibilité que celui-ci accordera aux informations distillées au long du film puisqu'il lui faudra croire à la réalité des événements (les troubles liés à l'indépendance, le complot contre Lumumba, son exécution) tout en les sachant truqués (il s'agit d'une fiction). C'est sans doute cette exigence qui explique l'insert d'un carton à la fin de la première partie de l'introduction. Celui-ci résume l'histoire du Congo à deux dates : 1885 (le Congo devient propriété personnelle du Roi Léopold II) et 1960 (Lumumba devient Premier ministre). L'assertion clôturant le carton – « Ceci est une histoire vraie » – tend évidemment à renforcer la véracité du récit filmique qui suivra, un récit qui, pour attester son respect de l'histoire, tendra à renforcer sa lisibilité, à faire oublier qu'il s'agit bien d'une fiction, ce qui est encore une des marques de la cinématographie classique (Aumont & Marie, *idem* : 106). Or représenter une partie de la vie de Lumumba revient à poser la question de ce que l'on montre, et par conséquent de ce que l'on tait, et de la façon dont on le montre. Césaire, quant à lui, multipliera, les effets de distance, de mise-en-abyme, notamment par le biais des commentaires du Joueur de *sanza*, de l'alternance entre dialogues, parties chantées, alexandrins, ce qui oblige le récepteur à une plus grande vigilance puisqu'on lui rappelle sans cesse qu'il est bien face à une fiction.

La seconde partie de l'introduction du film de Peck (quatre minutes) représente un Lumumba meurtri à l'intérieur de la voiture l'emmenant sur le lieu de son exécution. Ce qui nous est donné à voir, c'est le point de vue narratif qui prendra en charge la diégèse. Le personnage autodiégétique décrit en focalisation interne ce qui arrivera à sa dépouille : un plan rapproché montre Lumumba la bouche fermée, le regard fixant le vide, tourné vers soi, son message émanant de la bande son comme s'il s'agissait de son esprit.⁶ Cette adresse possède un double récepteur : par-delà le temps, par le biais de la fiction, Lumumba s'adresse à sa femme et, à travers elle, au récepteur du film.⁷ Deux prolepses au statut différent accompagnent les paroles de Lumumba : la première montre les mercenaires belges chargés de faire disparaître les corps de Lumumba et de ses deux compagnons, la seconde, fondée sur des images d'archives en noir et blanc, représente quelques

⁵ Dans un article comparant le documentaire de Peck (*Lumumba : la mort d'un prophète*, 1991) et *Lumumba*, Barr insistait lui-aussi sur le lien entre l'assassinat de Lumumba et le contrôle du récit de la vie et de la mort du dirigeant politique congolais par l'ancienne métropole : « Lumumba's eradication, then, was more than a murder, and more than a political act; it also was an attempt to control historical narratives. » (Barr 2011 : 87).

⁶ L'analyse filmique parle à juste titre de focalisation mentale ou voix intérieure. « On entend ce que pense le personnage mais ou bien on voit le personnage muet, ou bien on ne perçoit pas les paroles qui sortent de sa bouche. Les pensées du personnage n'interviennent que dans la bande son et non dans la bande image. » (Goliot-Lété & Vanoye 2007 : 37).

⁷ Dans les versions antérieures du scénario, un personnage blanc, un docteur, s'interposait entre Lumumba et le récepteur. Selon Peck, c'était la seule possibilité de trouver des financements afin de produire un film mettant en scène des figures politiques africaines :

So, I had to invent a character that did not exist to tell the story of the real character. And that story-telling character had to be white. And this is what I mean, too, when I talk about stolen images. The mainstream establishment, the Hollywood establishment especially, wants to maintain certain ways of telling stories and not others, whatever their reasons and explanations may be. So, I had to find a way to steal my images back. And for me, that meant telling the story from Patrice Lumumba's point of view. (Peck 2012 : 208–209).

plans brefs de manifestations pro-Lumumba dans des villes occidentales non identifiées. Le rapprochement entre les deux espace-temps par le montage induit le récepteur à leur accorder un statut de véracité similaire, or la première prolepse est bien de l'ordre du fictionnel, même si, pour l'essentiel, elle se rapproche de ce qui s'est passé à l'époque, alors que la seconde renvoie à un autre régime de vérité, celui d'images captées juste après l'annonce de la mort de Lumumba.

