



HAL
open science

Dans les plis de la mémoire familiale : une histoire alternative du Congo. Entretien avec le cinéaste Alain Kassanda, réalisateur de “Colette & Justin”

Sara Panata, Karine Ramondy

► **To cite this version:**

Sara Panata, Karine Ramondy. Dans les plis de la mémoire familiale : une histoire alternative du Congo. Entretien avec le cinéaste Alain Kassanda, réalisateur de “Colette & Justin”. *Revue d’histoire contemporaine de l’Afrique*, 2023, 5, 10.51185/journals/rhca.2023.entretien08 . halshs-04357209

HAL Id: halshs-04357209

<https://shs.hal.science/halshs-04357209>

Submitted on 1 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans les plis de la mémoire familiale : une histoire alternative du Congo

Entretien avec Alain Kassanda, réalisateur de *Colette & Justin* (2022)

Sara Panata et Karine Ramondy¹

Mise en ligne : décembre 2023

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2023.entretien08>

Résumé

En 2015, le réalisateur franco-congolais Alain Kassanda prend sa caméra pour filmer ses grands-parents, Colette Mujinga et Justin Kassanda. Guidés par les questions de leur petit-fils, Colette et Justin parcourent leurs histoires de vie et de couple depuis leur appartement parisien. Au fil du récit, leurs souvenirs font défiler l'histoire du Congo, du début du xx^e siècle aux années 2000. À partir de ces témoignages croisés et illustrés par des images et vidéos d'archives, Alain Kassanda réalise un documentaire historique personnel et bouleversant, sorti en 2022. Histoire familiale et intime, souvenirs, sources audio-visuelles et entretiens biographiques forment les matériaux d'une analyse novatrice de l'histoire politique de la jeune République du Congo. Mettant au centre du récit deux figures en marge des témoignages des grandes figures historiques habituelles, Alain Kassanda délivre ainsi un récit alternatif à l'histoire institutionnelle et politique de ce pays. Partant de ce film documentaire, cet entretien avec Alain Kassanda questionne les rapports entre histoire familiale et histoire institutionnelle, entre intime et politique, entre histoire et mémoires. Il propose aussi de réfléchir à de nouvelles manières de faire de l'histoire en cassant le genre biographique conventionnel en histoire de l'Afrique. Cet entretien constitue également une occasion de questionner l'utilisation historique des images coloniales et offre un plaidoyer pour la décolonisation des archives audio-visuelles.

Mots clés : Congo ; mémoire ; histoire familiale ; histoire intime ; microhistoire ; histoire coloniale ; décolonisation ; archives ; biographie ; documentaire ; film ; média

Excavating Family and Intimate History to Write an alternate History of Congo. A conversation with Alain Kassanda, director of Colette & Justin (2022)

Abstract

In 2015, French-Congolese film director Alain Kassanda, grabbed his camera to film his grandparents: Colette Mujinga et Justin Kasanda. Led by their grandson's questions, Colette and Justin narrated their life and couple stories from their flat in Paris. As the story unfolds, the couple's memories lead us through the history of Congo, from the beginning of 20th century to the 2000s. Based on these intertwined testimonies, interwoven with archival images and videos, Alain Kassanda released a personal and moving historical documentary in 2022. Family and intimate history, memoirs, audio-visual sources and biographical interviews form the material for an innovative analysis of the political history of the young Republic of Congo. By placing two figures outside conventional historical narratives at the centre of the narrative, Alain Kassanda delivers an

¹ Cet entretien a été réalisé par Sara Panata (CNRS-LAM) et Karine Ramondy (UMR SIRICE) le 22 mars 2023 au bar Les Pianos à Montreuil. Il a été enregistré et retranscrit par Sara Panata et Karine Ramondy avant d'être relu et complété par Alain Kassanda.



alternative account of the institutional and political history of this country. Based on the documentary film, this interview gives the floor to Alain Kassanda, its director. The exchange questions the relationship between family history and institutional history, between intimacy and politics, between history and memory. It also proposes to reflect on new ways of doing history by breaking with the conventional biographical genre in African history. Finally, this conversation is an opportunity to question the historical use of colonial images and to make a plea for the decolonisation of audio-visual archives.

Keywords: Congo; memories; family history; intimate history; microhistory; colonial history; decolonization; archives; biography; media; movies; documentary

Illustration n° 1. Portrait d'Alain Kassanda (2023)



Source : archives personnelles d'Alain Kassanda

C'est un récit intime de l'histoire de la colonisation du Congo par la Belgique et des premières années de son indépendance que nous livre le réalisateur Alain Kassanda dans son bouleversant documentaire *Colette & Justin* (2022). À travers le portrait de ses grands-parents, Colette Mujinga et Justin Kassanda, il donne à voir une génération de Congolais.e.s qui ont vécu l'époque coloniale et qui ont façonné l'histoire de la République démocratique du Congo actuelle. *Colette & Justin* est aussi une réflexion sur le rapport des générations nées après l'indépendance à cette histoire d'espoirs et d'échecs.

Né à Kinshasa vingt ans après l'indépendance du pays, Alain Kassanda grandit dans la concession de ses grands-parents dans un quartier populaire de la ville. Au début des années 1990, le pays est ravagé par les effets des politiques d'ajustements structurels, la crise économique et les violences du régime du maréchal Mobutu. Le système éducatif s'effondre. Sa famille envoie alors Alain Kassanda, âgé de onze ans, poursuivre ses études en France.

C'est à Paris qu'il découvre les écrits anticolonialistes d'Aimé Césaire et de Frantz Fanon. Il est alors âgé de 23 ans. Dans ce contexte, Alain Kassanda commence à s'interroger sur l'histoire de son pays et à recueillir les récits de ses grands-parents sur leurs vies pendant la colonisation et les premières années du Congo indépendant. Quelques années plus tard, en 2015, il commence à filmer leurs témoignages. Le documentaire *Colette & Justin* est l'aboutissement réussi du montage de plusieurs années d'entretiens, mêlé à des images d'archives et à des poèmes récités par le réalisateur, mettant en miroir les histoires de ses deux grands-parents.

Guidés par les questions de leur petit-fils, Colette et Justin, parcourent dans ce documentaire les histoires de leur vie depuis leur appartement parisien. C'est d'abord Justin Kassanda, né en 1928 à Matamba, qui prend la parole. En français, il raconte ses années comme séminariste chez les pères scheutistes en tant qu'« évolué » dans le Congo belge des années 1950. Il s'attarde ensuite sur son expérience de sénateur dans le premier parlement du Congo indépendant sous l'égide du président de la République Kasa Vubu et du Premier Ministre Patrice Lumumba. Il revient enfin sur son travail en tant que ministre au sein du

gouvernement de sécession du Sud Kasai porté par Albert Kalonji, opposant aux Lumumbistes. Ensuite, c'est Colette qui se raconte, cette fois-là en tshiluba. Née en 1939 à Luluabourg, elle revient sur son éducation primaire en période coloniale dans une école, réservée aux filles, où les contenus – enseignés en langue locale – doivent la préparer à devenir une parfaite femme au foyer. Ses études sont interrompues à l'âge de 14 ans lorsqu'elle se marie avec Justin, de 12 années son aîné. Commence alors pour elle une vie de femme de fonctionnaire. Au début des années 1970, à la suite de l'échec de la sécession du Kasai et de la reprise en main du pouvoir d'une main de fer par Mobutu, Justin se retrouve sans mandat politique et sans travail. C'est alors Colette qui assure la subsistance de sa famille en devenant marchande.

Au fil du récit, les mémoires de ce couple nous conduisent à remonter l'histoire de ce qui se nomme aujourd'hui la République démocratique du Congo : des décennies de domination coloniale belge amorcée dès 1882, la région passant du statut de propriété personnelle du roi Léopold II à celui de colonie belge (1908-1960), aux années marquées par l'émergence des premiers partis politiques aux volontés émancipatrices comme l'Abako (Alliance des Bakongo) sous la houlette de Kasa Vubu ou encore le Mouvement national congolais dirigé par Patrice Lumumba (1956-1960). L'indépendance, négociée rapidement par les leaders congolais avec le gouvernement belge, est accordée le 30 juin 1960. Cette date reste marquée par le discours tranchant et sans concession à l'égard des Belges et du roi Baudouin, présent pour les festivités, prononcé par le Premier Ministre Patrice Lumumba. Loin de faire l'unanimité, cette prise de parole, et la politique menée par ce dernier sans attache géographique très forte, conduisent rapidement à des sécessions. Un exemple est celle du Katanga menée par Moïse Tshombe dès le 11 juillet 1960 (juillet 1960-janvier 1963) et celle moins connue du Sud-Kasai (août 1960-août 1961) que le Premier Ministre fait réprimer avant d'être révoqué par le président de la République Kasa-Vubu en septembre 1960. Lumumba est ensuite assigné à résidence et assassiné le 17 janvier 1961 au Katanga². Le documentaire se termine sur les années de règne de Mobutu Sese Seko (1965-1997) et l'adoption de plans d'ajustement structurel (années 1970), dont les effets néfastes conduisent à l'exil en France de la famille Kassanda.

Histoire familiale et intime, mémoires, sources audio-visuelles et entretiens biographiques, sont les matériaux novateurs d'une analyse d'aspects peu connus de l'histoire politique du Congo. Justin Kassanda est un homme politique opposé à Lumumba dont l'histoire, les espoirs et les échecs trouvent rarement de place dans l'histoire conventionnelle du Congo, centrée sur les trajectoires des leaders des indépendances et notamment la figure du charismatique Premier Ministre, peu souvent traitée de façon critique. Colette Mujinga est une femme au foyer d'abord et une marchande ensuite. Le documentaire retrace la vie d'un type de protagonistes de l'histoire sociale et politique du Congo, dont les histoires de vie restent souvent à la marge dans la documentation et l'écriture de l'histoire politique des indépendances. Alain Kassanda délivre ainsi un récit alternatif à l'histoire institutionnelle et politique de ce pays, mettant au centre du récit deux figures en dehors des récits historiques conventionnels.

