



HAL
open science

Les crises sociopolitiques africaines du XXème siècle au cinéma : Représentations et réception

Paul Aimé Ekoumbamaka

► **To cite this version:**

Paul Aimé Ekoumbamaka. Les crises sociopolitiques africaines du XXème siècle au cinéma : Représentations et réception. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lyon, 2021. Français. NNT : 2021LYSE2066 . tel-03619572

HAL Id: tel-03619572

<https://theses.hal.science/tel-03619572>

Submitted on 25 Mar 2022

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.



N° d'ordre NNT : 2021LYSE2066

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484

Lettres Langues Linguistique Arts

Discipline : Lettres et Arts

Spécialité : Études cinématographiques

Soutenue publiquement le 16 décembre 2021, par :

Paul Aimé EKOUMBAMA

Les crises sociopolitiques africaines du XXème siècle au cinéma.

Représentations et réception.

Devant le jury composé de :

Isabelle LE CORFF, Professeure des universités, Université de Bretagne occidentale, Présidente

Raphaëlle MOINE, Professeure des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Rapporteur

Laurent JULLIER, Professeur des universités, Université Nancy 2, Rapporteur

Martin BARNIER, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



**Université Lumière Lyon 2
Faculté LESLA**

Laboratoire de recherche Passages XX-XXI / École Doctorale 484

Les crises sociopolitiques africaines du XX^{ème} siècle au cinéma : représentations et réception

Thèse de doctorat en études cinématographiques présentée et soutenue
publiquement par

Paul Aimé EKOUMBAMAKA

Sous la direction de

Martin BARNIER (Université Lumière Lyon 2)

Octobre 2021



**Lumière Lyon 2 University
LESLA Faculty**

Research Team Passages XX-XXI / Doctoral School 484

The African socio-political crises of the 20th century in cinema : representations and reception

A thesis of cinema studies presented and defended in public by

Paul Aimé EKOUMBAMAKA

Supervised by

Martin BARNIER (Lumière Lyon 2 University)

October, 2021

Table des matières

Table des matières	4
Résumé / Abstract	7
Remerciements	8
Introduction	9
1. Définition du sujet.....	9
2. Historiographie.....	13
3. Problématique, hypothèses et objectifs de la recherche	15
4. Cadre théorique et méthodologique	18
5. Le corpus.....	22
6. Plan de la thèse	25
Partie 1 Les représentations des crises à l'écran.....	26
Chapitre 1 La mise en scène de la violence physique.....	29
1.1 La torture	30
1.2 Le massacre	59
Chapitre 2 La mise en scène de la violence symbolique.....	84
2.1 Les injures	84
2.2 Les traitements dégradants	122
Chapitre 3 L'image des Africains dans les crises.....	148
3.1 Les héros de la normalité.....	150
3.1.1 Patrice Lumumba, le libérateur	151
3.1.2 Paul Rusesabagina, le sauveur.....	167
3.2 Les héros de l'exception.....	181
3.2.1 Idi Amin Dada : démagogue et dictateur.....	181
3.2.2 Joseph Désiré Mobutu, le traître.....	198
Chapitre 4 L'image de l'Occident dans les crises.....	207
4.1 Les Nations Unies : l'image d'un vrai faux gendarme.....	207
4.2 L'Occident : une image de l'ami infidèle.....	219
4.3 L'Occident et l'image du conspirateur	224
Partie 2 Les films du corpus au cœur de leur vie	237
Chapitre 5 Les films du corpus dans leur mise en production.....	240
5.1 Le choix de la fiction.....	241
5.1.1 Le suspense.....	243

5.1.2 Le happy end	258
5.2 Le casting	266
5.2.1 Les comédiens de qualité.....	268
5.2.2 Les comédiens de renommée.....	274
Chapitre 6 Les films du corpus dans leur commercialisation	296
6.1 Les matériels de promotion	297
6.1.1 Les titres comme stratégies d'augmentation des recettes	298
6.1.2 Les affiches.....	306
6.1.3 Les bandes-annonces.....	317
6.2 La gestion du temps et de l'espace dans l'exploitation	329
6.2.1 Le temps dans l'exploitation	330
6.2.2 L'espace dans l'exploitation.....	332
Chapitre 7 La réception des films du corpus.....	337
7.1 L'accueil des professionnels	339
7.1.1 Les avis favorables	341
7.1.2 Les appréciations négatives.....	353
7.2 Le point de vue des amateurs	358
7.2.1 Les internautes occidentaux	359
7.2.2 Les spectateurs camerounais : un public d'étudiants.....	372
Conclusion.....	379
Bibliographie.....	396
A) Afrique	396
B) Congo, Patrice Lumumba.....	397
C) Génocide rwandais	397
E) Ouganda et Idi Amin Dada.....	399
F) Violence et guerre.....	400
G) Relation Histoire/Cinéma.....	401
H) Cinéma	402
H.1 Esthétique, analyse de film.....	402
H.2 Économie et marketing.....	407
H.3 Critique, réception de film.....	408
H.4 Scénario	409
I) Journaux.....	409
J) Dictionnaires	411

K) Rapports	411
L) Divers	412
M) Mémoires.....	416
N) Sources numériques	416
Annexe 1 Questionnaires adressés aux étudiants.....	418
Annexe 2 Fiches des films du corpus.....	424
Index des auteurs.....	427

Résumé / Abstract

Résumé

Cette thèse traite de quelques crises sociopolitiques africaines du XX^{ème} siècle, que des producteurs et réalisateurs occidentaux ont portées au cinéma. L'étude qui s'appuie sur quatre films inspirés par quatre graves crises, se propose d'analyser respectivement le rapport de la vérité historique aux mondes fictionnels créés, les raisons qui ont poussé ces agents du cinéma occidental à produire et à réaliser des films sur ces crises, ainsi que les jugements émis par les publics occidentaux et africains relativement à ces films du corpus qui sont *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Pour conduire efficacement une telle analyse, l'approche sociohistorique du cinéma et la sociologie de la réception se révèlent les cadres conceptuels les plus pertinents. Ainsi, la première partie s'intéresse à l'étude des représentations, c'est-à-dire à la façon dont les différentes crises sociopolitiques, examinées dans cette recherche, sont traitées cinématographiquement. La deuxième partie aborde la question de la vie des films : les options narratives des producteurs et réalisateurs, les choix des comédiens et les appréciations de la critique et du public.

Mots-clés : crises sociopolitiques, représentations, réception, Afrique, Occident, XX^{ème} siècle.

Abstract

This thesis deals with some African socio-political crises of the 20th century, which Western producers and directors have brought to the cinema. The study, which is based on four films inspired by four serious crises, proposes to analyze respectively the relationship of historical truth to created fictional worlds, the reasons which pushed these agents of Western cinema to produce and direct films on these crises, as well as the judgments issued by Western and African audiences in relation to these films in the corpus which are *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* and *Le Dernier Roi d'Ecosse*. To effectively conduct such an analysis, the sociohistorical approach to cinema and the sociology of reception turn out to be the most relevant conceptual frameworks. Thus, the first part is concerned with the study of representations, that is to say, the way in which the various socio-political crises, examined in this research, are treated cinematically. The second part addresses the question of the life of films: the narrative options of producers and directors, the choices of actors and the assessments of critics and the public.

Keywords: socio-political crises, representations, reception, Africa, West, 20th century

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Martin Barnier, sans qui ce travail n'aurait pas abouti. Il a canalisé mes orientations, m'a guidé patiemment et m'a aussi encouragé en permanence. Ses multiples suggestions et critiques ont contribué à l'amélioration de mon travail. Toute la période de direction fut alors pour moi de vraies rencontres intellectuelles et humaines.

Mes remerciements sincères vont également à l'endroit des membres de mon jury, Isabelle Le Corff, Raphaëlle Moine, Jean-Emmanuel Pondi et Laurent Jullier, pour l'intérêt qu'elles et ils ont eu à mon travail ainsi que leur participation à ma soutenance.

J'adresse un immense merci à l'École doctorale 3LA, ainsi qu'au Laboratoire PASSAGES XX-XXI qui m'ont chaleureusement accueilli et encadré durant de nombreuses années.

Je témoigne pareillement ma gratitude à l'Université de Douala et à l'Institut des Beaux-Arts, qui ont financé mon premier voyage de recherches à Lyon.

Je souhaite aussi témoigner ma gratitude à tous mes collègues enseignants de l'Institut des Beaux-Arts de l'Université de Douala à Nkongsamba, pour leurs soutiens multiformes.

Je dis un grand merci aux étudiants de l'Institut des Beaux-Arts, pour avoir accepté de répondre à mes questionnaires.

Je remercie aussi Martin Sosbè, pour avoir assuré la mise en forme finale de ma thèse.

Je dis un merci spécial à toute ma famille qui m'a toujours soutenu et cru en moi.

Introduction

Toutes les sociétés et toutes les époques ont connu et connaissent des crises de divers ordres. Dans mon pays le Cameroun où je vis, il y a par exemple depuis plus de cinq ans, une crise sociopolitique dans la partie dite « anglophone ». Mais les crises sociopolitiques précisément, sont aussi malheureusement des spectacles. Il n'est pas alors étonnant qu'elles inspirent des producteurs et réalisateurs. D'où de nombreux films qui replongent le spectateur dans le passé douloureux ou tragique des peuples. Durant mes premières années d'études en cinéma à l'université, j'ai eu, à maintes reprises, à visionner des films qui mettent en scène des situations de crise survenues dans le continent africain. Le constat que j'ai fait est que ces films, inspirés des malheurs de l'Afrique, ont été produits et réalisés par les Occidentaux. Aussi, en abordant mes recherches doctorales en cinéma, j'ai voulu savoir comment le cinéma occidental représente les crises sociopolitiques africaines du XX^{ème} siècle notamment.