À cela succède une analepse assez surprenante pour le récepteur, en tout cas pour le récepteur peu au fait d'une histoire impliquant de multiples acteurs. Nous retrouvons Lumumba à Léopoldville, peu après son retour d'Accra, en pleine discussion avec ses adversaires politiques katangais. Les menaces de Moïse Tshombe à l'encontre du futur Premier ministre autorisent, par le lien de causalité, le passage à la séquence suivante où, toujours en focalisation interne, Lumumba relate la suite des événements (les paroles accompagnent le plan de l'arrière du camion transportant les cadavres des trois hommes ainsi que le matériel destiné à les faire disparaître). C'est après cette introduction complexe que commence la vaste analepse menant le spectateur de l'arrivée de Lumumba à Léopoldville jusqu'à sa mort.

À partir de cet instant, le film de Peck et la pièce de Césaire représentent en partie ce que furent les derniers mois de la vie de Lumumba, l'un et l'autre donnant par cela même un point de vue sur l'histoire du Congo indépendant. Les deux *textes* participent bien, avec les moyens du théâtre et du cinéma, à l'édification d'un discours historique relatif aux raisons ayant entraîné la chute du dirigeant congolais. Comme nous le signalions il y a peu, il est nécessaire de comprendre que la vérité de la fiction dépend en grande partie du contexte dans lequel cette fiction a été produite ; en partie, car les significations d'un texte se jouent aussi dans l'analyse de ses caractéristiques formelles et symboliques.⁸

On le sait, le foyer d'énonciation dans *Lumumba* place la diégèse du côté de la vérité, prétendant par-là rendre *réellement* compte des événements, les noms et les lieux renvoyant, par exemple, à des référents identifiables, avec les conséquences que l'on imagine lorsqu'un acteur encore en vie ne se reconnaît pas dans son alter-ego de fiction.⁹ Dans sa pièce, Césaire ne prétend pas reproduire plus ou moins fidèlement la réalité, même si le travail de préparation est important, mais rendre compte, en utilisant la structure de la tragédie, de l'ascension, de la chute et de la mort de Lumumba. Il prend d'ailleurs soin de modifier la plupart des noms des personnages, même si tous sont reconnaissables, ce qui s'entend sans doute par soucis d'éviter certains désagréments,¹⁰ mais ce qui peut aussi se comprendre dans le contexte d'une tragédie pratiquant constamment la mise à distance et le décalage.

Avec Césaire, et il s'agit là de la grande différence avec le film de Peck, il n'est pas question d'une ligne narrative classique, désireuse d'atténuer les marques les plus visibles de la fiction. Le théâtre césairien est, au contraire, tout entier marqué du sceau de la mise-en-abyme, du théâtre dans le théâtre, du recours à l'artifice assumé comme tel. En d'autres termes, qu'il nous parle du Rebelle, du Roi Christophe, de Lumumba ou qu'il réécrive Shakespeare (Schurmans 2012), le dramaturge empêche son récepteur d'adhérer de manière acritique à la fable, de se laisser séduire par le spectacle de la misère et de la chute de ses personnages. Les divers artifices poussent le même récepteur à questionner les points de vue, le récit dominant, les attitudes et prises de position, bref à s'engager par et avec une tragédie peu encline à la catharsis des émotions.

La Table Ronde, entre scène principale et coulisses

La pièce et le film disent donc, en partie, l'histoire et à certains moments la disent de façon similaire, comme si Pascal Bonitzer, le scénariste de *Lumumba*, s'était, dans ces instants-là, livré à une relecture de la tragédie de Césaire. Ainsi en va-t-il de la séquence de la prison au cours de laquelle Lumumba est maltraité par deux gardiens, interrompus dans leur besogne par le directeur de la prison (16'23). Celui-ci annonce au

⁸ Les analyses filmiques les plus stimulantes se situent le plus souvent à l'intersection de l'axe socio-historique et de l'axe symbolique. « L'hypothèse directrice d'une interprétation sociohistorique est qu'un film 'parle' toujours du présent (ou 'dit' toujours quelque chose du présent, de l'ici et maintenant de son contexte de production). » (Goliot-Lété & Vanoye 2007 : 44).