Ce documentaire vient aussi battre en brèche l'historiographie du genre biographique en histoire de l'Afrique. Colette Mujinga, épouse d'un homme politique, mère et garante du foyer jusqu'aux années 1990, échappe complètement aux catégories de personnes de pouvoir qui dominent les codes du genre biographique en études africaines³. Colette n'était pas une femme issue de milieux populaires, mais elle n'était pas non plus une figure du pouvoir, malgré le fait que sa vie ait été constamment écrite et réécrite sous l'influence du pouvoir en place. En donnant une place à son récit, Alain Kassanda propose ainsi une histoire de vie alternative, un récit auquel bon nombre de femmes, vivant dans ces années-là, pourraient s'identifier.

De la même manière, la présentation de Justin Kassanda n'est pas celle d'une figure biographique normative. Il n'est pas décrit comme un héros à mythifier ni comme un tyran à condamner, ce qui est souvent le cas dans les biographies des hommes politiques du continent⁴. De plus, le spectateur connaît d'abord le Justin grand-père, avant de découvrir son engagement politique. C'est seulement au fil de la narration, après

² Ndaywel e Nziem Isidore (2021), *Histoire du Congo, des origines à nos jours*, Bruxelles, Le Cri édition ; Verhaegen Benoît (2003), *L'Abako et l'indépendance du Congo Belge, dix ans de nationalisme Kongo (1950-1960)*, Paris, L'Harmattan, et *L'association des évolués de Stanleyville et les débuts politiques de Patrice Lombard (1954-1958)*, Bruxelles, CEDAF ; Ramondy Karine (2020), *Leaders assassinés en Afrique centrale : entre construction nationale et régulation des relations internationales*, Paris, L'Harmattan ; Braeckman Colette (1992), *Le dinosaure, le Zaïre de Mobutu*, Paris, Fayard.

³ Voir à ce propos l'introduction de l'ouvrage de Angelo Anaïs (dir.) (2021), *The Politics of Biography in Africa : Borders, Margins, and Alternative Histories of Power*, Londres, Routledge.

⁴ *Ibid.*

cinquante minutes de film, que le public découvre qu'il est un protagoniste important de l'histoire politique, en tant que sénateur de la jeune République du Congo.

En bousculant ainsi ces codes biographiques conventionnels, Alain Kassanda présente un portrait nuancé et émouvant de ce personnage politique de la « génération Lumumba »⁵. Ainsi, au fil de la narration, l'ex-sénateur Justin Kassanda se livre sans retenue sur les tâtonnements et les difficultés de l'élite congolaise, à laquelle il appartenait, peu préparée aux fonctions politiques que lui confère assez brutalement l'indépendance du 30 juin 1960. Il incarne avec acuité un protagoniste de l'histoire politique du Kasai en marge des centres névralgiques politiques de Léopoldville (Kinshasa) et d'Elisabethville (Lubumbashi).

En plus d'être une contribution à l'histoire familiale et à l'histoire du Congo, *Colette et Justin* favorise également une série de réflexions de nature historiographique et méthodologique. Ce documentaire invite à réfléchir sur la manière dont l'intime peut constituer un observatoire privilégié des dynamiques politiques qui articulent genre, race et pouvoir. Mêlant témoignages et archives audio-visuelles, Alain Kassanda montre l'obsession impériale pour la surveillance étroite de l'intimité⁶, les effets de la prétendue « mission civilisatrice » sur la fabrique de nouvelles normes de genre – tant féminines que masculines – et la manière dont ces nouvelles normes modèlent durablement l'histoire du couple. Le choix de suivre sur le temps long l'histoire de la vie de ses grands-parents, des années 1950 (période du mariage de Colette et Justin) aux années 2000, permet également de questionner la constante évolution des dynamiques de pouvoir à l'intérieur du couple.

Finalement, ce documentaire donne aussi l'occasion de revenir sur les rapports entre histoire et mémoire. L'histoire de Colette et Justin est au centre de la narration mais, en filigrane, émerge aussi l'histoire d'Alain Kassanda et les tensions entre l'histoire officielle du Congo, avec ses dates, ses héros, ses convictions et l'histoire du Congo vécue, racontée et défendue par des acteurs de l'ombre : ses grands-parents.

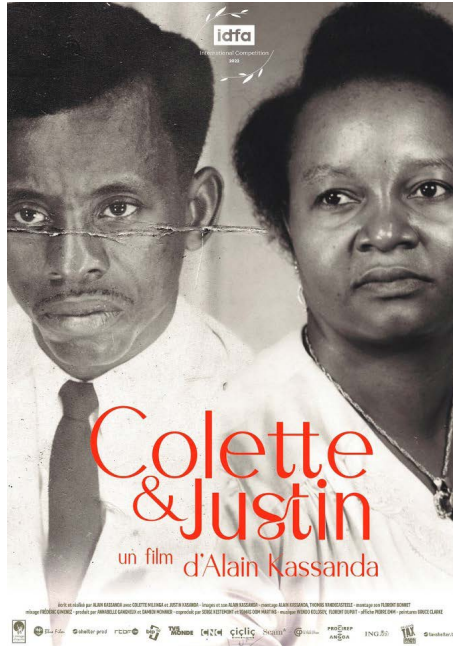
Partant d'une lecture historique de ce film, cet entretien questionne les rapports entre histoire familiale et histoire institutionnelle, entre intime et politique, entre histoire et mémoires du Congo belge à la jeune République démocratique du Congo. L'entretien réfléchit à des nouvelles manières de faire de l'histoire par la biographie, notamment de ceux appelés les intermédiaires⁷ mais aussi de leur épouse, des figures longtemps éclipsées par les « grands hommes » porteurs de premier plan des indépendances. Cet entretien questionne aussi méthodologiquement l'accès et l'insertion des images coloniales dans des productions cinématographiques portées par des artistes africain.e.s et une réflexion sur la manière de produire de l'histoire à partir des archives du « dominant ». L'entretien constitue ainsi un plaidoyer pour la décolonisation des archives audio-visuelles : les images posées ou filmés des colonisés, financièrement quasi inaccessibles aux réalisateurs/réalisatrices du continent, rendent très difficile la mise en images et l'écriture de cette histoire par des voix multiples.

⁵ Todt Daniel (2021), *The Lumumba Generation : African Bourgeoisie and Colonial Distinction in the Belgian Congo*, Oldenburg, De Gruyter.

⁶ Stoler Ann Laura (2010), *Carnal Knowledge and Imperial Power : Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley, University of California Press.

⁷ Lawrance Benjamin, Osborn Emily Lynn et Roberts Richard (2006), *Intermediaries, Interpreters, and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

Illustration n° 2. Affiche du film en français



Source : Pierre-Emmanuel Meunier⁸

Réalisation Alain Kassanda
Production : Ajímátí Films
Montage : Alain Kassanda
Durée : 88 minutes et 52 secondes
Année : 2022
Pays de production : France et Belgique

Devenir cinéaste pour raconter d'autres histoires

Illustration n° 3. Alain Kassanda (droite) avec son grand-père Justin Kassanda (gauche) pendant le tournage du film



Source : Ajímátí Films

⁸ Le film a gagné le Prix Gilda Vieira de Mello au FIFDH – Festival du film et Forum international sur les Droits humains à Genève ; l'Étoile de la Scam 2023 et le prix du meilleur film 2023 de l'African Studies Association.

Sara Panata : Pourrais-tu te présenter et nous parler de l'idée de ton film documentaire *Colette et Justin*, sorti en 2022 ?⁹

Je suis Alain Kassanda, je suis un réalisateur franco-congolais. Je suis né à Kinshasa en 1980, vingt ans après l'indépendance du pays. Je suis arrivé en France à l'âge de 11 ans, au mois de juin. C'était la fin de l'année scolaire. Ma famille a eu l'intuition de m'envoyer en France parce que la situation se dégradait au Congo, à tous les niveaux et notamment dans l'enseignement. L'année où je suis arrivé en France était une année blanche au Congo parce que les enseignants du primaire et du secondaire n'étaient pas payés depuis des mois et ils ont fait une grève illimitée. C'est comme cela que je me suis retrouvé en France et plus particulièrement à Reims, en province, à l'internat, coupé de ma langue, coupé de ma culture, coupé de ma nourriture et de mon climat. Tout cela a eu des incidences et cela a mis beaucoup de temps à régénérer. Ce film est aussi une réponse à ce besoin de retrouver des racines dont je m'étais coupé pendant mes premières années en France, qui ont été des années vraiment difficiles.

Karine Ramondy : Peux-tu revenir sur ta trajectoire de cinéaste ? Comment arrives-tu à faire du cinéma, des documentaires, et plus précisément, comment arrives-tu à la réalisation de *Colette et Justin* ?

Je suis un autodidacte. Je n'ai pas fait une école de cinéma. En revanche, je suis un cinéophile passionné. Je me suis créé mon propre métier. J'ai fait des études de communication. Quand j'étais étudiant, en master, j'avais fondé une association à travers laquelle j'organisais des projections de films dans un petit bar dans le Marais. Il s'agissait souvent de films documentaires suivis à chaque fois d'une discussion avec le réalisateur. Petit à petit, cette activité a pris de l'importance car je suis passé de ce bar à un espace plus important, le Divan du Monde, une salle de spectacle à Paris, puis au cinéma MK2 Hautefeuille où j'organisais des cycles mêlant poésie, musique et cinéma. C'est là que j'ai eu l'opportunité de reprendre un poste de programmeur dans une salle de cinéma à Sevran en Seine Saint Denis, Les 39 Marches, qui n'existe plus aujourd'hui. C'est véritablement là que la graine de la réalisation a été semée : en tant que programmeur, c'était mon métier de voir un maximum de films pour les montrer dans ma salle. J'ai regardé une quantité incroyable de films et je me suis posé la question de la représentation à l'écran. En tant que Noir de la classe moyenne vivant à Paris, je me suis très rarement reconnu à l'écran, dans les histoires qui étaient racontées, dans la manière dont les personnages étaient décrits. Et comme certaines histoires n'étaient jamais racontées, j'ai petit à petit eu envie moi-même de les raconter de mon point de vue. *Colette et Justin* participe à cette démarche qui est globale dans mon travail. Mes deux autres films, centrés sur le Nigeria, viennent aussi combler un déficit d'images et d'imaginaires sur les villes africaines¹⁰. Voilà ma trajectoire de cinéaste, qui est vraiment partie d'une cinéphilie qui s'est traduite ensuite par le besoin de raconter des histoires qui me sont propres et qui me ressemblent.