1. Définition du sujet

Une lecture de la situation historique de l'Afrique au XX^{ème} siècle, permet de dégager quatre grandes périodes qui comportent chacune un ou des événements marquants. Ainsi, la première période telle que délimitée par Hélène d'Almeida-Topor, va du début même du XX^{ème} siècle jusqu'en 1944¹. Au cours de cette période, les grandes puissances occidentales dominent l'Afrique. Cette dernière se voit ainsi spoliée de ses ressources naturelles, et ses populations contraintes de travailler gratuitement ou en échange de salaires misérables pour le seul bien des colonisateurs. Durant cette période également, la domination de l'Afrique par l'Occident se traduit par la violation flagrante des droits de l'Homme et de la dignité humaine. C'est ainsi que la bastonnade, les travaux forcés et même les amputations et les mises à mort ont fait partie des méthodes que les diverses administrations coloniales ont utilisées. Aimé Césaire a dénoncé ce scandale que la colonisation a causé en Afrique. L'auteur écrivait en 1950 : « Entre colonisateur et colonisé, il n'y a de place que pour la corvée, l'intimidation, la pression, la police, l'impôt, le vol, le viol, les cultures obligatoires [...] des masses avilies.² » Elikia M'bokolo va dans le même sens dans la description qu'il fait de la gravité de la poussée impérialiste : « Conquêtes brutales accompagnées

¹ BOUCHE (Denise), compte rendu de *L'Afrique au XXe siècle* d'Hélène d'Almeida-Topor, *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 1996, n° 331, p. 116.

² CESAIRE (Aimé), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1950, Réédition 2004, p. 23.

d'innombrables bavures militaires ; pacifications lentes, insidieuses et tenaces ; pillages du caoutchouc, de l'ivoire et du bois succédant aux éphémères ruées vers le diamant ou l'or ; chasse aux hommes récalcitrants ; arbitraires et folie d'administrateurs et d'aventuriers livrés à eux-mêmes.³»

De cette légitimation et de cette indulgence de violation des droits des peuples africains par les puissances colonisatrices, vont naître des forces revendicatrices. Ainsi, le deuxième grand tournant de l'Histoire de l'Afrique apparaît au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Cette seconde période se situe entre 1945 et 1960. En dépit de la fin de la Seconde Guerre mondiale et de la création de l'Organisation des Nations Unies (ONU) qui énonçait dans ses grands principes le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, les peuples africains demeuraient victimes de l'oppression coloniale. Si avant la Seconde Guerre mondiale, les peuples africains revendiquaient l'égalité des droits entre les colonisés et les métropolitains, au lendemain de ladite guerre, les revendications reposaient maintenant sur une véritable indépendance.

Plusieurs forces revendicatrices telles que les partis politiques, les mouvements syndicaux, les associations religieuses et autres moyens d'action comme les grèves et l'insurrection virent alors le jour à travers le continent africain. Toutes ces forces avaient pour principal objectif la libération du continent africain, qui ployait sous le joug du système colonial. Hélène d'Almeida-Topor écrit à ce propos : « Pour faire aboutir leurs revendications, les Africains se regroupèrent dans divers types d'associations, se distinguant par leurs finalités, mais qui contribuèrent plus ou moins directement à l'émancipation du continent. ⁴» C'est précisément au cours de cette deuxième grande période qu'on va assister à l'indépendance de la majorité des pays africains⁵, consacrant par la même occasion la fin des empires coloniaux. Cette deuxième période peut être qualifiée de cyclone africain, car c'est à ce moment que les peuples africains se lèvent énergiquement pour mettre un terme à toutes formes d'asservissement.

Quant à la troisième période, elle se situe entre le lendemain des indépendances et la chute du mur de Berlin, soit entre 1965 et 1989. La fin de la colonisation a été accueillie

³ ELIKIA M'BOKOLO, « L'Afrique et le XX^{ème} siècle : dépossession, renaissance, incertitudes », *Politique étrangère*, 2000, n^{os} 3-4, p. 717-729.

⁴ ALMEIDA-TOPOR (Hélène d'), *L'Afrique au XX^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2003, p. 181.

⁵ L'accession à l'indépendance s'est faite graduellement. Il s'est écoulé par exemple neuf ans entre l'indépendance de la Lybie (1951) et celle du Congo (1960).

avec ferveur par tous les peuples africains qui voyaient en l'indépendance, la disparition du système colonial et son lot de malheurs. En effet, l'indépendance pour les Africains signifiait la mort d'un système oppressif et la naissance d'un système de liberté, d'égalité et de prospérité. C'est la raison pour laquelle la chanson intitulée *Indépendance cha-cha*⁶ de Joseph Kabasele, connu un grand succès au tournant des années 1960. Cependant, à l'euphorie de la souveraineté retrouvée, va succéder l'amer constat du néocolonialisme. C'est au cours de cette troisième grande période que l'instauration des gouvernements autoritaires est presque généralisée en Afrique. Ces gouvernements sont placés sous le règne du monopartisme qui a, la plupart du temps, conduit aux coups d'État militaires qui portaient au pouvoir des dirigeants tyranniques. Qu'ils soient militaires ou civils, la répression était la caractéristique des plusieurs gouvernements africains. Hélène d'Almeida-Topor souligne : « Les dirigeants installèrent partout des pouvoirs forts, répressifs, voire dictatoriaux. La liberté d'expression fut supprimée ; les médias, surveillés, ne purent diffuser que des thèses officielles.⁷ »

Sur les plans économique et social, l'Afrique a brillé durant cette période par la corruption, le népotisme et la gabegie. Toutes choses qui ont contribué à freiner le développement d'une grande partie du continent, et à maintenir les populations dans une pauvreté permanente. La troisième période peut alors être à son tour qualifiée doublement de temps d'espérances et d'illusions pour les populations africaines.

La quatrième période se situe entre 1990 et 2010. Elle marque aussi un tournant décisif dans l'Histoire africaine au tournant du XXI^{ème} siècle. C'est au cours de cette décennie que le continent africain fait l'expérience de la démocratie. L'avènement de la démocratie aura comme conséquence, le quasi balayage des régimes autoritaires. Mais l'avènement de la démocratie s'est surtout matérialisé par la floraison des partis politiques. Hélène d'Almeida-Topor affirme : « La réforme fondamentale fut l'abandon du Parti unique et l'instauration du multipartisme.⁸ »

Toutefois, si la démocratie été promptement institutionnalisée dans divers États africains, sa mise en pratique s'est faite lentement et non sans secousses. En effet, il est à noter que le processus de démocratisation en Afrique a connu des voies divergentes. Dans

⁶ Cette chanson est d'ailleurs utilisée dans le film *Lumumba* qui fait partie du corpus retenu pour cette thèse.

⁷ ALMEIDA-TOPOR (Hélène d'), *op. cit.*, p .263.

⁸ Ibid. p. 274.

certaines pays, le processus s'est opéré dans la stabilité et a abouti aux consultations électorales libres et pluralistes, dont le but était de changer les classes dirigeantes. Dans d'autres pays, seule l'instauration du multipartisme a suffi, mais sans donner l'occasion de renouveler les classes dirigeantes. Les dirigeants se sont maintenus au pouvoir malgré les contestations. Dans d'autres pays enfin, le processus de démocratisation a eu lieu sous fond de tensions ethniques ou régionalistes qui se sont soldées par des conflits armés ou des guerres civiles. Cette quatrième période peut être considérée comme la décennie du bonheur et des malheurs de la démocratie en Afrique.

De ce bref rappel de la situation de l'Afrique au XX^{ème} siècle, il apparaît que ce continent a été en perpétuelle ébullition durant le siècle dernier. Ce qui a naturellement provoqué des événements malheureux et surtout tragiques, qui ont contribué à faire entrer l'Afrique dans l'Histoire. Parmi ces événements malheureux survenus en terre africaine, et qui ont ébranlé le monde, figurent dans l'ordre chronologique l'assassinat de Patrice Lumumba en 1961, nationaliste congolais devenu le Premier ministre du jeune État indépendant du Congo ; le coup d'État militaire orchestré en Ouganda en 1971 par Idi Amin Dada, qui s'est par ailleurs illustré comme l'un des dictateurs le plus terrifiants du XX^{ème} siècle en Afrique ; la guerre civile sierra léonaise qui s'est déroulée de 1991 à 2001 et devenue tristement célèbre par les mutilations des civils ; le génocide rwandais de 1994, un des plus terribles événements du XX^{ème} en Afrique, du fait notamment de la rapidité avec laquelle les massacres ont été commis et aussi du nombre très élevé des victimes. D'où alors notre corpus qui se limite à quatre films décrivant une partie de ces événements historiques.

Ces événements tragiques qui ont eu un retentissement international, ont fait l'objet d'un traitement par la presse, la radio et la télévision. Mais ces faits qui sont tous historiques, ont également nourri l'imaginaire des cinéastes qui en ont fait un traitement cinématographique. Qu'elles soient indépendantes ou issues des grands studios hollywoodiens, les réalisations cinématographiques inspirées de ces drames africains du XX^{ème} siècle ont offert des fictions majeures auxquelles le public a été naturellement sensible. Deux principales catégories des films peuvent être observées à cet effet : la première catégorie qui dénonce des faits vrais en tissant une intrigue autour d'une crise réelle. La deuxième catégorie qui s'attache à la reconstitution des faits en romançant l'intrigue principale.