⁹ Ce fut le cas avec Frank Carlucci, second secrétaire de l'ambassade des États-Unis, agent de la CIA, en poste au Congo au moment de l'indépendance et qui joua un rôle non négligeable dans la chute de Lumumba et dans l'ascension de Mobutu. Lorsque la chaîne privée américaine HBO programma le film en 2002, Carlucci réussit à faire supprimer son nom de la bande son et du générique (Foran 2003 : 162).

¹⁰ D'après Fonkoua, il modifia le nom de Mobutu en Mokutu pour éviter un procès en diffamation de la part du Président du Zaïre. Par ailleurs, cette pièce fut la seule des trois tragédies du pouvoir à ne pas être passée par la prépublication dans la revue *Présence Africaine*. D'après son biographe, l'écrivain aurait ainsi voulu protéger la maison d'édition du même nom d'éventuelles représailles financières. (Fonkoua 2010 : 336–338) Tous les personnages historiques sont convoqués nous dit Fonkoua pour jouer le rôle qui a été le leur à l'époque. On s'étonnera toutefois de voir le roi Baudouin (Basilio dans la pièce) remplacé ici par son aïeul Léopold (Fonkoua : 337). Au même endroit, Fonkoua aurait dû indiquer que le Kalalubu de la tragédie renvoyait à Joseph Kasa-Vubu, premier Président de l'État indépendant.

prisonnier sa libération sur ordre de Bruxelles afin qu'il puisse participer, en tant que président du Mouvement National Congolais, aux travaux de la Table Ronde. Un rapprochement minutieux fait ici d'*Une saison au Congo* le palimpseste perçant sous *Lumumba* : les deux geôliers du film insultent Lumumba de manière similaire, l'un des deux découvre un court texte dans lequel le prisonnier réclame son élargissement pour pouvoir participer aux négociations relatives au futur de la colonie, ce qui induit un échange au cours duquel tant les mots échangés que les gestes (les deux hommes frappent le prisonnier) sont pratiquement identiques.¹¹

La pièce et le film passent ensuite de l'espace fictionnel congolais à celui de Bruxelles lors des négociations belgo-congolaises de janvier-février 1960. Césaire utilise une technique éprouvée dans le langage théâtral pour indiquer le changement spatial : « Un écriteau tombe des cintres ; on y lit : 'Bruxelles, salle de la Table ronde' ». (Césaire 1973 : 22) Ce genre d'artifice fait bien partie des codes du théâtre et n'empêche pas l'adhésion du récepteur, qu'il s'agisse du lecteur ou du spectateur n'y change pas grand-chose. L'espace théâtral a, en effet, ceci de particulier qu'il n'a besoin que d'une convention pour fonctionner. Si une didascalie technique indique que l'action a lieu à Bruxelles, l'espace fictif est aussitôt créé qu'une représentation viendra éventuellement concrétiser. La cinématographie classique, elle, ne peut faire l'économie de la représentation détaillée d'un espace fictif réaliste. Peck construira ainsi son décor de façon à rendre plausible – le *faire comme si* du cinéma de l'illusion – le saut dans l'espace et dans le temps (les moyens de locomotion, les vêtements, les meubles doivent évoquer la Belgique du début des années 1960). Or, il s'agit bien de tendre au plausible et non au vrai : le spectateur accepte d'autant plus d'y croire que cela (le décor, l'histoire, les personnages) paraît vraisemblable. C'est peut-être sur ce point que le travail du cinéaste et de son équipe technique se rapproche le plus du travail de l'historien lorsqu'il tente de rendre une époque par la description la plus fidèle possible de ce qu'a été, matériellement, celle-ci.

En ce qui concerne la Table Ronde, Césaire et Peck s'attachent à rendre non pas la version officielle des négociations, mais les accommodements, les compromis, les tensions présentes en coulisses. D'ailleurs, Césaire place ses « banquiers » dans l'« antichambre » de la salle des négociations car c'est bien là, de son point de vue, que se joue le futur du Congo. Pour le capitalisme belge et le monde de la finance, l'indépendance ne représente qu'une péripétie à gérer au mieux de leurs intérêts. Le « quatrième banquier » résume en une tirade ce qui deviendra le néocolonialisme dans le contexte d'un État jouissant des signes extérieurs de l'indépendance. On remarquera que le personnage s'exprime en alexandrins, forme poétique de référence pour la culture bourgeoise. Césaire souligne du même coup que la forme poétique n'est jamais neutre et qu'elle porte, elle aussi, les marques de la culture coloniale (Césaire 1973 : 24).