K. R. : Quels réalisateurs ont influencé ton travail ?

Il y en a beaucoup. Je pense notamment au Haïtien Raoul Peck avec son film, *Lumumba, la mort du prophète* (1990)¹¹. Le documentaire est construit avec des images d'archives de Lumumba. Raoul Peck y raconte son rapport à Lumumba qui est ancré dans sa trajectoire personnelle : ses parents étaient au Congo après l'indépendance pour palier au déficit de cadres belges qui étaient partis. C'est un film très poétique et personnel. Alain Resnais et Chris Marker m'ont aussi beaucoup influencé. Ils ont fait un super film, un choc esthétique et politique pour moi : *Les statues meurent aussi*¹². Il y a aussi des cinéastes comme Alain Gomis, plus proche de moi, qui fait de la fiction essentiellement¹³. Avec ses films, tout d'un coup, je voyais à l'écran des Noirs en France ou même des villes africaines tels que je ne les voyais jamais. Il a toute une démarche qui ne se revendique pas ouvertement politique. Pourtant le simple fait d'avoir d'autres représentations à l'écran devient politique, car ces représentations s'inscrivent à contre-courant des représentations normatives. Le fait que ces représentations arrivent à avoir accès à l'espace public, à sortir en salle, cela aussi est une réussite. Il y a plein de films qui sont beaux mais qui restent uniquement dans les circuits des festivals et qui ne sortent jamais au cinéma.

⁹ Le tutoiement est dû au fait qu'Alain Kassanda et Sara Panata se connaissent depuis 2015 dans le cadre de leurs travaux respectifs au Nigeria. Alain Kassanda a demandé également à Karine Ramondy de le tutoyer.

¹⁰ Kassanda Alain (2020), *Trouble Sleep*, France/Nigeria, Ajimatí Films, 41 min. URL : <https://www.ajimatifilms.com/films/episode-04-long-distance-b7bf4> (consulté le 12 novembre 2023) ; Kassanda Alain (2023), *Coconut Head Generation*, France/Nigeria, Ajimatí Films, 87 min. URL : <https://www.ajimatifilms.com/films/episode-05-the-anywhere-workout-r78lt> (consulté le 12 novembre 2023).

¹¹ Peck Raoul (1990), *Lumumba, la mort du prophète*, France/Allemagne/Suisse, Velvet Film, 69 min.

¹² Resnais Alain et Marker Chris (1953), *Les statues meurent aussi*, France, Présence africaine éditions et Tadié Cinéma Production, 30 min.

¹³ Gomis Alain (2017), *Félicité*, France/Belgique/Sénégal/Liban, Andolfi Granit Film, 123 min.

Il y a d'autres réalisateurs qui m'ont beaucoup inspiré. Par exemple, Dieudo Hamadi, un cinéaste congolais qui pose un regard vraiment intéressant sur le Congo d'aujourd'hui¹⁴. J'étais également touché par le travail de John Akomfrah¹⁵, un réalisateur britannique d'origine ghanéenne qui fait un travail important sur les archives, sur les mémoires du Ghana et de Kwame Nkrumah. En 1982, il était le fondateur du Black Audio Film Collective, un groupe d'afro-britanniques qui ont révolutionné le cinéma britannique¹⁶. C'était la deuxième génération de cinéastes et réalisateurs noirs en Grande-Bretagne, la première génération datait d'à peine cinq ans auparavant. Cette première génération comprenait des cinéastes comme Horace Ové ou Menelik Shabazz. Dans les années 1970, ils étaient les premiers cinéastes noirs à faire des films de fiction en Angleterre. En 1969, Horace Ové a sorti son premier documentaire, *Baldwin's Nigger*, qui filme une conférence de James Baldwin en 1968 à Londres devant les étudiants caribéens¹⁷. Il a aussi fait un très bon film de fiction, *Pressure*, en 1976 sur le racisme systémique en Angleterre¹⁸. Il s'agit de films précurseurs qui sont malheureusement toujours d'actualité aujourd'hui. Ces films sont politiquement très fouillés mais ils ne négligent pas la dimension visuelle et créative.

Colette et Justin : partir de la microhistoire familiale

Illustration n° 4. Portrait de Justin Kassanda, années 1960



Source : archives personnelles d'Alain Kassanda

¹⁴ Voir à titre d'exemple : Hamadi Dieudo (2017), *Maman Colonelle*, RDC, Cinédoc films/Mutotu Productions, 72min ; Hamadi Dieudo (2021), *En route pour le milliard*, France/RDC, Les Films de l'œil sauvage/Kiripifilms/Néon rouge Production, 90 min.

¹⁵ Akomfrah John (1986), *Handsworth Songs*, Royaume Uni, Black Audio Film Collective, 61min ; Akomfrah John (1988), *Testament*, Ghana/Royaume Uni, Black Audio Film Collective, 88 min.

¹⁶ Pour aller plus loin sur l'histoire de ce collectif voir : Eshun Kodwo et Sagar Anjalika (dir.) (2007), *The Ghosts of Songs : The Art of the Black Audio Film Collective*, Liverpool, Liverpool University Press.

¹⁷ Cové Horace (1969), *Baldwin's Nigger*, Royaume Uni, Infilm, 48 min.

¹⁸ Cové Horace (1976), *Pressure*, Royaume Uni, BFI production, 120 min.

Illustration n° 5. Portait de Colette Mujinga, années 1970



Source : archives personnelles d'Alain Kassanda

S. P. : Je voudrais revenir sur *Colette et Justin*. Ce film me semble être le premier documentaire sur lequel tu as commencé à travailler. Tu parles notamment d'un travail qui commence il y a à peu près quinze ans. *Colette et Justin* sort toutefois après *Trouble Sleep* (2020) et peu de temps avant *Coconut Head Generation* (2023). Est-ce que tu peux revenir sur l'histoire de ce film ?

Je pressentais que mon grand-père était un puit d'informations, un réceptacle de mémoires. J'avais besoin qu'il me transmette notre histoire, mais ça ne venait jamais de lui. Je viens d'un milieu familial où la mémoire ne se transmet pas, la parole ne se transmet pas, il faut chercher les informations. Ce qui se transmet ce sont la langue, la culture et les valeurs. Mais l'histoire on ne la transmet pas et on confie à l'école le soin d'éduquer les enfants à ce niveau-là. Or, l'école ne me suffisait pas, car je suis arrivé en France à l'âge de 11 ans et ce n'est pas en France qu'on apprend l'histoire du Congo. Il y avait ce vide créé par une absence de transmission à la maison. Ce vide, j'ai commencé à le combler à la vingtaine.

L'arrivée en France était un choc pour moi, le Congolais en moi, je l'ai enfoui sous plusieurs couches. Il a fallu David Diop, Aimé Césaire, Frantz Fanon pour rechercher mes origines et essayer de comprendre les raisons pour lesquelles notre continent, notre pays, étaient toujours dans la situation dans laquelle il est aujourd'hui. Au début de la vingtaine, je commence aussi à être de plus en plus cinéphile. C'est à ce moment-là que se fait une révolution en moi. Je quitte Reims, j'arrive à Paris, je suis en Cité universitaire à Antony et là je rencontre des nouvelles personnes, des copains qui m'initient à des lectures, à d'autres types de musique : une ouverture se produit. Je découvre *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, les romans de Richard Wright et Chester Himes, la musique de Gil Scott-Heron. C'était vraiment une décennie d'apprentissage et d'éclosion artistique : c'est là que j'ai commencé à écrire, à faire du slam et à faire du rap¹⁹. Toute ma démarche artistique est née là.

Cette prise de conscience m'a poussé à aller voir mon grand-père à plusieurs reprises, d'abord pour lui demander d'écrire ses mémoires. Mais quelques mois plus tard, il n'avait pas écrit une seule ligne. Je suis alors allé acheter un enregistreur audio, mais il avait toujours un prétexte pour ne pas le faire. Il bottait en touche. À ce moment-là, je ne pensais pas à questionner aussi ma grand-mère. Je voulais interviewer mon grand-père au sujet de son engagement politique. Je savais qu'il avait fait de la politique, je savais qu'il avait été sénateur, mais je ne savais pas les détails, je ne savais pas qu'il avait été l'opposant de Lumumba par exemple, tous ces

¹⁹ Kassanda Alain [Apkass] (2015), *Mais il arrive que la nuit tombe à l'improviste*, France, O'rigines. URL : <https://soundcloud.com/apkass-2nd-lp/sets/mais-il-arrive-que-la-nuit> (consulté le 12 novembre 2023).

détails je les ai appris plus tard. En fait, il s'est vraiment écoulé beaucoup d'années. Après mon deuxième album, un livre-disque retraçant la trajectoire d'un personnage fictif entre Paris et Kinshasa, j'ai vraiment eu envie de faire autre chose que de la musique et c'est là que le désir de faire un film est né²⁰. Je voulais utiliser la caméra comme un médium artistique. Je suis donc retourné voir mes grands-parents et là ils ont accepté de témoigner. Mais il s'était passé beaucoup d'années entre temps et mon grand-père vieillissait. Je pense qu'il avait pris conscience de l'éventualité de la mort, qu'il avait besoin de transmettre sa mémoire. Ma grand-mère a adhéré au projet immédiatement. Ce dont je suis reconnaissant à mon grand-père, c'est de ne pas avoir essayé de réécrire l'histoire. Il a assumé sa position, il a assumé ses choix, il les a transmis tels qu'il les a vécus.

S. P. : Dans ce film tu fais le choix de partir du récit des vies de tes grands-parents, au-delà de l'engagement politique de ton grand-père. Le film commence notamment avec une référence à l'ouvrage *Texaco* de Patrick Chamoiseau : « Tu dis "l'Histoire", mais ça ne veut rien dire, il y a tellement de vies et tellement de destins, tellement de traces pour faire notre seul chemin. Tu dis l'Histoire, moi je dis les histoires. Celle que tu crois tige-maîtresse de notre manioc n'est qu'une tige parmi charge d'autres »²¹. Cette citation permet habilement de présenter aux spectateurs/spectatrices l'approche de ton documentaire : il ne s'agit pas de partir de la grande Histoire du Congo mais « des vies et destins » de tes grands-parents, Colette et Justin, des vies qui, tissées ensemble, font un seul chemin, celui du Congo à l'époque coloniale et post-coloniale. Ainsi, guidés par tes questions, Colette et Justin, en s'adressant à toi, retracent leurs vies, des années 1940 aux années 2010. Peux-tu revenir sur ce choix de partir du parcours biographique de tes grands-parents, comment l'as-tu élaboré ?