2. Historiographie

Les phénomènes que nous entendons étudier ont donné naissance à de nombreux travaux. En effet, la crise congolaise, le règne dictatorial d'Idi Amin Dada, la guerre civile en Sierra Leone et le génocide rwandais ont suscité de profondes réflexions. Ces multiples travaux⁹ aux allures historique et sociologique, se concentrent pour la plupart sur les causes et les conséquences, ainsi que sur les différentes phases du déroulement desdites crises. Ces études s'attardent également sur les différents acteurs qui y étaient impliqués.

Cependant, les travaux traitant de ces crises et qui s'appuient sur les films y afférents, restent très maigres à notre connaissance. En réalité, les études menées dans ce sens n'ont pas suffisamment bénéficié de l'engouement des chercheurs. Il est même à noter que ce sont en majorité, si non uniquement les historiens qui sont fortement représentés parmi la masse de ces chercheurs. Il faut donc signaler l'absence des spécialistes en études cinématographiques qui n'ont pas encore à ce jour, manifesté un réel intérêt pour l'étude des films *Lumumba*, *Le Dernier Roi d'Ecosse*, *Blood Diamond* et *Hôtel Rwanda*, et leur interrelation avec les crises sociopolitiques survenues au XXe siècle respectivement au Congo, en Ouganda, en Sierra Leone et au Rwanda. La maigreur de ces travaux académiques est encore rendue manifeste du fait qu'ils constituent généralement des contributions insérées dans des ouvrages collectifs ou dans des revues scientifiques. Il n'existe pas à notre connaissance d'ouvrages, encore moins de travaux universitaires consacrés uniquement à ces différents films¹⁰. Ainsi, David Moore¹¹ qui analyse le film *Lumumba* de Raoul Peck, s'attache à la recherche de la vérité historique dans ce film. L'auteur constate que Raoul Peck passe sous silence certains aspects notamment négatifs de la vie de Patrice Lumumba, et ne se concentre uniquement que sur le côté héroïque de ce personnage. Ce qui pousse David Moore à la conclusion selon laquelle *Lumumba* est une hagiographie. De son côté, Mohamed Adhikari¹² qui s'est intéressé au film *Hôtel Rwanda* de Terry George, dénonce le traitement simpliste qu'a fait le réalisateur du génocide rwandais. L'auteur démontre que

⁹ Ils apparaîtront en bibliographie puisqu'ils seront parfois cités notamment dans la première partie. Par ailleurs, ce n'est pas tellement le bilan historiographique de ces travaux qui nous intéresse dans la mesure où, ils ne peuvent pas influencer l'orientation de notre travail.

¹⁰ D'ailleurs jusqu'à ce jour aucune étude, aussi mineure soit-elle, n'a encore été faite sur le film *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

¹¹ MOORE (David), « Raoul Peck's Lumumba: history or hagiography? », Vivian Bickford-Smith, Richard Mendelsohn (dir.), *Black and White in Colour. African History on Screen*, Cape Town, Double Storey, 2007, p. 223-240.

¹² ADHIKARI (Mohamed), « Hotel Rwanda: too much heroism, too little history-or horror? », Vivian Bickford-Smith, Richard Mendelsohn (dir.), *Black and White in Colour. African History on Screen*, Cape Town, Double Storey, 2007, p. 279-299.

Terry George ne donne pas, par exemple, les causes profondes de ce génocide, ne montre pas suffisamment à l'écran l'ampleur des violences qui ont caractérisé cette crise. Pour l'auteur donc, toutes ces omissions décrédibilisent le film aux yeux du spectateur, et confinent l'œuvre à un pur divertissement à travers le récit de la bravoure d'un individu qui est Paul Rusesabagina. Tout comme David Moore, Mohamed Adhikari dévoile l'infidélité aux faits historiques. Comme on peut le remarquer, ces deux contributions se livrent à une comparaison entre les univers filmiques créés et leur fidélité ou non à la vérité historique sur les crises congolaise et rwandaise. L'axe d'analyse que ces auteurs privilégient, est d'ordre historique qui s'évertue à retrouver les différentes représentations sociales dans les films étudiés. C'est la même approche qu'adoptent des auteurs tels que Valérie Kociemba¹³ et Raphaël Villatte¹⁴. La première étudie le film *Blood Diamond* d'Edward Zwick, et dégage le trajet suivi par la vente illégale des diamants sierra leonais à travers le monde. Le deuxième consacre son étude aux films *Blood Diamond* et *Hôtel Rwanda*. Il dresse les différentes figures du barbare rencontrées dans ces deux œuvres. Ces figures vont ainsi des soldats tortionnaires aux rebelles et miliciens sans scrupules, en passant par des enfants-soldats endoctrinés. De toutes ces études, il découle que les films sont ici uniquement abordés comme des témoins sociaux et non comme des objets sémiotiques. Autrement dit, ces différents auteurs n'appréhendent pas les films comme des productions culturelles dotées d'un potentiel de significations. D'où l'absence dans ces analyses, du traitement des ressources signifiantes (cadrage, musique, montage, éclairage, etc.) qui prennent en charge les différentes représentations sociales. Alison Landsberg¹⁵ par contre se démarque des auteurs précédents, dans ce sens qu'elle ne cherche pas à saisir les rapports d'homologie entre l'univers du film *Hôtel Rwanda* qu'elle analyse et une quelconque vérité historique. L'auteure tient plutôt le film pour un langage, c'est-à-dire un moyen d'expression à travers lequel le cinéaste peut véhiculer un message ou une pensée. Aussi démontre-t-elle à l'aide de quelques procédés cinématographiques tels que le cadrage et le son, comment le réalisateur Terry George appelle le spectateur à une prise de conscience par rapport au génocide rwandais.

¹³ KOCIEMBA (Valérie), « Hollywood mondialise-t-il le regard ? Lorsque le cinéma américain nous donne à lire l'espace monde. », *Les cahiers d'Outre-Mer*, 2007, n° 238, p. 257-269.

¹⁴ VILLATTE (Raphaël), « Images de l'ennemi. Nouvelles et moins nouvelles figures du barbare et de la barbarie. », *Intercâmbio*, 2013, Vol. 6, p.176-198.

¹⁵ LANDSBERG (Alison), « Politics and the Historical Film. Hotel Rwanda and the Form and Engagement. », Robert Rosenstone, Constantin Parveluscu (dir.), *A Companion to the Historical Film*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 11-29.

Toutefois, il demeure que tous les travaux ci-dessus mentionnés, ne se concentrent que sur une partie des éléments liés au film. Ils ne tentent pas par exemple de prendre en compte des aspects d'ordre économique. En d'autres termes, les auteurs ne cherchent pas à comprendre qui a financé ces différents films et dans quels objectifs. Pareillement, ces auteurs écartent de leurs analyses la réception de ces films, c'est-à-dire l'accueil qui a été réservé à ces œuvres cinématographiques aussi bien par le public occidental que par le public africain.

3. Problématique, hypothèses et objectifs de la recherche

Le sujet qui entend être développé dans cette recherche, porte sur les crises sociopolitiques africaines qui exposent la vie d'une personnalité ou un événement majeur, au moyen des œuvres filmiques, et plus précisément d'un genre filmique, à savoir le film historique. Ce dernier a été présenté par plusieurs auteurs sous divers angles. Pierre Sorlin le considère de la manière suivante : « Le film historique, prenant comme base des événements passés, illustre des problèmes politiques contemporains ; il opère de bout en bout, une translation vers le présent. Davantage qu'une explication, il propose une caractérisation, une vue globale de la période choisie. ¹⁶» De son côté, Jean Gili présente les films historiques en fonction de leur degré de reconstitution. Pour cet auteur, il existe trois catégories de films historiques qu'il définit comme suit :

Films historiques qui racontent un épisode connu du passé, avec des personnages célèbres, films historiques qui mettent en scène des protagonistes anonymes, confrontés à un événement historique connu, les films historiques qu'il convient plutôt d'appeler des films en « costumes » car le passé n'y est qu'un cadre commode qui ne conditionne pas vraiment l'action.¹⁷

Pierre Sorlin a aussi mené une classification des films historiques. Il a alors distingué trois types qu'il présente ainsi : « Le film à prétexte historique redit ce qui est déjà su ; le film à coloration historique fait l'économie de ce que connaît le spectateur [...], les films historiques proprement dits ceux qui, partant d'un acquis culturel, le développent, le prolongent, le complètent, éventuellement le présentent sous un éclairage nouveau. ¹⁸» Que ce soit chez Jean Gili ou chez Pierre Sorlin, il apparaît trois catégories de films historiques. La première catégorie porte à l'écran des personnages qui ont effectivement existé, ainsi que

¹⁶ SORLIN (Pierre), « Cléo à l'écran, ou l'historien dans le noir », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1974, t. XXI, p. 252-278.

¹⁷ GILI (Jean), « De l'histoire du cinéma et de quelques autres considérations », *Cahiers de la cinémathèque*, 1982, n° 35-36, p. 63-64.

¹⁸ SORLIN (Pierre), art.cité.

des évènements qui ont bel et bien eu lieu dans l'Histoire, et que le spectateur reconnaît. Quant à la deuxième catégorie, elle est constituée de films qui s'inspirent d'un fait historique avéré et dont l'action est supportée par des protagonistes fictifs, c'est-à-dire n'ayant eu aucune existence historique aux yeux du spectateur. Dans la troisième catégorie par contre, les personnages et l'intrigue sont tous imaginaires, mais peuvent être rattachés à un quelconque passé facilement reconnaissable.