Après cette envolée poétique, le chœur des banquiers crie au même endroit : « Hurrah ! Hurrah ! Vive l'Indépendance ! ». L'ensemble de la quatrième scène du premier acte condense, selon une esthétique grotesque, l'émergence du nouveau régime de dépendance qui se met alors en place dans nombre d'anciennes colonies : le néocolonialisme dont Nkrumah et Fanon décrivent, nous l'avons vu, les mécanismes au moment où Césaire prépare et écrit *Une saison au Congo*. Dans cette scène, comme ailleurs dans la tragédie, le texte produit des décalages tant au niveau de ce qui est représenté (les quatre ou cinq hommes de la didascalie technique sont « déguisés en banquiers de caricature : habit, haut-de-forme, gros cigare ») que du mode de représentation (les banquiers s'expriment en alexandrins), ce qui, nous le savons maintenant, empêche l'adhésion complète à la fiction et éveille le sens critique du récepteur. Celui-ci est d'autant plus amené à s'interroger sur ce qui se joue dans les coulisses de la négociation belgo-congolaise que la forme fait obstacle : rien ne va de soi nous dit Césaire dans cette scène aux implications éthiques d'autant plus essentielles que la scène suivante est celle de la fête de l'indépendance à Léopoldville. La « foule en liesse et bon enfant » célèbre son indépendance au rythme de la rumba à succès *Indépendance Cha Cha* alors que le récepteur sait déjà, depuis la scène antérieure, que la fête sera de courte durée.

Sur le même sujet, Peck procédera autrement puisque la séquence de la Table Ronde se structure autour de trois espaces : la salle où négocient les représentants congolais, celle où négocient les représentants du gouvernement belge et celui des cuisines et des serveurs, représentant métaphoriquement les coulisses

¹¹ Voici ce que l'on peut lire dans la pièce : « Premier Geôlier : Pas mal, hein ? (*Il le frappe.*) Tu te vois à Bruxelles, sauvage ? Et qu'est-ce que tu lui dirais au roi, si tu le voyais ? Qu'est-ce que tu lui dirais au Bwana Kitoko ?/Deuxième geôlier : (*Frappant*) Sans doute qu'il veut être ministre ! (*Il rit.*) Tu te vois excellence, macaque !... Excellence. » (Césaire 1973 : 21) La comparaison avec la séquence correspondante du film est éclairante : « Premier Geôlier : Tu te vois à Bruxelles comme ça, hein ? Et tu lui dirais quoi au Roi, hein ? Tu dirais quoi à Bwana Kitoko ? Deuxième geôlier : (*Brutalisant Lumumba*) Ah, il veut être ministre ! Ils veulent tous être ministres. Tu veux des décorations, on va te décorer (*En touchant la poitrine de Lumumba de sa matraque.*) Premier Geôlier : Tu veux qu'on t'appelle excellence, c'est ça ? Macaque ! » (*Les deux hommes frappent Lumumba.*) (Peck 2000 : 17'37–18'22).

de la scène principale, c'est-à-dire qu'auprès de l'instance de réception, la présence du troisième espace signifie à la fois pour ce qu'il est, et, plus fondamentalement, renvoie au projet de Peck : nous donner accès aux coulisses de l'histoire. Si l'esthétique est toujours celle de la lisibilité, de l'effacement des marques de la fiction, cela n'en reste pas moins une fiction avec ses effets d'accentuation, d'omission ou encore d'ellipse. En outre, en recourant au montage alterné, Peck passe d'un espace à l'autre et, en confrontant de la sorte les points de vue belge et congolais, induit chez le récepteur la prise de conscience que si, d'un côté, l'on chante et fait la fête, de l'autre, on prépare déjà une éventuelle intervention néocoloniale. La séquence de la Table Ronde se clôture sur la délégation congolaise chantant et dansant sur le rythme d'*Indépendance Cha Cha*, musique permettant le raccord avec la scène suivante à Léopoldville à la veille de l'indépendance. Encore une fois, la proximité entre les deux textes est frappante, tant dans la structure (similitude dans la transition entre Bruxelles et Léopoldville) que dans le corps du texte lui-même, où les menaces d'intervention belge au Congo présentent des ressemblances troublantes.¹²