En lisant *Texaco*, ce passage-là s'est imposé comme une évidence, il parlait de ma démarche et posait la problématique du film. Je ne suis pas historien. Quand j'ai commencé le film, je connaissais très peu l'histoire du Congo. Je voulais d'abord savoir qui étaient mes grands-parents, le contexte dans lequel ils avaient vécu. C'est cette histoire-là qui me préoccupait. D'où la pertinence de la citation de Chamoiseau. Le reste est venu après. Je les ai questionnés sur nos souvenirs communs, sur notre quotidien à Kinshasa. Je voulais qu'ils répondent à des questions parfois très intimes que je n'ai pas toujours gardées au montage final, comme sur le décès de ma mère. Ces échanges m'ont permis de les mettre en confiance et d'aborder en détail leurs deux trajectoires. C'est au fur et à mesure des entretiens que l'idée de réaliser un film est vraiment née parce que ce que je recevais dépassait ce que j'espérais et ouvrait des nouvelles pistes pour moi. En apprenant de ces entretiens, j'ai commencé à lire, ce qui a encore élargi mon horizon : le film est né de ces découvertes, de la volonté de consigner leurs mémoires.

Il y a un parallèle entre ce film et une démarche que j'ai faite quand je suis arrivé en France à 11 ans. Mon oncle travaillait dans une papeterie. Je lui ai demandé de m'acheter un carnet qui est devenu un journal intime. Dans ce journal, j'ai consigné mes souvenirs, écrit tous les noms de mes copains au Congo et les événements marquants des mois qui ont précédés mon départ, comme les scores des matchs de foot entre copains, etc. C'était un réflexe de survie. Le film participe de la même démarche : consigner des souvenirs précieux qui allaient autrement disparaître. Il se trouve que cette démarche a évolué vers un dispositif d'histoire par le bas, d'histoire par l'intime.

S. P. : Je voudrais revenir sur la manière dont tu as choisi de filmer tes grands-parents. La relation conjugale entre Colette et Justin émerge au fil de la narration documentaire comme un site – certes alternatif – des dynamiques de pouvoir politique qui évoluent des années 1940 aux années 1970. Dans un premier temps, dans la lignée de plusieurs travaux historiques sur la colonisation, tu nous montres les effets de la « mission civilisatrice » sur la fabrique de nouvelles normes de genre – tant féminines que masculines – et la manière dont ces nouvelles normes façonnent durablement l'histoire de tes grands-parents. Il me semble qu'en regardant ton film on peut notamment voir les traces profondes laissées par l'éducation coloniale. Elles sont visibles dans l'emploi de langues différentes par tes grands-parents : ton grand-père s'adresse à toi en français alors que ta grand-mère parle en tshiluba. Peux-tu nous en dire quelques mots ?

La langue est un élément très important du film. Il y a un va et vient constant entre trois langues dans nos échanges. D'abord le français, parlé entre mon grand-père et moi. Son usage renvoie à nos rapports familiaux

²⁰ *Ibid.*

²¹ Chamoiseau Patrick (1994), *Texaco*, Paris, Gallimard.

et découle de la colonisation : il y a une survalorisation du français par rapport à d'autres langues au Congo, à la fois dans le système éducatif et même symboliquement. On respecte davantage des gens qui maîtrisent le français. C'est la langue du pouvoir, de la politique et des intellectuels. Mon grand-père a toujours parlé français à ses enfants et à ses petits-enfants.

En revanche, entre eux, mes grands-parents ont toujours parlé tshiluba, notre langue²². Ma grand-mère, qui n'a pas eu accès au français car elle n'a pas eu la même éducation que mon grand-père, a toujours parlé le tshiluba dans la famille et lingala au marché, la lingua franca qui permet de lier des gens qui parlent des langues différentes au Congo, la langue que je considère ma langue maternelle. Moi, en allant à l'école à Kinshasa, je parlais français. Mais avec ma grand-mère je n'ai jamais parlé français de toute ma vie. En arrivant en France, j'avais perdu la pratique de mes langues. Dans le film, je pose parfois des questions en lingala et elle répond en tshiluba. La langue importante du film est le tshiluba. C'était un point d'honneur pour elle de me répondre en tshiluba. Parfois elle répondait en lingala pour me mettre sur un plan d'égalité, pour que je puisse bien comprendre. Il y a à la fois cette circulation en tshiluba, en français avec mon grand-père et en tshiluba et lingala avec ma grand-mère qui rappelle ma maîtrise plus fluctuante du lingala.

K. R. : Pourrais-tu nous en dire plus sur tes choix dans la manière de filmer tes grands-parents ? Par exemple, est-ce qu'ils étaient systématiquement l'un à côté de l'autre quand tu filmais ? S'agit-il d'un montage ? Nous nous sommes aussi questionnées sur l'usage du vouvoiement : pourquoi ton grand-père te vouvoie ?

Ils étaient toujours ensemble et l'un réagit toujours par rapport à l'autre. Pour le vouvoiement, c'est un choix de mon grand-père. C'est un reliquat de son éducation au séminaire. Il vouvoyait tous ses petits-fils, il y avait toujours des citations en latin dans ses phrases, il était toujours tiré à quatre épingles. Je ne pouvais pas le filmer sans qu'il ait sa cravate bien ajustée, la plupart du temps il s'habillait avant que j'arrive. Il faisait très attention à la manière dont il paraissait. C'est aussi la différence entre ma grand-mère et mon grand-père. Pour ce dernier, il a fallu un long travail de montage des entretiens pour faire émerger une parole car il se mettait beaucoup en scène en tant qu'homme politique. Ma grand-mère est au contraire « brute de décoffrage », c'est la femme de marché qui ne mâche pas ses mots et va droit au but.

Parfois, elle le reprenait sans ménagement. Dans leur couple, c'était mon grand-père qui avait été éduqué au séminaire et qui avait la position dominante. Toutefois, au quotidien, c'était ma grand-mère qui avait le pouvoir : elle faisait vivre économiquement la famille depuis plusieurs années. Il y avait un jeu de pouvoir très fluide entre eux. Mon grand-père avait le pouvoir symbolique alors que ma grand-mère avait le pouvoir économique. Leur relation s'est rééquilibrée avec le déclassement politique de mon grand-père. Au départ mon grand-père avait un pouvoir absolu : il avait l'âge, il avait le genre, la situation et l'éducation. Petit à petit, ma grand-mère a repris une forme d'agentivité. Quand il a perdu son travail, c'est elle qui a fait vivre la famille. Et à partir de là, mon grand-père n'avait qu'un rôle de représentation.

K. R. : Cela me fait penser à une phrase de ta grand-mère qui claque : « ton grand-père est venu gâter mes études ».

Ma grand-mère est consciente du potentiel qui lui a été arraché. Elle voit ce que les études lui auraient permis de faire et tous les obstacles que le manque d'éducation a créés. Elle sait ce que les femmes congolaises de sa génération ont dû endurer pour avoir la possibilité de vivre de leur travail. Quand elle était femme d'un employé de la fonction publique coloniale, elle n'avait pas le droit de travailler, était obligée de rester une femme au foyer. Toutes les écoles ménagères avaient pour fonction de maintenir les femmes dans la sphère domestique. Elles étaient prisonnières de la maison. Elles s'occupaient des enfants et prenaient soin du mari. Elle sait très bien que l'accès à l'éducation aurait été une forme de libération. Cette forme de libération, elle n'a pu l'obtenir que beaucoup plus tard.

K. R. : Comment ce rapport de pouvoir au sein du couple s'exprime-t-il en termes d'intimité ? Est-ce constructif, destructif ou neutre dans le rapport à l'autre ?

C'est très ambivalent... c'est très dur de répondre à cette question. D'ailleurs je ne suis pas le mieux placé pour répondre, il faudrait demander à ma grand-mère. Ma réponse, c'est mon point de vue par rapport à ce qu'elle dit. C'est quelqu'un de très dur, de très fier, qui montre très peu ses faiblesses parce qu'elle s'est

²² Langue bantoue parlée surtout dans le sud de la République démocratique du Congo.

construite là-dedans. Elle a dû s'endurcir pour exister vis-à-vis de son mari et de la société. La vie de femmes de marché est aussi très dure. Elle a dû se battre pour avoir un espace au sein du marché, qui est extrêmement concurrentiel. Les cadences de travail sont énormes... le quotidien de ma grand-mère à Kinshasa était un quotidien de lutte. Elle a eu beaucoup plus à lutter que mon grand-père pour s'affirmer. C'est dur de sortir de l'ombre de quelqu'un qui avait autant de pouvoir.

De plus, leur mariage était forcé. Elle avait douze ans quand elle a vu un homme arriver dans sa parcelle et s'adresser à son père, même pas à elle. Elle a découvert son futur mari sans même que ce mari ait eu un geste ou un regard pour elle. Les accords se sont passés entre hommes d'abord et entre familles ensuite. C'était très violent, mais c'était un fait, c'est comme cela que ça se passait. Elle a dû apprendre à connaître et aimer mon grand-père. C'est très compliqué de dire la part d'amertume qu'elle a vis-à-vis de mon grand-père et la part d'amour. Ils ont construit une famille ensemble, ils ont vécu des moments heureux, ils ont aussi vécu une ascension sociale ensemble, elle a eu une position sociale très élevée dans le contexte congolais, avant le déclassement. Elle le doit à mon grand-père et elle lui en est reconnaissante. Mais leur rapport est très ambivalent. C'est un mélange de plusieurs sentiments. Il y a cet attachement et cet amour qu'elle exprime par des gestes simples. Depuis que mon grand-père est mort, en 2018, elle va par exemple entretenir sa tombe régulièrement. Elle parle aussi de mon grand-père avec beaucoup d'admiration et d'amour.

Illustration n° 6. Colette Mujinga pendant le tournage du film



Source : archives personnelles d'Alain Kassanda

K. R. : Où est enterré ton grand-père ?

Il est enterré en région parisienne. Ses enfants et ses petits-enfants sont ici, on ne voyait pas l'intérêt de l'enterrer à Kinshasa où personne n'irait entretenir sa tombe.

Cela dit une chose au-delà des discours : l'identité évolue. Mes grands-parents sont aussi ancrés en France. Ils sont arrivés en 1994, il y a presque 30 ans. Ils ont des nouvelles racines qui se sont créées ici. Le fait qu'il soit enterré ici montre aussi son ancrage en France, même si ce n'est pas quelque chose qu'il avouait forcément. Il y avait toujours cette illusion du retour, une illusion partagée par ma grand-mère aussi. Mais les deux vont mourir en France. Parce que leurs enfants sont ici, leurs petits-enfants sont ici et d'une certaine manière Paris est devenu leur ville.