Au cœur de cette recherche donc, c'est l'interrelation entre deux disciplines, à savoir le Cinéma et l'Histoire qui est questionnée. Comment l'Histoire peut s'appréhender à travers le cinéma ? En d'autres termes, peut-on faire de l'Histoire avec des sources filmiques ? Cette question avait déjà trouvé une réponse positive au tournant des années 1970, avec les travaux pionniers de Marc Ferro qui invitait les historiens à ouvrir les portes de leurs laboratoires au film. Il était question qu'en plus de ses sources traditionnelles, l'historien s'approprie la source filmique. Dans un article programmatique, Marc Ferro écrivait alors : « Certes, le cinéma n'est pas toute l'Histoire. Mais sans lui, il ne saurait y avoir de connaissance de notre temps. ¹⁹» Marc Ferro a été suivi par plusieurs autres historiens dans cette nouvelle orientation qui accordait désormais une place noble aux sources filmiques dans l'explication et la compréhension de l'Histoire. Aussi, Robert Rosenstone écrit à son tour : « Ceux qui s'intéressent à la conscience historique de notre culture doivent se pencher sur le film historique et reconnaître que, malgré les nombreux inconvénients du support, les films représentent désormais un domaine du discours historique, du moins un moyen de penser la société. ²⁰» Shlomo Sand rejoint les auteurs précédents, et rappelle le rôle considérable qu'a joué le cinéma dans la connaissance des faits historiques au XX^{ème} siècle. Il affirme alors : « Au XX^e siècle, c'est le cinéma [...] qui, parmi les arts de la représentation, prit le relais pour exprimer les grands moments historiques vécus par des millions d'hommes et de femmes. ²¹» Prolongeant cette pensée de Shlomo Sand, Robert Rosenstone considère même le film comme la source la plus efficace pour mieux comprendre l'Histoire. Aussi écrit-il : « Seul le cinéma, avec sa capacité à juxtaposer des images et des sons, avec ses coupures rapides vers de nouvelles séquences, des fondus, des accélérations [et] des ralentis peut éventuellement espérer se rapprocher de la vie réelle, l'expérience quotidienne des idées, des

¹⁹ FERRO (Marc), «Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales, Sociétés, Civilisations*, 1968, 23^e année, n° 3, p. 581-585.

²⁰ ROSENSTONE (Robert), « Film historique/Vérité historique », *Vingtième siècle*, 1995, n°46, p. 162-175.

²¹ SAND (Shlomo), *Le XX^e siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004, p. 11.

mots, des images, des préoccupations, distractions, deceptions sensorielles motifs et émotions conscients et inconscients.²²»

Sur la base des propos de ces différents auteurs, il apparaît que les cinéastes qui ne sont pas certes des historiens de formation, pensent néanmoins le passé et l'écrivent, en se servant des images et des sons qui sont une forme de langage opposée au langage écrit qu'utilisent habituellement les historiens. En clair, l'écriture de l'Histoire ne saurait relever de la seule compétence des historiens reconnus comme tels. Du moment où les cinéastes s'attaquent aux faits historiques tels que les révolutions, les guerres, la vie des grands hommes et des grandes femmes qui ont eu une influence dans le mouvement de l'Histoire, c'est de l'Histoire qui est en train de se faire par des personnes et des moyens inhabituels. Robert Rosenstone affirme dans ce sens: « Accepter les cinéastes comme historiens [...], c'est accepter une nouvelle sorte d'histoire.²³» Dès lors, il devient compréhensible que les cinéastes, dans l'intention de ressusciter le passé, aient décidé de porter à l'écran la crise congolaise de 1960, le règne dictatorial d'Idi Amin Dada en Ouganda, la guerre civile en Sierra Leone dans les années 1990 et le génocide rwandais de 1994.

Étant donné la volonté des producteurs et des réalisateurs de revenir sur ces crises qui ont pourtant suffisamment fait l'objet d'un traitement médiatique à travers la presse, la radio et la télévision d'une part, et d'autre part, à travers des réflexions scientifiques interdisciplinaires pendant et après leur déclenchement, le point de départ de cette thèse est la question suivante : comment devons-nous comprendre que les cinéastes et les producteurs occidentaux décident de porter à l'écran les crises africaines sus-mentionnées, pratiquement une dizaine voire des dizaines d'années plus tard après leur déroulement ? Cette question centrale en amène d'autres : dans quelle mesure les différentes représentations desdites crises proposées dans les films du corpus, sont-elles en accord ou en désaccord avec les sources historiographiques (témoignages, livres, documentaires audiovisuelles, etc.) ? Pour quels buts les milieux de cinéma occidental ont-ils réalisé les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* ? Comment ces films sur la crise congolaise, le

²² ROSENSTONE (Robert), *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, p. 25-26. Citation en anglais: « Only film, with its ability to juxtapose images and sounds, with its quick cuts to new sequences, dissolves, fades, speed ups [and] slow motion can possibly hope to approximate real life, the daily experience of ideas, words, images, preoccupations, distractions, sensory deceptions conscious and unconscious motives and emotions.»

²³ ROSENSTONE (Robert), *History on film/ Film on history*, Edinburgh, Pearson Education, 2006, p. 159. Citation en anglais: « To accept film makers as historians [...], is to accept a new sort of history. »

règne dictatorial d'Idi Amin Dada, la guerre civile sierra leonaise et le génocide rwandais ont-ils été accueillis par les publics occidental et africain ?

De cette batterie de questions posées, il découle trois hypothèses de travail. Selon la première hypothèse, les différentes représentations desdites crises qui apparaissent dans les films du corpus, sont dans une large mesure, en accord avec ce que révèlent les sources historiques, mais s'écartent aussi par moments. Quant à la deuxième hypothèse, elle repose sur le postulat selon lequel les commanditaires desdits films sont plus motivés par la recherche d'une rentabilité financière, que par un devoir de mémoire ou de conscientisation par rapport à ces crises. Et d'après la troisième hypothèse, ces films sur les crises sociopolitiques africaines ont, dans l'ensemble, bénéficié d'un accueil très favorable auprès des Occidentaux et des Africains.

Cependant, notre recherche se démarque des études que les chercheurs européens et d'Amérique du Nord font, lorsqu'ils s'intéressent aux films inspirés par l'histoire douloureuse de l'Afrique. La plupart du temps, ces chercheurs esquivent des questions susceptibles de déranger l'Occident, comme c'est le cas avec les films du corpus qui sera justifié plus loin. Aussi, en abordant la présente recherche, l'objectif principal est d'analyser le regard des producteurs et réalisateurs occidentaux quand ils décident de porter les malheurs de l'Afrique à l'écran. En dehors de cet objectif principal, notre étude vise des objectifs spécifiques suivants : démontrer que les films du corpus qui reposent sur la reconstitution historique, ont, dans leurs conception et mise en forme, subi l'influence de la part de ceux qui appartiennent au monde du cinéma, comme de ceux qui y sont étrangers ; engager une analyse sur ce que les publics occidentaux et africains pensent des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

4. Cadre théorique et méthodologique

Puisqu'il s'agit d'aborder notre sujet en reconnaissant la place du spectateur, le rôle joué par les commanditaires des films, le travail de la mise en scène dans l'expression des diverses crises portées à l'écran, sans oublier la prise en compte des savoirs antérieurs relatifs aux crises étudiées dans cette thèse, cette recherche se veut obligatoirement pour cela un croisement de plusieurs approches ou cadres conceptuels. Il est en effet impossible de vouloir vérifier les hypothèses énoncées plus haut, en recourant à une seule approche d'analyse. Notre étude a donc la particularité de ne pas être prisonnière d'une approche, encore moins d'être redevable à une science. Aussi, avant de révéler toutes les différentes

pièces qui vont constituer l'appareil conceptuel de cette thèse, il importe de signaler que nous faisons nôtre, la conception plurielle du film telle que développée par Jean-Pierre Bertin-Maghit quand il écrit que : « Le film tient de l'individuel et du collectif. C'est en outre un médium dans lequel interfèrent systèmes de production, mentalités, horizon d'attente du spectateur et données politiques et économiques.²⁴» Pour Jean-Pierre Bertin-Maghit, l'analyse des représentations cinématographiques est pertinente lorsqu'elle prend en considération, ceux qui font les films, le film lui-même et ceux qui en consomment.

Comme on peut donc le constater, c'est une approche non pas parcellaire du cinéma mais plutôt globale, qui fonde les analyses qui sont menées dans le présent travail. Concrètement, cette recherche ambitionne de sortir systématiquement du champ fermé de l'esthétique ou de la sémiologie du cinéma pour l'intégrer à un ensemble plus vaste qui n'appartient pas au cinéma, mais l'englobe au contraire. En effet, le cinéma est certes un système clos de signes avec sa grammaire. Mais le cinéma tient aussi un discours sur l'environnement socio-humain d'une part, et d'autre part, il exerce une influence sur la société qui à son tour, tient un discours ou mieux une appréciation sur les œuvres issues du cinéma. Cette approche globale du cinéma nous semble la meilleure clé d'explication et d'interprétation du phénomène des crises sociopolitiques, qui est analysé à la lumière des films du corpus.

Relativement à cette approche globale donc, notre appareil conceptuel est constitué de deux approches théoriques : la première est l'approche socio-historique du cinéma, tandis que la deuxième approche est la sociologie de la réception. Par rapport à l'approche socio-historique du cinéma, elle est vivement sollicitée dans cette recherche, car il s'agit d'analyser au cours de ce travail, ce que donnent à voir les films, ainsi que le regard que les cinéastes et les commanditaires posent sur les événements historiques survenus dans les sociétés congolaise, rwandaise, sierra leonaise et ougandaise. Mais l'approche socio-historique du cinéma recouvre plusieurs orientations. Aussi, pour cette étude, c'est l'approche sociohistorique du cinéma telle que pensée respectivement par Marc Ferro, Pierre Sorlin et Michel Marie, qui retient toute notre attention. Ainsi, pour Marc Ferro qui a d'ailleurs ouvert la voie à l'approche socio-historique du cinéma, l'étude du film historique précisément, ne doit pas se contenter de dégager les représentations d'une société ou d'une époque. Une telle

²⁴ BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), « Le monde du cinéma français sous l'occupation ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième siècle*, 2005, n° 88, p. 109-120.