Conclusion

De tout cela, il ressort que *Lumumba* et *Une saison au Congo*, reflet de leur complexité, signifient à plusieurs niveaux et requièrent, si l'on veut mettre en évidence cette richesse polysémique, l'utilisation de divers outils analytiques. Afin de saisir ce qu'ils nous disent du rapport de la tragédie et du film de fiction à l'histoire, il est nécessaire, nous l'avons vu, de circuler à tout moment entre lecture interne (pour faire ressortir l'importance d'une figure cinématographique comme le fondu-enchaîné) et lecture externe (pour tenir compte des contextes différents où s'inscrivent les deux œuvres). Si la fiction dit l'histoire autant qu'elle y participe, elle impose également une distance, celle de la critique, par rapport à l'histoire officielle, par rapport à l'archive coloniale et, par son pouvoir d'amplification, parvient à impliquer, à informer et à émouvoir la collectivité autrement qu'un livre d'histoire.

Outre ce travail de relecture du passé, la pièce de Césaire et le film de Peck tendent également à donner une sépulture à la figure sans sépulture, ce qui, rappelons-le rapidement, est assez fréquent dans la littérature et le cinéma du trauma.¹³ De ce point de vue, l'art joue un rôle essentiel puisqu'il permet, avec les moyens qui sont les siens, de figurer un lieu de mémoire. Or, dans le contexte social de référence, comme le souligne l'historien Omasombo Tshonda (2004 : 245), l'absence de sépulture pour Lumumba ainsi que la non-transmission de l'histoire auprès de la population ont empêché le processus de deuil collectif. Dès lors, la littérature et le cinéma se voient dotés d'un surplus de signification puisqu'ils en viennent à témoigner d'une certaine permanence de l'être absent auprès de la communauté. Le régime de vérité inhérent à l'histoire n'a sans doute pas pour objet premier de servir de support à la mémoire subjective et affective d'un groupe social, mais en évitant le débat avec celle-ci, elle ne favorise pas le nécessaire travail de deuil. C'est ce que de Villers reprochait aux experts de la Commission d'enquête parlementaire sur les conditions de la mort de Lumumba :

« Les experts et la commission n'ont pas, ainsi que l'avait fait la commission sud-africaine « Truth and Reconciliation » [...] cherché à permettre une confrontation entre leur vérité d'ordre factuel ou « judiciaire » et les vérités empreintes de subjectivité des acteurs et témoins de l'époque et de tous ceux qui aujourd'hui entretiennent leur mémoire, une confrontation qui seule pourtant aurait pu permettre d'envisager ce travail de « thérapie » collective, donc de deuil [...] ». (de Villers 2004 : 217)

¹² Dans la pièce de Césaire, le Roi Basilio s'adresse au Général Massens (le Général Janssens, dernier commandant de la Force Publique) à la scène 6, soit juste après la scène de la Table Ronde et celle de la fête de l'indépendance à Léopoldville : « Qu'ils fassent donc l'essai de leur liberté. Ou bien ils donneront à l'Afrique l'exemple que, nous-mêmes, donnons à l'Europe : celui d'un peuple uni, décent, laborieux, et l'émancipation de nos pupilles nous fera, dans le monde, quelque honneur. Ou bien la racine barbare, alimentée dans le puissant fond primitif, reprendra sa vigueur malsaine, étouffant la bonne semence inlassablement semée, pendant cinquante ans, par le dévouement de nos missionnaires, et alors !/Général Massens : Et alors ?/Basilio : Nous aviserons en temps utile. Massens ; faisons plutôt confiance à la nature humaine, voulez-vous ? » (Césaire, *idem* : 27–28) Pascal Bonitzer reprendra à peu de choses près les termes de l'échange en les plaçant dans la bouche d'un autre homme de pouvoir, Ganshof van der Meersch, ministre-résident chargé des affaires générales en Afrique : « Laissons-les faire l'expérience de leur liberté. Ou bien ils donneront à l'Afrique l'exemple que nous donnons à l'Europe d'un peuple uni, décent, laborieux, ou bien le fond primitif reprendra le dessus, et alors.../Anonyme (Ministre ?) Et alors ?/Ganshof van der Meersch : Ben alors, nous avons une armée, des milices, l'aviation, des tanks. » (Peck, *idem* : 22'22–22'38).