« Comment dénoncer la violence sans la réactiver ? ». Sources audio-visuelles, histoire et décolonisation des images

K. R. : Je voudrais revenir sur les images d'archives que tu utilises tout au long de ton documentaire. Les récits de Colette et Justin sont intercalés avec des images et des vidéos d'archives de l'époque coloniale. J'ai eu l'impression qu'il y avait comme une mise en abîme. C'est émouvant de les voir regarder des vidéos de propagande coloniale qui sont tournées dans des lieux où ils ont vécu. Quelle a été pour toi la fonction de ces images ? Était-elle pédagogique pour que les personnes regardant le documentaire comprennent ce qu'était le vécu de tes grands-parents ? Leur faire voir ces images c'est aussi les ramener à leur condition passée de personnes sous domination coloniale... Il y a plusieurs registres d'images. Ces registres changent en fonction des sources et de ce que je voulais faire. Parfois elles illustrent, parfois elles me permettent de créer un décalage. Il y a des images presque oniriques. Par exemple, quand je montre l'échangeur de Limete²³ à Kinshasa avec les drapeaux du Zaïre dans les années 1980, je le fais pour créer un décalage, créer un autre sens, tout en renvoyant au contexte de la scission du Kasai oriental et occidental datant des années 1960 dont je parlais.

Pour revenir sur la mise en abîme, elle a deux fonctions. Il est très difficile d'arriver dans un salon, poser une caméra et dire aux gens : « parlez ! » Ça ne marche pas, il faut toujours susciter la parole, prendre le temps. J'avais plusieurs manières de faire : la première était de m'installer, sortir des chips, du Coca, du Fanta, discuter à bâtons rompus et quand on était prêts... hop, je sortais la caméra. L'autre manière était de montrer un film pour susciter leurs paroles, capter les réactions face aux images et discuter de la période en question. Cette mise en abîme me permet de contextualiser les paroles de mes grands-parents et de les ancrer dans leur rapport personnel à ces images. Quand on voit les images de la visite du roi Baudouin en 1955 au Congo belge, ma grand-mère aurait pu être filmée à ce moment-là, parce qu'elle était parmi la foule qui applaudissait. Il y a d'autres images dans le film, cette fois de propagande raciste, notamment celles avec les commentaires racistes du roi Baudouin ou celles qui « mettent en valeur » le rôle de l'évangélisation au Congo. J'essaie de montrer ces images pour ce qu'elles sont : des images de propagande.

Pour cela, il y a une scène du film intéressante et que j'ai volontairement construite avec des photos qui montrent les dispositifs de tournage des films de propagande où on voit des réalisateurs blancs qui sont à quatre devant un enfant congolais qui joue d'un « instrument traditionnel » pour montrer que rien de tout cela n'est naturel. Tout est construit avec des présupposés et un imaginaire raciste censés amener en Belgique des images qui montrent ce qu'est la « sauvagerie », donc des gens qu'il fallait civiliser. Ces images étaient produites pour légitimer la « mission civilisatrice » de la Belgique et donc sa présence au Congo. C'était cela aussi que je voulais montrer pour rappeler au spectateur que chaque image d'archive qu'il voyait était construite de cette manière-là. Cela dit, une autre chose importante : les Congolais ne produisaient pas leurs propres images. C'étaient toujours les Belges qui produisaient des images sur les Congolais, répondant à une commande. C'était difficile pour moi en tant que cinéaste de raconter une histoire avec des archives dans lesquelles nous sommes des objets et pas des sujets. D'où l'importance de contrecarrer le projet colonial de propagande en le montrant pour ce qu'il est, ou en le retournant contre lui-même par le biais de la voix off.

S. P. : Je voudrais à ce propos te demander de revenir sur ta méthodologie. Quand et comment intègres-tu l'idée de ces archives audio-visuelles ? D'où vient l'idée de ces images et comment t'y es-tu pris pour cette recherche et ensuite leur analyse visuelle ? Peux-tu, autrement dit, nous amener dans ton atelier de cinéaste réalisant un documentaire historique ?

Quand j'ai commencé à filmer mes grands-parents, j'ai découvert des aspects importants de notre histoire et le potentiel qu'avaient leurs paroles à raconter quelque chose qui allait au-delà d'eux. Illustrer et contextualiser leurs propos par des images d'archives s'est alors imposé comme une évidence pour moi. J'ai commencé à chercher, je connaissais les travaux de Raoul Peck, je savais que des archives pertinentes existaient.

J'avais déjà vu des films références, comme ceux d'Alain Resnais, John Akomfrah qui montraient comment des images d'archives viennent dialoguer avec des entretiens. J'avais déjà des idées de mise en scène, parce que j'avais vu des films faits de cette manière-là. Toute la difficulté était de trouver des archives qui venaient parler du contexte spécifique. Il était hors de question pour moi de prendre des archives du Gabon

²³ Il s'agit d'une monumentale tour de béton et de cuivre d'une hauteur de 150 mètres, constituée de quatre colonnes par lesquelles on accède à un belvédère surmonté d'une flèche en cuivre.

pour parler du Congo ou de prendre des archives du Katanga pour parler du Kasai. Donc la grande difficulté était là : trouver les archives qui parlaient spécifiquement des endroits où mes grands-parents étaient et de l'époque où cela se passait. Je n'allais pas utiliser des archives des années 1920 pour les années 1950. Je voulais être le plus honnête possible dans l'utilisation des archives. En Belgique, le ministère des Colonies a financé beaucoup de films de propagande dans lesquels des cinéastes de renom ont documenté différents aspects de la vie au Congo belge. Ces images se trouvent aujourd'hui au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, à la cinémathèque royale de Belgique, à la Radio-télévision belge de la Communauté française (RTBF) et dans un réseau d'associations qui collectent des archives privées.

Mais il se pose une autre question qui est éminemment politique : qui détient cette mémoire-là et qui y a accès ? Ces archives sont monétisées. Tu dois payer pour accéder à ta propre mémoire, une mémoire meurtrière en plus. On en vient donc à la question de la décolonisation de ces archives. Comment faire en sorte que les afro-descendants ou les Africains puissent avoir accès gratuitement à leur mémoire ? Ce serait le rôle des pouvoirs publics de payer pour leur conservation et permettre leurs accès à des chercheurs et des cinéastes. Qu'est-ce que cet accès monétisé aux archives produit concrètement ? Cela réduit au silence des voix qui pourraient émerger. Qui a les moyens de payer les sommes parfois astronomiques ? J'ai pu faire ce film parce qu'on a eu des financements publics et encore, c'était une bataille de pouvoir convaincre les producteurs de dépenser autant d'argent pour les archives. Donc, c'est important d'amener ce débat dans l'espace public. Ces archives ont été collectées de la même manière que les artefacts pendant la période coloniale : sans le consentement des Congolais la plupart du temps. Ces archives-là, quand on les paie, les Congolais qui sont filmés, quand ils sont vivants, ne touchent pas un centime. *Idem* pour leurs descendants. Ce sont les institutions belges, les enfants et petits-enfants des cinéastes qui récoltent les *royalties*. Pourquoi est-ce que moi, en tant que Congolais, je dois payer 25 000 euros pour réaliser un film sur l'histoire coloniale avec des images d'humiliation, de chosification ? C'est une question fondamentale, si on arrive à la résoudre, cela ouvre la voie à d'autres cinéastes, à d'autres voix, à d'autres approches.

S. P. : Il y a un autre point lié à l'utilisation des images qui me semble intéressant à creuser. Au fil du documentaire, tu questionnes le rapport du cinéaste à l'image historique, reprenant des questionnements centraux dans l'utilisation de ces supports²⁴. Tu te demandes dans le documentaire « Comment dénoncer la violence sans la réactiver au passage ? » Peux-tu nous en dire plus, à la fois sur ton rapport à ces images mais aussi sur le rapport de tes grands-parents à ces documents audio-visuels ? Comment ont-ils vécu le fait d'être mis devant ces images et comment toi, tu as vécu cela ?

C'est révoltant, c'est extrêmement dur. À l'adolescence, ce sont des images essentielles qui ont participé à ma politisation. Toute l'ambiguïté est là : comment ne pas les montrer, quelle médiation trouver pour ne pas être dans le déni d'histoire, ne plus les montrer du tout, mettre sous le tapis quelque chose qui a une valeur éducative ? Mais en même temps... c'est une défaite qu'on inflige une seconde fois. Par le crime et par la manière dont on documente le crime et qu'on remonte à chaque fois : les corps humiliés, dénudés et toute la symbolique de la « hiérarchie des humains » entre Blanc/indigène... c'est un équilibre qui est vraiment ténu et je n'ai pas trouvé de mode opératoire vraiment satisfaisant. La seule manière pour moi c'était d'en rendre compte. Dire que je suis conscient du problème que cela crée chez moi, que je réifie la violence, mais que, pour autant c'est important de dire que ces images-là ont construit les imaginaires racistes dont on subit encore les conséquences aujourd'hui. Mais c'est très compliqué. Mes grands-parents connaissaient ces images-là. Ils en connaissaient bien évidemment d'autres qu'ils ont vu parce qu'ils les ont vécues. Et ils savent aussi que ces images ne disent pas tout. C'est aussi pour cela que c'est important dans un film d'avoir une voix off qui permet de compléter l'image, qu'il ne s'agit que d'une fraction d'un moment, d'un environnement, de dire l'environnement du contexte. Nous ne pouvons pas accepter d'être réduit éternellement à des objets, victimes de violence.

²⁴ Fourchard Laurent (2018), « Sur les travers d'une entreprise mémorielle. P. Blanchard, N. Bancel, G. Boetsch, D. Thomas et C. Taraud (dir.), Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours, Paris, La Découverte, 2018, 544 pages », *Politique africaine*, 152(4), pp. 165-175.