étude ne doit pas non plus considérer uniquement le film comme un texte en lui-même, en interrogeant alors sa structure. Marc Ferro recommande par contre, que l'analyse socio-historique prenne simultanément en compte le film et ce qui n'est pas film, afin de pouvoir mieux expliquer et même comprendre les faits historiques portés à l'écran. L'auteur écrit à cet effet :

Le film, ici, n'est pas considéré d'un point de vue sémiologique. Il ne s'agit pas non plus d'esthétique ou d'histoire du cinéma. Le film est observé non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne par l'approche socio-historique qu'il autorise. [...] Analyser dans le film aussi bien le récit, le décor, l'écriture, les relations du film avec ce qui n'est pas le film : l'auteur, la production, le public, la critique, le régime. On peut espérer ainsi comprendre non seulement l'œuvre mais aussi la réalité qu'elle figure.²⁵

À la suite de Marc Ferro, Pierre Sorlin a aussi tracé une autre voie dans les recherches sur le lien entre l'art cinématographique et l'Histoire. Pour Pierre Sorlin, le travail revient à saisir le film non seulement comme un témoin social à une époque précise, mais à étudier pareillement la manière dont le film fonctionne en tant que discours spécifique. Il écrit : « Il faut alors prendre le film en lui-même, s'attacher à découvrir dans les combinaisons d'images, de paroles et de sons le maximum de pistes pour pouvoir en suivre quelques-unes – celles précisément qui permettent de revenir au moment historique en éclairant l'extérieur (les échanges sociaux) par l'intérieur (le micro univers du film).²⁶» La démarche entreprise par Michel Marie quant à l'analyse socio-historique, n'est pas éloignée de la conception sorlinienne. Michel Marie insiste pour que l'analyse fasse un retour sur le contexte historique, et qu'elle se penche aussi sur le film comme texte. L'auteur soutient :

L'analyse du film suppose toujours une longue immersion dans son contexte de production mais celle-ci n'est jamais suffisante. Le danger est de toujours rester à l'extérieur de l'œuvre elle-même. Cette étude contextuelle ne rendra jamais compte de la façon dont le film fonctionne [...] D'où l'impérative nécessité d'une ample analyse interne, portant sur la question du sens et de l'interprétation de l'œuvre. Le rôle de l'analyse historique est alors d'éviter les écueils du formalisme, de l'isolement dans le corps du texte. C'est dire son importance.²⁷

Notre volonté dans cette thèse, à expliquer ou analyser les crises sociopolitiques en même temps du dehors et du dedans des films, nous invite à privilégier systématiquement les conceptions de l'approche socio-historique que prônent Marc Ferro, Pierre Sorlin et Michel Marie. Ces trois auteurs ont ceci de commun qu'ils considèrent l'éclairage historique,

²⁵ FERRO (Marc), *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41-42.

²⁶ SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, 1977, P. 44.

²⁷ MARIE (Michel), « Texte et contexte historique en analyse de films », *CinémAction*, 1992, n° 65, p. 22-28.

ainsi que le mode de fonctionnement du texte filmique, comme des aspects déterminants sans lesquels certains films sur les faits historiques ne seraient pas compris véritablement. D'ailleurs, les travaux à ambition socio-historique de nos prédécesseurs comme Christian Delage²⁸, Sylvie Lindeperg²⁹ et Suzanne Langlois³⁰ s'incrivent résolument dans les voies inaugurées par les auteurs sus-évoqués³¹. En effet, Christian Delage, Sylvie Lindeperg et Suzanne Langlois expliquent les événements historiques à la lumière de l'esthétique filmique, de l'accueil réservé aux films à la sortie par la presse et le public, des témoignages, des photos, etc. Sylvie Lindeperg va plus loin. Elle tient compte dans son travail, d'autres documents tels que les différentes versions des scénarios des films, les contrats, la genèse des films, les budgets de production, etc. C'est ce croisement de multiples et divers documents, qui conduit Sylvie Lindeperg à considérer alors le film comme un palimpseste. Elle écrit à cet effet :

Envisager l'œuvre cinématographique comme un palimpseste consiste à gratter la surface du film afin de retrouver les couches d'écriture, en éclairer les bifurcations et les repentirs. Aux synopsis, aux versions successives du découpage ou de la continuité dialoguée, s'ajoutent les comptes rendus des réunions de production, les correspondances, les avis des commanditaires. Ces documents permettent de cerner au plus près les stratégies des agents engagés dans la mise en images du passé.³²

Le deuxième cadre conceptuel qui doit servir dans ce travail est, comme indiqué plus haut, la sociologie de la réception. Certes, cette recherche réserve une place au spectateur. Mais il n'est nullement question pour nous à ce niveau, de nous interroger par exemple sur la fréquence avec laquelle les spectateurs ont vu les films du corpus, dans quels endroits ils les ont vus et au moyen de quels supports. L'étude va plutôt s'intéresser aux avis émis à l'encontre des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Et c'est la raison pour laquelle la sociologie de la réception est convoquée comme cadre théorique, afin de traiter efficacement de cette question relative aux discours tenus par les différentes communautés interprétatives. Pour les penseurs de la sociologie de la réception en effet, il n'est pas question d'interpréter les films, de s'approprier les films pour en trouver le sens ou les significations. L'objectif de la sociologie de la réception au contraire, est de comprendre les interprétations qu'en font les spectateurs face aux œuvres. C'est

²⁸ DELAGE (Christian), *La vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du troisième Reich*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1989.

²⁹ LINDEPERG (Sylvie), *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Nouvelle édition, Éditions Points, 2014.

³⁰ LANGLOIS (Suzanne), *La résistance dans le cinéma français. 1944-1994*, Paris, L'Harmattan, 2001.

³¹ Il n'est donc pas étonnant que ce soit Marc Ferro qui ait préfacé l'ouvrage de Christian Delage.

³² LINDEPERG (Sylvie), *op. cit.*, p. 13.

pourquoi donc Emmanuel Ethis affirme : « Ainsi la sociologie de la réception opère-t-elle suivant une posture qui s’astreint à ne prêter à une œuvre rien qui n’émane effectivement de l’expression des actes sémiologiques du spectateur.³³ » Et pour Laurence Allard, il s’agit : « De déplacer la production du sens hors du texte, du côté de l’espace de la réception.³⁴ » Dans notre travail justement, ce sont les divers jugements de valeur, appréciations et commentaires des spectateurs à l’égard des films du corpus, qui nous préoccupent.

Par ailleurs, pour que notre étude atteigne véritablement les objectifs qu’elle s’est fixée, un ensemble d’archives a été pris en considération. C’est ainsi que nous avons recherché et analysé les critiques professionnelles de films publiées notamment dans la presse française écrite et en ligne. De même, nous avons consulté et analysé les avis des internautes occidentaux sur les films du corpus. Dans le même sens, nous avons recueilli et analysé les jugements d’un échantillon d’étudiants camerounais à qui nous avons remis un questionnaire. Et pour une bonne masse informationnelle, notre travail a également puisé dans les sources audiovisuelles telles que les bandes-annonces et les bonus des DVD. Naturellement, nous avons procédé aux multiples visionnages des films du corpus et d’autres films aussi, qui sont venus en ressource pour étayer par moments notre argumentation.

5. Le corpus

L’étude des crises sociopolitiques africaines au cinéma passe obligatoirement par la lecture ou mieux encore, par l’analyse d’un corpus filmique. Or, tous les films sur l’Afrique n’abordent pas les questions relatives aux crises sociopolitiques. C’est pour cette raison qu’il semble important de s’appuyer sur un ensemble de films ou sur un corpus bien précis. Aussi, quatre films à savoir *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d’Ecosse* ont été retenus pour cette recherche. Le moment semble alors venu de justifier le choix de ces films. En effet, sur quels critères les films du corpus ont-ils été sélectionnés ? Deux critères ont présidé à cette élection. Le premier critère a été imposé par le sujet de cette thèse. Il fallait des films qui mettent puissamment en scène des situations de tension politique et sociale, lesquelles tensions renvoient à ce qui, un jour, a effectivement eu lieu dans l’Histoire du XX^{ème} siècle en Afrique. En clair, seules les fictions historiques inspirées des événements survenus en terre africaine au XX^{ème} siècle, semblent appropriées à l’objet de la présente

³³ ETHIS (Emmanuel), « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », *Communication et Langages*, 1999, n° 119, p. 38-54.

³⁴ ALLARD (Laurence), « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma. », *Réseaux*, 2000, vol. 18, n° 99, p. 131-168.

recherche. En y regardant de plus près, il est clair que les films *Lumumba*, *Le dernier roi d'Ecosse*, *Blood Diamond* et *Hotel Rwanda* ont incontestablement tous pour épine dorsale, des événements historiques : le film *Lumumba* retrace le parcours politique et l'assassinat du nationaliste congolais Patrice Lumumba. *Le Dernier Roi d'Ecosse* met en scène Idi Amin Dada, reconnu comme l'un des dictateurs africains les plus terrifiants du XX^{ème} siècle. *Blood Diamond* porte à l'écran la guerre civile qui a eu lieu en Sierra Leone pour le contrôle des mines de diamant dans ce pays. *Hotel Rwanda* rappelle les atrocités du dernier génocide du XX^{ème} siècle qui s'est produit au Rwanda. Ce sont en effet des films assez sérieux et documentés, dont les scénaristes voulaient donner une idée assez « équilibrée » et historiquement juste des événements (même si cela peut être discuté sur certains points).