¹³ Dans son récit *Inyenzi ou les cafards*, l'écrivaine rwandaise Scholastique Mukasonga a ainsi pour projet de sauver les victimes de l'oubli en leur dressant un « tombeau de papier » (Mukasonga 2006 : 158). La même année, Raoul Peck sort *Sometimes in April*, film abordant de manière subtile et complexe le génocide de 1994. Tout en dressant lui-aussi un monument symbolique à la mémoire des sans-sépultures, il s'intéresse à la mémoire conflictuelle d'un tel événement.

Il paraît par conséquent assuré que la littérature et le cinéma jouent un rôle important non seulement dans la transmission d'une mémoire trouée, dominée pendant longtemps par une historiographie d'origine coloniale, mais aussi dans l'édification d'un discours historique. Que Césaire et Peck ne soient pas congolais dote encore leurs œuvres d'une autre signification. Issus des mondes caraïbes, ils s'inscrivent dans une pratique artistique postcoloniale aux frontières perméables, où le texte en vient à signifier en deçà et au-delà de celles-ci. N'est-il pas révélateur qu'un historien de la littérature congolaise intègre sans difficulté l'œuvre de Césaire à l'histoire du théâtre en République Démocratique du Congo (Kadima-Nzuji 2003) ?¹⁴ Si Fanon avait déjà pressenti ce que la mort de Lumumba en viendrait à signifier, au-delà des frontières de la RDC, pour l'ensemble du continent africain, Césaire et Peck contribuent par leur ancrage dans l'Atlantique noir à universaliser la lutte de l'homme d'exception.¹⁵ Sans doute est-il même possible de considérer *Une saison au Congo* et *Lumumba* comme autant de témoignages valides pour d'autres communautés ailleurs dans le monde.¹⁶ À l'instar de ce qui se passe avec la mémoire de la Shoah, plus l'assassinat de Lumumba et les crimes du colonialisme s'éloignent dans le temps, plus ceux-ci appartiennent à de nouvelles générations dont la responsabilité morale est alors essentielle puisqu'il leur revient de réactiver, ou non, la mémoire du trauma.

La pièce de Césaire et le film de Peck revivifient donc l'actualité de la pensée de Lumumba auprès des nouvelles générations de récepteurs à l'intérieur et à l'extérieur des frontières congolaises, et participent de la sorte à l'émergence d'une mémoire contemporaine de l'événement violent. Si, par le biais de la fiction, la biographie et les textes de l'homme politique, en viennent encore à signifier quelque chose d'essentiel, c'est également parce que Lumumba avait défendu l'émancipation non seulement pour son pays, mais aussi pour tous les opprimés de la terre. Ce n'est pas le moindre mérite de l'art que de nous le rappeler.

Déclaration de conflit d'intérêts

Une première version de cet article est parue en portugais dans la *Revista Crítica de Ciências Sociais* en 2015 (DOI: 10.4000/rccs.5888). Il ne s'agit pas d'une traduction mais d'une réécriture complète, inédite en français, actualisée du point de vue bibliographique, approfondissant l'analyse interne et comparée des deux œuvres (notamment en ce qui concerne leurs contextes respectifs).