Sortir des grandes figures de l'histoire : des biographies politiques alternatives

Illustration n° 7. Justin Kassanda pendant le tournage du film à Paris



Source : archives personnelles d'Alain Kassanda

S. P. : Je voudrais revenir sur le style biographique que tu traites de façon novatrice et intéressante par rapport à ce qui est largement fait en histoire de l'Afrique. Tu donnes notamment de l'importance à l'histoire de Colette, qui est une protagoniste de l'histoire qui reste souvent en dehors des récits de l'histoire politique du continent. Au fil de la narration, elle dévoile une trajectoire de vie qui sort de celles de femmes africaines plus connues, sur lesquelles sont concentrées les biographies politiques mais dans laquelle plusieurs Congolaises de cette génération peuvent aussi se retrouver. Tu fais aussi de la place à l'histoire de ton grand-père, un homme politique de second plan, qui n'est présenté ni comme un héros, ni comme un tyran. Était-ce un choix de ta part ?

Il y a plein de choses que j'ai faites sans forcément en avoir conscience. Tu emploies le mot biographie, c'est la première fois que je l'entends pour parler de mon travail. Je n'ai pas pensé à ce que je faisais comme étant des biographies de ma grand-mère et de mon grand-père. Mais effectivement, ça l'est d'une certaine manière. Et c'est vrai que j'ai mis beaucoup de temps à accepter les contradictions, parce que la tendance dont tu parles, qui ne nous montre qu'un aspect, celui qu'on veut mettre en avant, souvent le côté héroïque d'une personnalité, met le plus souvent de côté les contradictions. C'était mon approche initiale, inspirée notamment de *La mort du Prophète* de Raoul Peck qui a un côté hagiographique. Donc, dans ce contexte, cela a été très dur, par exemple, d'entendre mon grand-père, pendant que je le filmais, dire qu'il avait accepté de l'argent du roi, dire qu'il avait collaboré avec le Katanga pour créer la sécession, dire que Lumumba n'aurait pas dû prendre la parole le 30 juin 1960. Le mettre dans le film, c'était violent... Et c'est justement là que le film est intéressant. C'est au moment où j'ai pris conscience qu'il fallait que je sorte de mon rapport de petit-fils à grands-parents et que je les construisse comme des personnages de cinéma que j'ai pu me libérer de tout ça. C'est là que j'ai accepté la réalité telle qu'elle était et pas telle que j'aurais voulu qu'elle soit. C'est à cet endroit-là que le film devient honnête : quand j'ai assumé tout ce qu'ils disaient.

C'est pour cela aussi que cela a mis si longtemps. J'ai commencé à filmer mes grands-parents en 2015. Ce film est aussi une évolution mentale, cela raconte aussi mon propre cheminement intérieur. Comment est-ce que j'accepte certaines choses ? Comment est-ce que je change mon rapport à mes grands-parents ? Comment est-ce que je vais à la rencontre de Colette et Justin ? C'est pour cela que le film s'appelle par leurs prénoms : parce que je les découvre. Il s'agit d'un chemin d'acceptation qui aboutit à ce film, acceptation de ma propre ignorance que j'assume en disant que je découvre pas mal de choses et que j'approfondis mes découvertes par des lectures. Mais ce n'est pas pour autant que cette connaissance livresque supplante tout et me permet de juger leurs vies. Elle me permet simplement de comprendre les choix qu'ils ont faits et pourquoi ils les ont faits. J'ai dû accepter de ne pas juger et simplement de présenter les faits tels qu'ils ont été vécus et tels qu'ils sont décrits.

S. P. : D'ailleurs, ton grand-père t'interpelle, il dit que tu maîtrises la « grande » histoire du Congo, celle des grands héros et des grandes dates, mais que ta mémoire aussi est sélective. Il te pose un défi important en te demandant de réfléchir à ta propre mémoire et à critiquer cette « grande » histoire...

Oui, et il a raison parce que l'histoire c'est aussi des rapports de force entre ceux qui ont la capacité de l'écrire, de la fixer et ceux dont la voix, finalement, disparaît avec le temps. Je n'ai pas eu accès aux voix d'autres hommes politiques congolais de l'opposition. Et du coup, la position de mon grand-père au Mouvement national congolais- Kalonji (MNC-K), c'est une position à laquelle je n'avais pas été exposé du tout.

K. R. : C'est la force du film : donner la voix à ceux qui s'expriment en désaccord avec Patrice Lumumba... lorsque pour parler de lui tu utilises les termes « noble, vérité, fierté », ton grand-père t'oppose qu'« il s'est tué lui-même... C'est quelqu'un qui ne sait pas dire ce qu'il faut dire au moment où il faut le dire ». As-tu conscience de l'importance de ce témoignage ?²⁵

J'avais lu le livre de Thomas Kanza, « l'ascension et la chute de Lumumba »²⁶, dans lequel il raconte l'épisode du discours. Il affirme que ce matin-là, il s'était rendu au domicile de Lumumba et l'avait trouvé en train de peaufiner une version beaucoup plus radicale du texte. C'est lui et un conseiller qui auraient amendé le discours pour le rendre plus politiquement correct... et malgré tout le résultat fut explosif. Un rappel des injustices et des crimes coloniaux devant le roi Baudouin et une exaltation de la résistance congolaise.

Ce discours a eu un impact immense sur moi et a contribué à élever Lumumba au rang de héros, de mythe à mes yeux. J'étais loin de la perspective de mon grand-père qui affirme qu'en termes de stratégie politique, ce n'était pas forcément la chose la plus intelligente à faire. Rendre compte de ces divergences de points de vue nourrit le film et donne accès à d'autres opinions partagées au Congo sur Lumumba, qui, sur la fin, était très isolé dans la classe politique.

Au-delà de Patrice Lumumba : une autre histoire du Congo

K. R. : Le témoignage de ton grand-père t'a-t-il permis de cerner pourquoi cette génération a échoué à assumer durablement les fonctions politiques post-indépendance ?

C'est difficile de répondre. Pour en savoir plus, j'ai tourné la question différemment. J'ai demandé à mon grand-père : « comment est-ce que vous vous imaginiez un pays indépendant ? » Et là, il me fait un aveu qui répond à la question : « On n'était pas préparé à l'indépendance, on ne parlait pas politique, les Belges ne voulaient pas en dire un seul mot. On était exclus ». Et c'est vrai. Les premiers textes de revendications politiques de l'Indépendance datent de 1956, c'est un manifeste publié dans *Conscience Africaine*, première expression claire de l'élite congolaise d'une volonté d'indépendance, rédigé par une poignée d'intellectuels sous la houlette des missionnaires, des « évolués » pour la plupart du Mouvement national Congolais (MNC)²⁷.

²⁵ Les travaux historiques existants n'ont pas réussi à donner de la place à ces figures d'opposants de Lumumba, peut-être par manque d'intérêt pour des figures de second plan, parfois aussi par manque de sources. On peut néanmoins citer Mutamba Makombo Jean-Marie (1998), *Du Congo Belge au Congo indépendant, émergence des évolués et genèse du nationalisme*, Kinshasa, Publications de l'Institut de formation et études politiques, et plus récemment, Todt D., *The Lumumba Generation... op. cit.*

²⁶ Kanza Thomas (1978), *The rise and the fall of Patrice Lumumba : Conflict in the Congo*, Londres, Rex Collings. Thomas Kanza a été le premier laïc congolais à obtenir un diplôme universitaire en Belgique. Membre du gouvernement Lumumba en 1960, il occupa différents postes d'ambassadeur du Congo et fit également partie du gouvernement Laurent-Désiré Kabila.

²⁷ Le 30 juin 1956, un groupe d'intellectuels congolais publie un « Manifeste » dans la revue *Conscience africaine*, créée en 1953

C'est une poignée d'intellectuels qui a commencé mollement à parler d'indépendance, quatre ans avant qu'elle advienne. La première université du Congo, c'est 1954, soit six ans avant l'indépendance²⁸. Donc il n'y avait pas cette culture politique, cette connaissance aussi technique sur la manière de gérer une administration. Comment est-ce qu'on pilote un navire économique ? Comment est-ce qu'on interagit avec les institutions financières ? Cette question de compétences était flagrante parce que c'était une volonté coloniale de ne pas former. Quand tu vois, par exemple, qu'au même moment, au Nigeria, il y avait des cadres supérieurs nigériens de l'administration coloniale²⁹ et que pour le Congo il n'y avait rien, tu mesures la volonté délibérée des Belges de se rendre indispensables. Et c'est en cela que la Belgique a une responsabilité écrasante dans l'échec de la décolonisation du Congo : parce qu'ils ont tout fait pour qu'il n'y ait pas d'élites politiques et surtout administratives³⁰. C'est bien d'avoir un Lumumba, mais au quotidien on a besoin d'avocats, de médecins et pas juste de prêtres... Et on a eu un prêtre dès 1918. En revanche, des cadres de l'administration, il n'y en avait pas. La colonisation belge va au-delà de la violence physique, c'est aussi une autre forme de violence que de faire en sorte qu'un pays ne puisse pas atteindre son plein potentiel et sa maturité. Et c'est là que cette génération de Congolais a fait ce qu'elle a pu. Ils n'avaient pas les moyens, concrètement, d'être indépendants et de gérer un état moderne, et ce n'est pas leur faute. Ils ont voulu sortir du joug colonial mais ils ne disposaient pas des moyens qui permettaient d'être véritablement indépendants.

K. R. : À ton avis, pourquoi ton grand-père a-t-il été attiré par A. Kalonji ?

Il y a deux motivations. Premièrement, la contingence. Kalonji était quelqu'un de son milieu, ils ont grandi ensemble au Kasai, ils se connaissaient depuis très jeunes. Ce n'est pas que l'ethnie, ce sont aussi les relations interpersonnelles. Mais évidemment, il y a la dimension ethnique qui est très forte parce que la politique au Congo est née de cette manière-là. Quand je parle d'absence de culture politique à ce niveau-là, c'est ça. Les premières élections au Congo datent de la fin de 1957. À cette époque, les partis politiques étaient interdits, on votait pour des associations tribales. Les partis ont été autorisés à la mi-1958. Et c'est là que le MNC fut créé avec d'autres partis. Mais l'absence d'idéologie politique a favorisé les rassemblements sur base ethnique, également renforcés par le fait qu'il était pratiquement impossible aux Congolais de se déplacer dans le pays. Ils étaient assignés à leurs régions d'origines, obligés de fournir un passeport pour aller d'une province à l'autre. C'est un frein à la circulation des idées et à des solidarités qui dépassent le cadre régional et ethnique. Dans ce contexte, beaucoup de partis se sont lancés dans une fuite en avant démagogique qui promettait la lune à la population sans en avoir les moyens³¹. Quand le Mouvement national congolais se divise, Kalonji, qui était le représentant du MNC au Kasai³², devient le leader du MNC-K, fédéraliste et conservateur. Pour comprendre le lien de mon grand-père à Kalonji, il faut aussi avoir en tête qu'il y a eu une instrumentalisation des notions d'ethnie et d'identité entre Luba et Lulua³³. Au Kasai, les Luba sont victimes de la répression par les Lulua avec l'assentiment des Belges qui voient d'un mauvais œil les vellétés

par des « évolués » qui mettent ensemble les résultats de leurs réflexions sur les problèmes de l'avenir du Congo belge. Il s'agit de la première prise de position politique d'une élite congolaise qui avait longtemps été tenue à l'écart de la politique par l'administration belge. Le « Manifeste » est essentiellement une réponse au « Plan de trente ans pour l'émancipation politique de l'Afrique belge » (1955) proposé par le professeur Van Bilsen de l'Université de Louvain. Pour une lecture actualisée : Ndaywel è nziem, Isidore (2006) « Aux origines de l'éveil politique au Congo belge : Une lecture du manifeste *Conscience africaine* (1956) cinquante ans après », *Présence Africaine*, 173(1), pp. 127-144.