La frontière temporelle ainsi tracée, écarte de cette recherche les films se rapportant aux crises qu'a connues l'Afrique avant les décolonisations des années 1960, et après le XX^{ème} siècle. Le génocide du Rwanda constitue malheureusement une date efficace dans la clôture des événements les plus terribles de la fin du XX^{ème} siècle en Afrique. Aussi, nous avons exclu de notre corpus le film *The Constant Gardener* réalisé en 2005 par Fernando Meirelles. Ce film parle d'expériences menées par des multinationales du médicament en Afrique certes, mais ne se concentre pas sur un événement historique précis. Le film *The Lord War* réalisé en 2006 par Andrew Niccol, ne fait pas partie du corpus, car ce film qui traite de la vente illicite d'armes en Afrique, se déroule principalement en Occident. Et comme *The Constant Gardener*, *The Lord of War* ne met pas en scène une situation historique survenue dans un pays africain déterminé. Nous avons également mis de côté *Timbuktu* réalisé en 2014 par Abderrahmane Sissako. Ce film en effet, donne le point de vue d'un Africain sur des événements en Afrique (arrivée des intégristes religieux). Il n'est donc pas un point de vue « occidental » sur la question. On peut ajouter à la suite de ces films que nous avons écartés, *White Material* que Claire Denis a réalisé en 2010. Ce film parle d'une région quelconque qui sombre dans une guerre civile en Afrique. Dans ce film aussi, il ne s'agit pas d'un fait historiquement attesté.

Toujours par rapport à ce premier critère, les films choisis présentent une homogénéité qui met bien en évidence la représentation des crises qui constitue l'un des axes de développement de cette thèse. Dit autrement, dans tous les films retenus pour cette étude, il s'avère que certains thèmes, certaines situations et même une certaine catégorie de personnages apparaissent d'un film à l'autre. En effet, les scènes liées par exemple aux massacres et aux tortures, ainsi que celles inhérentes aux violences symboliques, témoignent

d'une forte récurrence dans le corpus. Il en est de même au niveau des personnages, où l'on rencontre toujours les bourreaux et les victimes, les politiciens et les dirigeants africains sans oublier la communauté internationale. Quant aux thèmes, ceux de la mort, du pouvoir, de l'ingérence occidentale, de la conspiration et de la violence sont présents dans tous les films qui feront l'objet d'analyse. Ces quelques éléments qui forment le dénominateur commun à tous les films du corpus, contribuent sans doute à donner corps à la notion de crise sociopolitique.

Le deuxième critère est la visibilité des films du corpus. Dans le cadre d'une étude relative à l'histoire des représentations au cinéma, comme c'est le cas pour notre recherche, Pierre Sorlin recommande que soit retenue une réalisation qui a été remarquée au moment de sa sortie³⁵. En consultant alors le classement des films sur l'Afrique qu'ont fait les sites spécialisés en cinéma tels que *Senscritique*³⁶, *Cinetrafic*³⁷, *Télérama Vodkaster*³⁸ et *Make Time To See The World*³⁹, il apparaît que parmi les films les plus sérieux qui analysent des crises en Afrique entre 1960 et la fin du XX^{ème} siècle, figurent les quatre de notre corpus.

Il est à noter que dans ce classement que les sites spécialisés sus-évoqués ont établi, apparaissent beaucoup de films de « divertissement » et sans recherches historiques. On peut ainsi citer entre autres *Out of Africa* de Sidney Pollack réalisé en 1986. Le film vante les meilleurs paysages que l'Afrique possède, et qui peuvent servir de cadres pour raconter des histoires d'amour. Il y a également *Chasseur blanc, cœur noir* réalisé en 1990 par Clint Eastwood. Le film qui est une aventure exotique, tourne autour de la chasse à l'éléphant en Afrique. Le film *Terreur dans la savane* de Darrell James Roodt réalisé en 2007, est aussi une aventure exotique. Ce film est une exploration du monde sauvage africain. Le film *Gold* réalisé en 1974 par Peter R. et Peter Hunt, est une histoire d'amour entre un manager d'une mine d'or en Afrique du Sud et la petite-fille de son patron.

Cependant, bien que les films du corpus n'aient pas tous connu du succès au box-office, tous par contre ont été d'une part, présentés aux cérémonies cinématographiques nationales voire internationales. D'autre part, ces réalisations ont suscité de vives

³⁵ SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma*, op. cit, p. 203.

³⁶ https://www.senscritique.com/top/resultats/les_meilleurs_films_se_deroulant_en_Afrique/859259, (consulté le 12 mai 2011).

³⁷ <https://cinetrafic.fr/liste-film/2303/1/l-afrique-au-cinema>, (consulté le 15 mai 2011).

³⁸ <https://vodkaster.telerama.fr/films/films-qui-se-deroulent-en-Afrique/g-1-2112-586>, (consulté le 15 mai 2011).

³⁹ <https://maketimetoseetheworld.com/movies-about-africa/>, (consulté le 20 mai 2011).

polémiques à leur sortie. À partir de ces deux faits, la preuve est ainsi apportée que les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* ne sont pas passés inaperçus, qu'ils ne sont pas restés sous le boisseau. En d'autres termes, ce sont des films dont on a beaucoup parlé à leur sortie, et qui ont été vus par assez de spectateurs et de critiques en Occident notamment, pour permettre ainsi d'envisager une analyse de réception.

6. Plan de la thèse

La présente thèse est construite autour de deux parties, chacune divisée en chapitres. Et chaque partie aborde pratiquement un grand axe du travail. C'est ainsi que la première partie de cette étude sur les crises sociopolitiques africaines, porte sur la question des représentations. Cette première partie qui est constituée de quatre chapitres, se donne pour tâche de comprendre comment les différents éléments qui structurent la notion de crises sociopolitiques dans les films du corpus, sont pris en charge par l'écriture filmique. À ce stade, les films sont abordés non seulement comme des témoins sociaux, mais également comme révélateurs de la vision collective ou individuelle des agents du monde du cinéma que sont alors les cinéastes ou les commanditaires des films. Il importe de signaler que c'est dans cette première partie que l'analyse sociohistorique du cinéma, mobilisée comme cadre théorique à cette recherche, entend faire ses preuves. Autrement dit, les analyses sont essentiellement éclairées tout au long de cette première partie, à la lumière de l'approche sociohistorique du cinéma.

Quant à la deuxième partie qui comporte trois chapitres, la réflexion tourne autour de la vie des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. De façon générale, l'étude se focalise, dans cette deuxième grande étape de notre travail, sur la production, la distribution, l'exploitation et la réception des films du corpus. À la différence de la première partie dont les analyses sont uniquement conduites sous le prisme de l'approche socio-historique du cinéma, la deuxième partie fait appel aux deux cadres théoriques sollicités par cette thèse : la sociologie de la réception et l'approche socio-historique cinéma.

Voilà ainsi énoncée la structure générale de notre travail qui débutera par la première partie intitulée *Les représentations des crises à l'écran*, et se terminera par la deuxième partie qui elle, a pour titre, *Les films du corpus au cœur de leur vie*.

Partie 1

Les représentations des crises à l'écran

Dans cette partie qui entend étudier la mise en scène des crises sociopolitiques, nous entendons soutenir l'hypothèse selon laquelle les films du corpus reflètent dans la globalité, la réalité historique suffisante pour ainsi informer et conscientiser le spectateur. Il revient dès lors à s'intéresser aux représentations que Pierre Sorlin définit comme : « L'ensemble des données qui sous-tendent une notion : qu'on parle d'usine, d'espace urbain, de classe ouvrière, de pouvoir politique, les représentations sont des éléments (définitions, qualificatifs, associations, images) qui s'agglutinent autour de ces expressions.⁴⁰» Plus précisément, il s'agira d'examiner dans le corpus retenu, quelques éléments qui gravitent autour de la notion de crises sociopolitiques.

Vu les objectifs poursuivis par cette partie, l'étude sur les représentations et le point de vue des cinéastes ou des commanditaires des films, gagnera à être conduite simultanément sur le fond et la forme. En clair, il ne sera pas question de se contenter d'un relevé thématique qui se complairait dans une description des formes représentationnelles. Il faudra en plus, se pencher résolument sur les ressources expressives spécifiques et non spécifiques liées au médium cinéma. C'est en effet de la prise en compte de ces deux plans que l'analyse des représentations peut être efficace d'une part. C'est pourquoi Pierre Sorlin, dans le cadre de l'étude des représentations, recommande d'associer à l'anecdote, la construction du film que l'auteur définit comme : « L'agencement des divers matériaux, visuels et sonores, qui donnent forme à l'anecdote.⁴¹» Jacques Aumont et Michel Marie vont dans le même sens quand ils écrivent : « Au cinéma comme dans toutes les productions signifiantes, il n'est pas de contenu qui soit indépendant de la forme dans laquelle il est exprimé.⁴²»

D'autre part, c'est en tenant compte de l'esthétique mise en œuvre qu'une différence peut être faite entre les cinéastes dans le traitement des différentes représentations. Et c'est encore la forme c'est-à-dire, l'esthétique en usage dans le traitement des représentations, qui permettra de saisir la place que chaque cinéaste réserve au spectateur. En effet, à la lecture des films du corpus retenu, il se trouve que c'est également en fonction du spectateur que les films ont été conçus. Il importe donc que dans l'étude des représentations, l'analyse bascule de temps à autre du côté du spectateur qui, pour reprendre Gilles Deleuze⁴³, fait partie intégrante du film. Ce point de vue de Gilles Deleuze était déjà celui d'Edgar Morin qui

⁴⁰ SORLIN (Pierre), *op. cit.*, p. 217.

⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

⁴² AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2013, p. 95.

⁴³ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 272.

écrivait alors : « Toutes les techniques du cinéma concourent à plonger le spectateur aussi bien dans le milieu que dans l'action du film.⁴⁴» En définitive, il n'y a point de film sans spectateur, pour faire ainsi écho à la formule de Jacques Rancière qui écrit, s'agissant du spectacle théâtral : « Il n'y a pas de théâtre sans spectateur.⁴⁵»

Le matériau de base sera donc le film considéré comme un texte complexe réunissant l'image et le son, et capable de secréter du sens tant par le rapprochement entre un plan de l'expression et un plan de contenu, que par la rencontre entre le film et le monde qui l'entoure (public, critique, mode de production, milieu du cinéma). Etant donné que les films étudiés possèdent en commun un ensemble de représentations qui donnent forme aux crises sociopolitiques africaines du XX^{ème} siècle, l'analyse ne procédera pas par une approche chronologique film par film. En d'autres termes, il ne sera pas question de prendre chaque film à son tour pour ensuite étudier les représentations qui y apparaissent. L'analyse sera plutôt menée de façon globale par type de représentations.

Ainsi, quatre chapitres structurent cette première partie de notre travail. Le premier analyse la mise en scène de la violence physique. Le deuxième examine le traitement de la violence symbolique. Le troisième se penche sur l'image des Africains dans les crises. Le quatrième s'intéresse à l'image des Occidentaux dans les crises. Il sera en définitive question dans ce premier grand moment de cette recherche, de dégager les significations historico-politico-socio- idéologiques qui découlent de la mise en scène du passé, relativement à la crise congolaise, au génocide rwandais, à la guerre civile sierra-leonaise et au règne dictatorial d'Idi Amin Dada en Ouganda.

⁴⁴ MORIN (Edgar), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Gonthier, 1958, p. 90.

⁴⁵ RANCIÈRE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 8.

Chapitre 1

La mise en scène de la violence physique

Comme son nom l'indique, la violence physique est exercée tant sur les corps des êtres que sur les matières qui composent des choses d'une part. D'autre part, cette forme de violence vise à détruire partiellement ou en totalité des êtres ou des choses. La violence physique poursuit un triple objectif : infliger la douleur physique aux êtres vivants, leur ôter la vie et procéder à la séparation des matériaux dont sont constitués les objets sortis des mains humaines notamment, de sorte qu'ils ne soient plus utilisables ou récupérables. C'est dans ce sens que Philippe Braud dit de cette forme de violence : « Qu'elle est sans doute à l'origine de dommages corporels, de destructions ou de déprédations matérielles. ⁴⁶» Ces propos de Philippe Braud permettent de conclure que la violence physique se présente sous plusieurs aspects dont certains seront analysés à ce stade de notre réflexion.

S'agissant des travaux sur les différentes manifestations de la violence physique, Wolfgang Sofsky⁴⁷ semble celui qui a profondément étudié les formes de violence physique. En effet, certains travaux se contentent de relever quelques modes d'expression de la violence physique tels que la bastonnade, le viol, les tueries et la démolition des biens. Les auteurs⁴⁸ ne poussent pas loin la réflexion en donnant par exemple une définition et même des caractéristiques de ces différents aspects. Par ailleurs, leur relevé n'est pas assez riche et pointilleux. Or, le relevé de Wolfgang Sofsky est très dense, et l'auteur dégage même les nuances entre certains aspects de la violence physique que d'autres regroupent sous une seule appellation. C'est ainsi que Wolfgang Sofsky distingue très bien l'exécution du massacre, et il considère aussi le combat comme une manifestation de la violence physique. La finesse et la profondeur des analyses de Wolfgang Sofsky viennent de ce que, l'auteur répond aux questions du pourquoi et du comment de ces diverses formes de la violence physique, en recourant à l'une des recettes classiques de la philosophie politique, qui consiste à se servir d'un récit imaginaire, afin de mieux comprendre certaines notions politiques dans leurs origines et leurs manifestations.

⁴⁶ BRAUD (Philippe), *Violences politiques*, Paris, Seuil, 2004, p. 17.

⁴⁷ SOFSKY (Wolfgang), *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, Traduction française, 1998.

⁴⁸ C'est le cas de Thomas HOBBS dans *Léviathan*, Jean-Jacques ROUSSEAU dans *Du contrat social*, Raoul GIRARDET dans *Mythes et mythologies politiques* et André Reszler dans *Mythes politiques modernes*.

Puisque les travaux de Wolfgang Sofsky relatifs aux diverses manifestations de la violence physique nous semblent plus pertinents, plus élaborés, nous nous approprions donc son relevé⁴⁹ afin d'étudier la violence physique dans notre corpus, ce d'autant plus que ces diverses manifestations sont bien à l'œuvre dans ledit corpus. Cette étude de Wolfgang Sofsky nous est d'un grand apport, car elle nous permettra dans l'analyse, de mieux articuler les formes de violence physique et l'esthétique filmique en usage dans le corpus. En d'autres termes, une fois que la notion de massacre par exemple aura déjà été clairement comprise dans son étendue, il sera plus aisé de l'analyser, c'est-à-dire de comprendre son fonctionnement à l'intérieur des films à partir de l'énonciation filmique. Seront donc respectivement étudiés la torture et le massacre comme formes de violence physique.

1.1 La torture

Entendue comme une forme de violence physique qui atteint le corps, la torture entraîne une dose de souffrances physiques. En effet, la victime de la torture est systématiquement soumise à des sévices corporels qui le poussent à gémir, à pousser des cris et même à pleurer. La victime peut aussi rester silencieuse, mais cela n'empêche pas qu'elle ressente de la douleur. Infliger la douleur physique demeure l'objectif que la torture vise. Aussi Michel Foucault définit la torture comme étant : « Une peine corporelle, douloureuse, plus ou moins atroce.⁵⁰ » Et Wolfgang Sofsky de préciser : « Elle accable sa victime de souffrances et de tourments.⁵¹ » Une lecture des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Le Dernier Roi d'Ecosse* et *Blood Diamond* permet de découvrir que les scènes de torture sont bien présentes dans ces récits. Comment est-ce que la torture se présente donc dans notre corpus et comment est-elle approchée par les cinéastes ? Il faut tout de suite signaler que la torture se manifeste de manière différente dans le corpus, et est également abordée différemment par les cinéastes.

Dans *Lumumba*, le réalisateur Raoul Peck présente dès le générique d'ouverture du film une scène de torture. Il s'agit en fait d'une image d'archives qui montre un Congolais d'un âge avancé, nu et à plat ventre, les membres supérieurs et inférieurs solidement attachés devant et derrière sur deux bâtons. Cet homme subit en réalité la peine du fouet, et son bourreau n'est curieusement personne d'autre qu'un Congolais. Cette image d'archives est

⁴⁹ Mais cela ne voudrait pas dire que dans cette étude, nous ferons abstraction des autres travaux ayant un lien avec la violence physique. C'est seulement que notre analyse s'adossera plus sur les écrits de Wolfgang Sofsky.

⁵⁰ FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 37.

⁵¹ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit.*, p. 84.

intentionnellement introduite par ce cinéaste pour annoncer le ton tragique du film. En effet, placée au générique du début, cette image éclaire partiellement le film et son propos. Mais cette image est surtout insérée dans cette fiction à dessein, pour rappeler au spectateur que le régime colonial belge a employé des méthodes inhumaines pour parvenir à ses fins. Cette image d'archives apporte donc la preuve que les populations congolaises ont été sévèrement maltraitées durant la colonisation belge. Raoul Peck entoure donc sa fiction d'une image d'archives qui apparaît d'après Laurent Veray : « Comme une trace intangible du passé, son utilisation permet de reconstruire du réel a posteriori, de restituer des fragments de vies et d'événements qui se sont produits à des époques précédentes. ⁵²» pour souligner d'une part l'authenticité de la peine du fouet pratiquée par les colons belges, mais d'autre part, pour démontrer que les événements qui seront racontés par la suite dans le film sont inspirés des faits réellement survenus au Congo. D'où la mention « Ceci est une histoire vraie » qui apparaît dans le même générique du début. Cette mention est corroborée ailleurs par Raoul Peck dans un entretien avec Marie-Pierre Muller. Le réalisateur déclare : « Le film n'est pas une adaptation, il se veut une "histoire vraie".⁵³» Cette volonté de donner un cachet véridique à son œuvre viendrait du fait que Raoul Peck qui réalise des fictions, est aussi familier des documentaires⁵⁴. Or, le documentaire est cette forme de cinéma qui se caractérise par la véracité des faits. Jacques Rancière peut alors écrire à propos : « Le documentaire capte le réel, il prend la réalité dans le vif, fortifiant ainsi sa crédibilité auprès du spectateur. ⁵⁵» L'auteur est rejoint dans sa réflexion par Steven Bernas qui écrit à son tour, à propos du documentaire : « Il a l'avantage de son pouvoir de révélateur des faits, des vécus.⁵⁶»

Par ailleurs, à travers la manipulation de cette image d'archives, Raoul Peck démontre d'un côté que certains Congolais qui étaient au service l'administration coloniale belge ont contribué sous les ordres du colon, à torturer d'autres Congolais. Dans cette image, tortionnaire et torturé sont reliés par un panoramique ascendant commencé sur le torturé pour s'arrêter sur le tortionnaire, produisant alors une relation de type effet-cause, qui semble dire ouvertement au spectateur : « voici ce dont la colonisation belge a accouché au Congo ».

⁵² VERAY (Laurent), « Les films d'archives de la Grande Guerre : matière pour une écriture documentaire de l'histoire. », *Le réel au cinéma*, Rencontres de Gadagne, Lyon, 2004, p. 43-49.