Références

- Aumont, J., & Michel, M.** (2008). *L'analyse des films*. Paris : Armand Colin, coll. Cinéma.
- Barnet, R., & Gyssels, K.** (2016). « Montage ubuesque d'*Une saison au Congo* à Bruxelles en 1967 ». *Nouvelles Études Francophones*, 31(1), 93–102. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2016.0019>
- Barr, B.** (2011). « Raoul Peck's *Lumumba* and *Lumumba : La mort du prophète* : On Cultural Amnesia and Historical Erasure ». *African Studies Review*, 54(1), 85–116. DOI: <https://doi.org/10.1353/arw.2011.0006>
- Bingham, D.** (2010). *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New York : Rutgers University Press.
- Braeckman, C.** (1992). *Le dinosaure. Le Zaïre de Mobutu*. Paris : Fayard.
- Braeckman, C.** (2010). « Congo : festivals Afrika et Afrique taille XL 'censuré' ? ». *Le Soir*, 24 mars. https://plus.lesoir.be/art/congo-festivals-afrika-et-afrique-taille-xl-censures-_t-20100324-00URPJ.html (consulté le 8 avril 2020).
- Césaire, A.** (1973 [1966]). *Une saison au Congo*. Paris : Seuil.
- Chalaye, S.** (2013). « Jean-Marie Serreau, l'architecte d'un rêve théâtral aux couleurs d'Afrique ». *Revue d'Histoire du Théâtre*, IV(n°260), 351–364.
- De Groof, M.** (éd.) (2020). *Lumumba in the Arts*. Leuven : Leuven University Press.

¹⁴ Les tragédiens de la décolonisation (Césaire, Dadié, Yacine) s'approprient la structure tragique classique pour universaliser des trajectoires politiques et constituer un répertoire débarrassé de l'épistémologie coloniale. « En s'inscrivant dans une tradition tragique, les auteurs esquissent un geste d'inauguration et commencent ainsi à constituer un patrimoine à l'intention des peuples en voie de décolonisation. » (Mégevand 2011 : 265).

¹⁵ Nous avons analysé de façon comparée les réflexions de Cabral, Césaire et Du Bois sur l'émancipation à partir justement de cet espace métaphorique (Schurmans 2019b). Comme d'autres biens symboliques issus des Sud, la tragédie de Césaire et le film de Peck circulent dans l'Atlantique noir où ils en viennent à signifier pour des sujets issus de l'hyperviolence du trafic négrier, de l'esclavage et de la colonisation.

¹⁶ Dans sa critique, Julia Watson rappelle que lors de la première à Los Angeles en juillet 2001, le réalisateur haïtien a expliqué que de nombreux spectateurs du Sud reconnaissaient en Lumumba un des leurs :

Speaking with gently measured irony, Peck observed that in developing nations around the globe – in the Caribbean and Latin America as well as Africa – audiences immediately grasped parallels to their own national histories in the story of Lumumba's meteoric rise and fall and the games of international intrigue that were played out around him. (Watson 2002: 234).