²⁸ L'université Lovanium, créée en 1954, est une université située dans les environs de Léopoldville, aujourd'hui Kinshasa, en République démocratique du Congo. Elle a été fondée par M^{gr} Luc Gillon de l'Université catholique de Louvain (UCL), située en Belgique, et reste liée à celle-ci jusqu'à son intégration dans l'Université nationale du Zaïre en 1971-1972. L'actuelle université de Kinshasa est l'héritière de Lovanium.

²⁹ Pour aller plus loin voir : Sklar Richard L. (1963), *Nigerian Political Parties. Power in an Emergent African Nation*, Princeton, Princeton University Press ; Falola Toyin et Heaton Matthew M. (2008), *A History of Nigeria*, Cambridge, Cambridge University Press.

³⁰ Monaville Pedro (2022), *Students of the World : Global 1968 and Decolonization in the Congo*. Durham, Duke University Press ; Mutamba Makombo Jean-Marie (1998), *Du Congo Belge au Congo indépendant...*, op. cit. et Todt D., *The Lumumba Generation...*, op. cit.

³¹ Pour comprendre la mise en place de l'échiquier politique congolais entre 1956 et 1960, voir Ramondy Karine (2020), *Leaders assassinés en Afrique centrale...*, op. cit.

³² La scission au sein du MNC intervient en 1959. Omasonbo Jean et Verhaegen Benoît (2005), *Patrice Lumumba de la prison aux portes du pouvoir (juillet 1956-février 1960)*, Paris, L'Harmattan.

³³ On trouve peu d'écrits sur ces aspects de rivalités ethniques. Voir Pourtier Roland (1998), « Les refoulés du Zaïre, identité, autochtonie et enjeux politiques », *Autrepart*, pp 137-154. En ligne, consulté le 12 novembre 2023. URL : https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_7/autrepart/010013211.pdf.

indépendantistes des premiers. Albert Kalonji et Justin sont des Baluba; ils ont été chassés de Luluabourg et la sécession du sud Kasai vient en partie de ce constat qu'il leur fallait un espace à eux. D'autres facteurs sont à prendre en compte, comme le fait que le Kasai est riche en diamant, que cette ressource est exploitée par la Forminière, une compagnie belge qui a tout intérêt à affaiblir l'État central de Lumumba et Kasa Vubu. La sécession du Kasai réalisée, Kalonji se proclame président du Sud Kasai et nomme Justin ministre des Postes et Communications entre août 1960 et août 1961.

K. R. : Il y a une pudeur de ton grand-père à évoquer le moment où Kalonji dévisse politiquement en 1961, notamment lorsqu'il se donne le titre « *mulopwe* », empereur du Sud-Kasai.

Oui, parce qu'il est complice d'une certaine manière, parce qu'il fait partie du gouvernement Kalonji quand il devient fou, abuse de sa position de chef, commet des atrocités. Il bénéficie aussi des privilèges liés à sa fonction de ministre avant de quitter le gouvernement et le Kasai. La pudeur vient aussi du fait qu'il est resté un ami intime de Kalonji, longtemps après que cet épisode de l'histoire soit révolu.

K. R. : Quel était le degré d'intimité de Justin Kassanda avec Kalonji ?

Ils étaient très proches, jusque dans leurs exils respectifs en France et au Luxembourg. Justin l'appelait toujours « *Mulopwe* » au téléphone. J'ai rencontré Kalonji pour la première fois quand j'avais 17 ans, c'était à Paris. Je n'avais pas la moindre idée de ce qu'il représentait dans l'histoire du Congo. J'ai découvert plus tard – trop tard – que beaucoup d'amis de mon grand-père qui venaient le voir à la maison avaient joué des rôles importants dans notre histoire. Si je l'avais tourné dix ans plus tôt, des figures comme Kalonji, Aubert Mukendi³⁴ ou Étienne Tshisekedi³⁵ seraient dans ce film, mon grand-père les connaissaient bien.-

Histoire et mémoire : écrire une histoire du Congo depuis l'exil

Illustration n° 8. Colette Mujinga (gauche), Alain Kassanda (droite) et Guy-Roger Kabango, son petit frère, devant l'Arc de Triomphe, Paris, 1996



Source : archives personnelles d'Alain Kassanda

³⁴ Aubert Mukendi fait partie de l'entourage de Lumumba lors de son accession au pouvoir. Lorsque celui-ci est révoqué, il devient tout de même Commissaire général (équivalent de ministre) aux Transports et Communications, aux Travaux Publics et aux Postes et Télécommunications. Il quitte ses fonctions en février 1961, en signe de protestation à la suite de l'assassinat du Premier Ministre en titre.

³⁵ Étienne Tshisekedi, est le père du président actuel de la RDC. Il est considéré à tort comme un opposant historique de Mobutu. Étudiant en droit lors du premier coup d'État de Mobutu, en 1960, il entre dans le gouvernement de transition qui fait arrêter Patrice Lumumba, héros de l'indépendance assassiné le 17 janvier 1961. Après le deuxième coup d'État de Mobutu, en 1965, Tshisekedi enchaîne les portefeuilles, dont celui de l'Intérieur. La rupture avec Mobutu n'intervient qu'en 1980, avec la création deux ans plus tard de l'Union pour la démocratie et le progrès social (UDPS).

S. P. : Dans quel état sors-tu de ce film ? Comment réconcilies-tu ces mémoires ? Quelle image de Lumumba gardes-tu ?

C'était un processus très difficile. En fait, je ressors grandi mais aussi épuisé mentalement. C'était très dur de faire ce film aussi parce que j'ai travaillé avec des producteurs qui ne comprenaient pas les enjeux du film et qui reproduisent une violence néocoloniale que je dénonce dans le film. Manque de clarté sur les enjeux financiers (le budget du film était une sorte de table ronde économique avec une répartition inégale des ressources entre les besoins du film et ce que s'arrogeaient les coproducteurs). Un autre aspect était la défense de la langue et de la dimension poétique de mon texte. Par exemple, à la RTBF, il y a eu un responsable des programmes, Isabelle-Christiane, qui a défendu ce film, mais ses collègues trouvaient que mon texte était trop complexe, ma voix off soporifique, ils voulaient que ma grand-mère soit doublée en français. J'ai eu des retours très violents de la télévision. Le coproducteur belge voulait faire un 52 minutes pour que le film passe aux heures de grande écoute. Cela nécessite des ajustements très violents : ma démarche politique était considérée trop complexe pour un public de télévision. Je me suis battu, j'ai refusé tout formatage et je me suis retrouvé diffusé à 23 h sur une version de 70 minutes. Ça allait... mais j'ai reçu des coups en permanence et je devais me battre tout le temps contre les producteurs à tous les niveaux (financiers, politiques, éthiques), contre les logiques des diffuseurs, pour faire exister une parole. C'était épuisant mentalement.

Par rapport à Lumumba, ce film me l'a rendu plus humain. C'était très difficile d'être Premier Ministre dans ce contexte. Il a commis des erreurs mais on l'a aussi trahi, poussé à la faute pour mieux l'abattre.

K. R. : Tout s'est accéléré pour lui...

Oui, il évoluait très vite. C'était quelqu'un qui n'arrêtait pas de changer, de mûrir, de lire et de s'affirmer. Mais c'était trop court pour que ça puisse se traduire en politiques publiques, car cela prend du temps. Il avançait, mais qui d'autre avançait à ce rythme derrière lui ? La classe politique était divisée, l'appétit des impérialistes pour les ressources naturelles rendait impossible une véritable indépendance économique telle qu'il aurait aimé qu'elle adienne.

Il y a eu beaucoup d'immaturité politique, même dans la population qui attendait trop, des politiciens qui promettaient trop et des Belges qui ne voulaient pas lâcher et qui ont été fourbes, criminels. Lumumba je ne peux pas ne pas avoir de tendresse pour lui, parce que personne n'aurait fait mieux que lui. Il a été victime d'un contexte de Guerre froide qui le dépassait et qui ne pouvait produire que le chaos ou la soumission aux anciens maîtres. Donc finalement, Van Bilsen n'avait pas tort quand il proposait le plan de trente ans, mais c'était en 1930 qu'il aurait fallu le penser et pas en 1955 !³⁶ En fait il aurait fallu que les Belges ne viennent pas pour commencer...

S. P. : Comment ce documentaire a-t-il été perçu en RDC ou par la diaspora congolaise en France ?

C'est très difficile à dire. Une version télé est passée sur TV5 Monde et a été diffusée en RDC. J'ai eu des retours surtout de membres de la famille qui m'ont dit qu'ils étaient contents. Mais personne ne m'a fait de retours vraiment profonds sur ce que cela leur a fait de voir cette histoire, la manière dont elle a été racontée avec ces contradictions-là. Malheureusement, je n'ai pas de retours précis là-dessus. Et en fait, mon espoir, c'est de retourner à Kinshasa avec la version longue. C'est un de mes futurs projets.

S. P. : As-tu d'emblée essayé de travailler avec l'idée de produire une histoire du point de vue des Congolais ?

C'est en le faisant que j'ai pris conscience qu'il y avait un désert dans la production cinématographique de films qui étaient racontés avec ce point de vue des Congolais. À ma connaissance, c'est le seul film qui raconte, sur des générations différentes, la manière dont les Congolais ont vécu la colonisation, la décolonisation et aussi l'exil. J'ai pris conscience de l'importance d'un récit à la première personne où je me réapproprie la narration, où justement, je vais aussi à l'encontre de tous les stéréotypes qui ont été produits avec le temps sur la manière dont on raconte l'histoire et sur les figures qui sont captives : toujours les grands hommes et

³⁶ L'universitaire belge Jef Van Bilsen publia en 1956 un texte intitulé « Un plan de trente ans pour l'émancipation de l'Afrique belge » qui avait vocation, par la suite, à devenir un manifeste de la décolonisation belge désigné sous le nom de Plan de trente ans de Jef Van Bilsen. Ce dernier émettait l'hypothèse qu'une période de trente ans serait nécessaire pour préparer l'élite congolaise à l'indépendance.

jamais les personnes ordinaires... Du coup, j'ai pris conscience de toute la « richesse », de ce film. C'est aussi pour cela que la question de la décolonisation des archives est importante. J'espère que ce film va donner envie à d'autres de raconter une histoire de leur point de vue. Il ne faudrait pas qu'ils soient freinés par des questions d'argent ou d'accès aux archives. C'est vraiment important. Donc j'ai véritablement découvert Colette et Justin en faisant ce film. Toutes ces prises de consciences sont venues en chemin. Quand j'ai monté ce film, je savais ce que je voulais raconter. Je voulais montrer des Congolais non comme des objets, mais comme des sujets. La question de la réappropriation de la narration est devenue vraiment capitale, centrale dans ma démarche. C'est le cheminement intérieur de ce film avec sa part de douleur qui va avec. J'ai fait aussi ce film pour ma fille, pour qu'elle grandisse en connaissant ses arrière-grands-parents et qu'elle connaisse une histoire plus sensible du Congo, pas juste une histoire un peu désincarnée avec des chiffres et des statistiques, qui ne dit jamais rien de l'expérience des humains.

S. P. : Deux questions pour conclure. Tout d'abord, quels sont les liens entre tes trois films *Trouble Sleep* (2020), *Colette et Justin* et *Coconut Head Generation* (2023) ?

Ces trois films constituent un écosystème : ils sont vraiment interdépendants parce qu'ils m'ont permis de m'affirmer en tant que cinéaste. L'un a nourri ma confiance en moi et m'a permis de faire les autres. Et on retrouve des thèmes qui sont en résonnance les uns avec les autres. *Coconut Head Generation* parle beaucoup de colonisation, de décolonisation, de la restitution des œuvres d'art pillées pendant la colonisation des pays africains. Par une démarche de réappropriation, avec la narration, tout d'un coup, ce sont les Nigériens qui prennent la parole. Il n'y a pas une voix off qui les raconte. Il n'y a pas un journaliste étranger qui parle d'eux. C'est eux qui sont là, qui parlent. Ce sont même eux qui produisent des images. Je suis un instrument au service de leur parole. *Trouble Sleep*, mon premier film, m'a permis de vraiment maîtriser le langage cinématographique. Ainsi j'ai pu avoir suffisamment confiance en moi pour tenir tête à des producteurs, tenir tête aux monteurs et faire mon propre film, sans craindre de mal faire. Par ailleurs, les trois films parlent de l'informel, de la manière dont les gens font aujourd'hui au Nigeria pour tenir dans la débâcle économique. Par exemple, la trajectoire de Fred, le protagoniste de *Trouble Sleep*, renvoie à celle de ma grand-mère qui vendait au marché. Il y a, même visuellement, des liens importants entre ces trois films-là. Ils sont aussi faits au même moment. Je faisais toujours deux films en parallèle. Quand je faisais *Colette et Justin*, j'étais en train de monter *Coconut Head Generation*. Et quand j'écrivais *Colette et Justin*, j'étais aussi en train de tourner *Trouble Sleep*. *Colette et Justin* a toujours été le trait d'union avec les autres films.

K. R. : As-tu déjà un autre projet en route ?

Oui, il est bien avancé : sur la maternité des Lilas où est née ma fille. En 2020, pendant le confinement, j'ai reçu un jour un texto de la psychologue de la maternité qui a invité les usagers à venir manifester devant le ministère de la Santé contre la fermeture des maternités. J'ai pris ma caméra, dans l'idée de faire des capsules de deux ou trois minutes pour les mettre sur les réseaux sociaux. La parole que j'ai captée était tellement forte sur un besoin d'accompagnement des femmes qui prennent le temps de faire respecter leur choix dans le projet de naissance que j'ai signé. J'ai demandé à la maternité de pouvoir passer du temps pour documenter la manière dont l'équipe accompagne les femmes pour une IVG ou pour l'accouchement physiologique et autre et ils ont accepté. Avec ce film, j'ouvre un nouveau cycle de films qui vont être aussi ancrés à Paris. Esthétiquement, filmer la ville, comment est-ce qu'on la vit ?

Il faut prendre du temps pour réaliser un film et habiter sur place. Par exemple, il m'a fallu sept ans pour faire *Colette et Justin*. Je rêve de faire un film sur le catch congolais qui a une dimension mystique. J'ai grandi en regardant du catch, mais pour le faire il faudrait que je reste des mois pour ce travail de mise en confiance et de connaissance du lieu et de l'environnement. Cela ne peut pas se faire en trois semaines, ou un mois de tournage, il faut rester au moins six mois à un an. En général il me faut deux à trois mois d'immersion pour avoir des images intéressantes, pour que l'on ne me voit plus... Maintenant, j'habite à Paris et c'est ici que j'ai du temps à passer avec les gens avant de les filmer pour acquérir leur confiance.

Karine Ramondy
SIRICE, Paris (France)

Sara Panata
CNRS/LAM, Bordeaux (France)

Bibliographie

- ANGELO Anaïs (dir.) (2021), *The Politics of Biography in Africa : Borders, Margins, and Alternative Histories of Power*, Londres, Routledge.
- BRAECKAMN Colette (1992), *Le dinosaure, le Zaïre de Mobutu*, Paris, Fayard.
- CHAMOISEAU Patrick (1994), *Texaco*, Paris, Gallimard.
- ESHUN Kodwo et SAGAR Anjalika (dir.) (2007), *The Ghosts of Songs: The Art of the Black Audio Film Collective*, Liverpool, Liverpool University Press.
- FALOLA Toyin et HEATON Matthew M. (2008), *A History of Nigeria*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FOURCHARD Laurent (2018), « Sur les travers d'une entreprise mémorielle. P. Blanchard, N. Bancel, G. Boetsch, D. Thomas et C. Taraud (dir.), Sexe, race et colonies. La domination des corps du XVI^e siècle à nos jours, Paris, La Découverte, 2018, 544 pages », *Politique africaine*, 152(4), pp. 165-175.
- KANZA Thomas (1978), *The rise and the fall of Patrice Lumumba : Conflict in the Congo*, Londres, Rex Collings.
- LAWRANCE Benjamin, OSBORN Emily Lynn et ROBERTS Richard (2006), *Intermediaries, Interpreters, and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- MONAVILLE Pedro (2022), *Students of the World : Global 1968 and Decolonization in the Congo*, Durham, Duke University Press.
- MUTAMBA MAKOMBO Jean-Marie (1998), *Du Congo Belge au Congo indépendant. Émergence des évolués et genèse du nationalisme*, Kinshasa, Publications de l'Institut de formation et études politiques.
- NDAYWEL E NZIEM Isidore (2021), *Histoire du Congo, des origines à nos jours*, Bruxelles, Le Cri édition.
- OMASOMBO Jean et VERHAEGEN Benoît (2005), *Patrice Lumumba de la prison aux portes du pouvoir (juillet 1956-février 1960)*, Paris, L'Harmattan.
- RAMONDY Karine (2020), *Leaders assassinés en Afrique centrale*, Paris, L'Harmattan.
- SKARL Richard L. (1963), *Nigerian Political Parties. Power in an Emergent African Nation*, Princeton, Princeton University Press.
- STOLER Ann Laura (2010), *Carnal Knowledge and Imperial Power : Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley, University of California Press.
- TODT Daniel (2021), *The Lumumba Generation : African Bourgeoisie and Colonial Distinction in the Belgian Congo*, Oldenburg, De Gruyter.
- VERHAEGEN Benoît (1982), *L'association des évolués de Stanleyville et les débuts politiques de Patrice Lombard (1954-1958)*, Bruxelles, CEDAF.
- VERHAEGEN Benoît (2003), *L'Abako et l'indépendance du Congo Belge, dix ans de nationalisme Kongo (1950-1960)*, Paris, L'Harmattan.

Filmographie

- AKOMFRAH John (1986), *Handsworth Songs*, Royaume Uni, Black Audio Film Collective, 61 min.
- AKOMFRAH John (1988), *Testament*, Ghana/Royaume Uni, Black Audio Film Collective, 88 min.
- COVÉ Horace (1969), *Baldwin's Nigger*, Royaume Uni, Infilm, 48 min.
- COVÉ Horace (1976), *Pressure*, Royaume Uni, BFI production, 120 min.
- GOMIS Alain (2017), *Félicité*, France/Belgique/Sénégal/Liban, Andolfi Granit Film, 123 min.
- HAMADI Dieudo (2017), *Maman Colonelle*, RDC, Cinédoc films/Mututu Productions, 72 min.

HAMADI Dieudo (2021), *En route pour le milliard*, France/RDC, Les Films de l'œil sauvage/Kiripifilms/Néon rouge Production, 90 min.

KASSANDA Alain (2020), *Trouble Sleep*, France/Nigeria, Ajímatí Films, 41 min. En ligne, consulté le 8 mai 2023. URL : <https://www.ajimatifilms.com/films/episode-04-long-distance-b7bf4>.

KASSANDA Alain (2023), *Coconut Head Generation*, France/Nigeria, Ajímatí Films, 87 min. En ligne, consulté le 8 mai 2023. URL : <https://www.ajimatifilms.com/films/episode-05-the-anywhere-workout-r78lt>.

PECK Raoul (1990), *Lumumba, la mort du prophète*, France/Allemagne/Suisse, Velvet Film, 69 min.

RESNAIS Alain et MARKER Chris (1953), *Les statues meurent aussi*, France, Présence africaine éditions et Tadié Cinéma Production, 30min.