- de Villers, G.** (2004). « Histoire, justice et politique. À propos de la commission d'enquête sur l'assassinat de Patrice Lumumba, instituée par la Chambre belge des représentants ». *Cahiers d'Études Africaines*, 1(173–174), 193–220. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.4596>
- De Witte, L.** (2000). *L'assassinat de Lumumba*. Paris : Karthala.
- De Witte, L.** (2017). *L'ascension de Mobutu. Comment la Belgique et les USA ont fabriqué un dictateur*. Bruxelles : Investig'Action.
- Fanon, Fr.** (2002 [1961]). *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- Fanon, Fr.** (2006). *Pour la révolution africaine. Écrits politiques*. Paris : La Découverte.
- Fonkoua, R.** (2010). *Aimé Césaire*. Paris : Perrin, coll. Biographie.
- Foran, J.** (2003). « Lumumba by Raoul Peck ». *Journal of Haitian Studies*, 9(n°1), 158–162.
- Gendre, A.** (2013). « Créations des Afriques et des Caraïbes dans le théâtre expérimental de Jean-Marie Serreau ». *Revue d'Histoire du Théâtre*, IV(n°260), 377–398.
- Goliot-Lété A., & Vanoye, Fr.** (2007). *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin, coll. 128.
- Goriely, S.** (2017). « Lumumba et autres fantômes du Congo sur la scène théâtrale belge ». *Nouvelles Études Francophones*, 32(n°1), 144–155. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2017.0008>
- Gyssels, K.** (2017). « 'Je me souviens' : Lumumba dans la poésie diasporique africaine, de René Depestre à Langston Hughes ». *Nouvelles Études Francophones*, 32(n°1), 128–143. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2017.0012>
- Halen, P., & Riesz, J.** (éds.) (1997). *Patrice Lumumba entre Dieu et diable. Un héros africain dans ses images*. Paris : L'Harmattan.
- Jewsiewicki, B.** (1996). « Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois ». *Cahiers d'Études Africaines*, 36(n°141–142), 113–142. DOI: <https://doi.org/10.3406/cea.1996.2004>
- Jewsiewicki, B.** (éd.) (1999). *A Congo chronicle: Patrice Lumumba in Urban Art*. New York: Museum of African Art. DOI: <https://doi.org/10.3406/cea.1996.2004>
- Kadima-Nzuji, M.** (2003). « Théâtre congolais et réécriture de l'histoire nationale ». In M. Kadima-Nzuji, & S. K. Gbanou (éds.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*. Paris – Bruxelles : L'Harmattan & Archives et Musée de la Littérature, 335–353.
- Langellier, J.-P.** (2017). *Mobutu*. Paris : Perrin, coll. Biographie. DOI: <https://doi.org/10.3917/perri.lange.2017.01>
- Lassi, É.-M., & Tcheuyap, A.** (2009). « Le prophète, son récit et l'histoire : Lumumba au cinéma ». *Revue de l'université de Moncton*, 40(n°1), 83–105. DOI: <https://doi.org/10.7202/044607ar>
- Mégevand, M.** (2009). « Violence et dramaturgies postcoloniales ». *Littérature*, 154(2), 91–107. DOI: <https://doi.org/10.3917/litt.154.0091>
- Mégevand, M.** (2011). « Le retour intempestif de la tragédie ». In D. Lescot & L. Véray (éds.), *Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma*, 261–280. Paris : Nouveau monde éditions.
- Mukasonga, Sch.** (2006). *Inyenzi ou les Cafards*. Paris : Gallimard, coll. Continents Noirs.
- Nkrumah, K.** (2004 [1965]). *Neo-colonialism. The Last Stage of Imperialism*. London : PANAF.
- Omasombo Tshonda, J.** (2004). « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation ». *Cahiers d'études africaines*, 1(n°173–174), 221–261. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.4605>
- Peck, R. (réal.), Peck, R., & Bonitzer, P.** (scénario) (2000). *Lumumba*, 115 min.
- Peck, R. (réal.)** (2006). *Sometimes in April*, 140 min.
- Peck, R.** (2012). *Stolen images. Four films*. New York: Seven Stories Press.
- Schurmans, F.** (2012). « Relire Shakespeare, Reprendre Césaire. Pour une lecture d'*Une tempête* à partir du Sud ». In K. Van Haesendonck (éd.), *Going Caribbean. New Perspectives on Caribbean Literature and Art*, 217–229. ACT 22. Ribeirão – V.N. Famalicão : Húmus.
- Schurmans, F.** (2019a). « Pour une *Colon(ial)oscopie* généralisée. Retour au Congo belge à partir d'un spectacle politique ». *Revue nordique des Études francophones*, 2019, 2(1), 12–21. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.20>
- Schurmans, F.** (2019b). « Cabral, Césaire, Du Bois : trois voix atlantiques pour amplifier la portée des luttes d'émancipation ». *Cadernos de Literatura Comparada/Cahiers de Littérature Comparée*, numéro thématique « Vozes Transatlânticas/Voix transatlantiques », n°40, 91–117. DOI: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp40>
- Stevens, Chr.** (2017). « 'Lumumba le grand' de Jean Métellus : une élégie 'nègre' et humaniste ». *Nouvelles Études Francophones*, 32(n°1), 116–127. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2017.0011>

- Vernet, M.** (1988). *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Villain, Dom.** (1991). *Le montage au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Watson, J.** (2002). « Raoul Peck's *Lumumba* : A Film for our Times ». *Research in African Literatures*, 33(issue 2), 230–235. DOI: <https://doi.org/10.1353/ral.2002.0057>

How to cite this article: Schurmans, F. (2020). Entre Histoire et Fiction : La Fin du Congo Belge et l'Échec de l'Homme d'Exception. *Une Saison au Congo* (Aimé Césaire) et *Lumumba* (Raoul Peck). *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 3(1), pp. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.30>

Submitted: 11 February 2020 **Accepted:** 21 April 2020 **Published:** 18 May 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones
is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

OPEN ACCESS