⁵³ Voir Note de production du film *Lumumba*, 2000, p. 5.

⁵⁴ Avant la réalisation du film *Lumumba* en 2000, Raoul Peck a eu à réaliser quatre documentaires : *Lumumba*, *la mort d'un prophète* en 1991, *Desouven-Dialogue avec la mort* en 1994, *Haiti, le silence des chiens* en 1994 et *Chère Catherine* en 1997.

⁵⁵ RANCIÈRE (Jacques), « L'historicité du cinéma. », in Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 2008, p. 45-60.

⁵⁶ BERNAS (Steven), *La croyance dans l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 91.

Le panoramique est utilisé ici pour nommer. Aussi, Michel Chion écrit que : « Beaucoup de figures cinématographiques sont des figures de désignation (panoramiques, zoomings), [...] ressemblant à des actes de paroles et qui ont un statut ambigu, car elles ne sont pas de la parole au vrai sens du mot. ⁵⁷» Effectivement, la peine de fouet fut une invention de l'administration coloniale belge au Congo.

Cependant, Raoul Peck dans ce mouvement de caméra, s'arrête au niveau de la poitrine du tortionnaire et refuse de montrer le visage du bourreau. Pourquoi ce choix ? En fait, parmi les Congolais qui étaient sollicités par l'administration coloniale belge au Congo, certains étaient réduits à de simples exécutants. Ils n'avaient pas de questions à poser au maître blanc par rapport à une tâche qui leur était demandé d'accomplir. C'est la raison pour laquelle le panoramique qui dans le même mouvement, après avoir montré la main moyennement levée du bourreau tenant le fouet, s'arrête donc au niveau de la poitrine où est logé le cœur, siège des émotions, soulignant par-là que le bourreau n'avait pas à raisonner, à se poser des questions sur la légalité ou l'illégalité de l'acte qu'il devait poser. D'où alors le refus du réalisateur de cadrer la tête du bourreau qui, à l'opposé du cœur, est le siège de la réflexion puisque logeant le cerveau. Et si la tête du bourreau n'est pas montrée, c'est précisément parce que l'initiative ou mieux, la décision de soumettre les Congolais récalcitrants à la peine du fouet n'émanait pas du bourreau noir, mais bien plus du maître blanc qui détenait le pouvoir, et le déléguait au bourreau noir, qui devenait à son tour tout-puissant face à la victime. Cette toute-puissance est rendue manifeste par l'ascension du panoramique en direction du bourreau qui lui-même est dans une position verticale c'est-à-dire debout, contrairement à la victime qui est allongée au sol dans une immobilité totale. Ce panoramique ascendant possède donc dans le traitement de cette image d'archives, le caractère quasi divin pour reprendre André Bazin⁵⁸.

Mis à part le panoramique sur cette image d'archives qui montre un Noir en train d'être torturé, l'autre moyen d'expression cinématographique que Raoul Peck convoque dans le traitement de cette image, est un long plan moyen rapproché non pas du bourreau, mais de la victime, c'est-à-dire de l'homme nu immobilisé au sol. Alors que le réalisateur ne montre pas entièrement le bourreau, il prend soin à ce moment de montrer entièrement pendant quatre secondes à l'écran, le corps nu de cet homme âgé qui subit la peine du fouet.

⁵⁷ CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, poétique, esthétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 341.

⁵⁸ BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 21^e édition, 2011, p. 276.

Par ce procédé, Raoul Peck fait prendre connaissance au spectateur de la gravité des sanctions qui étaient appliquées aux Congolais indociles ou encore rebelles aux lois du régime colonial belge. Raoul Peck par la même occasion, sollicite du spectateur de la compassion étant donné qu'il rapproche cette image de lui à travers un léger zoom avant. Le cinéaste tient également à ce que le spectateur intègre cette image barbare dans sa conscience pour qu'il n'oublie pas que l'histoire de la colonisation au Congo, comme partout ailleurs, fut d'abord une histoire de la violence la plus humiliante. Ce qui semble alors justifier le refus de Raoul Peck de se livrer au jeu de la suggestion.

En effet, le cinéaste ne cherche même pas à jeter hors-champ une partie du corps, et plus particulièrement le postérieur de la victime. En montrant aussi en plan moyen la victime, Raoul peck démontre qu'au-delà de la souffrance physique que provoquait la peine du fouet, il y avait aussi la souffrance morale. C'est donc dans tout son être que la victime était finalement affectée par cette punition, qui visait non seulement à châtier sa chair, mais aussi à l'humilier devant les siens, surtout lorsque le châtiment avait lieu en public. Philippe Braud écrit à ce propos: « Ainsi la violence physique a-t-elle pour effet d'inférioriser, voire d'humilier. ⁵⁹» Il y avait en effet des cas où la victime était battue nue en présence des membres de sa famille dans le but de l'humilier. Achille Mbembe souligne justement qu'en contexte colonial, il y a la volonté d'humilier l'indigène⁶⁰. C'est en définitive pour que le spectateur éprouve de la pitié envers la victime de la peine du fouet en vigueur au Congo sous la colonisation d'une part, et d'autre part, pour qu'il s'indigne face à cet acte inhumain, que Raoul Peck se sert du panoramique vertical ascendant et du plan moyen rapproché dans le traitement de l'image d'archives qui présente justement une scène de la peine du fouet.

Dans la suite, le film *Lumumba* donne à voir une autre scène de torture, et cette fois-là c'est Patrice Lumumba, le personnage central du récit, qui en est la victime. Cette scène a lieu dans la prison où Patrice Lumumba est détenu pour avoir incité les populations congolaises à la désobéissance civile lors du Congrès de son parti le MNC⁶¹, tenu à Stanleyville en octobre 1959. Ses propos avaient alors entraîné des émeutes en divers endroits de la ville. Les sources historiographiques ne mentionnent pas que Patrice Lumumba a été torturé durant son séjour en prison. Raoul Peck a donc inventé cette scène.

⁵⁹ BRAUD (Philippe), *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ MBEMBE (Achille), « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *Rue Descartes*, 2007, n°58, p. 37-55.

⁶¹ Mouvement National Congolais. Ce parti politique créé en octobre 1958, est la première organisation politique nationaliste.

L'invention fait partie des procédés utilisés dans les films historiques, afin d'illustrer un aspect de l'histoire⁶². Pour indiquer que du point de vue historique, le séjour en prison au temps de la colonisation belge n'était pas seulement privation de liberté mais également synonyme de sévices corporels, Raoul Peck choisit alors de montrer Patrice Lumumba victime de torture en prison. Cette scène de torture de Patrice Lumumba dans le film laisse voir que l'administration coloniale belge qui tenait à garder le peuple congolais dans le mutisme, c'est-à-dire dans une position passive à l'égard de la façon dont le Congo était géré, n'hésitait pas à recourir à la torture comme moyen dissuasif pour que les Congolais prennent peur, et adoptent une attitude malléable face au colonisateur belge. Comme le souligne Wolfgang Sofsky : « La torture a toujours fait partie des plus efficaces pratiques du pouvoir. Officiel ou secrète, elle n'est jamais loin, dès qu'un régime vise l'orthodoxie et la conformité. Elle est inscrite dès le départ dans la logique du pouvoir. Car le pouvoir repose sur l'obéissance et la docilité.⁶³ »

Or, Patrice Lumumba a été jeté en prison parce qu'il a refusé de se soumettre à l'autorité coloniale. Il appelait au changement y compris. En agissant ainsi, il a été considéré comme un subversif. Et le traitement réservé au subversif dans le contexte colonial congolais, était la torture par laquelle le régime colonial belge démontrait son pouvoir répressif. D'ailleurs, la composition du cadre par Raoul Peck est assez révélatrice des rapports de force existants dans cette scène de torture qui s'ouvre sur un plan moyen de Patrice Lumumba vu en arrière-plan assis sur un lit, tête baissée, comme s'il méditait sur son sort. Suit immédiatement un premier plan américain qui montre un geôlier belge qui entre par la droite de l'écran, puis un second plan américain du même geôlier vu de dos avançant dans l'axe de l'écran vers Patrice Lumumba. Cet angle de prise de vue sur le geôlier permet de découvrir le fouet à moitié dissimulé dans l'arrière de son pantalon, faisant comprendre alors au spectateur que Patrice Lumumba n'échappera pas à un châtiment corporel. Rejoint par son collègue, les deux geôliers belges transformés en bourreaux soumettent Patrice Lumumba aux pires souffrances. C'est ainsi que l'un d'eux le jette violemment au sol, et Patrice Lumumba qui s'écroule du côté gauche de l'écran est par ailleurs cadré en légère plongée pour traduire son impuissance à se défendre face à ses bourreaux. Le même geôlier se sert d'un tuyau noir en caoutchouc et frappe Patrice Lumumba au dos.

⁶² ROSENSTONE (Robert), « Film historique/Vérité historique. », art. cité.

⁶³ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit.*, p. 80.

Il y a dans cette scène, un élément du discours filmique qui ne relève pas du code cinématographique, mais qui vient renforcer l'idée de la domination belge dont cette scène de torture est porteuse. Il s'agit en fait du tuyau en caoutchouc qui est utilisé comme instrument de torture par les geôliers belges. Le film étant un ensemble de signes hétérogènes dont l'intention est de véhiculer des idées ou de communiquer des pensées, il devient évident que ce n'est pas un hasard si Raoul Peck a opté pour un tuyau en caoutchouc, et non pas pour un tuyau métallique par exemple. Ce tuyau en caoutchouc que manipule d'ailleurs un geôlier belge dans le film n'est donc pas un simple élément décoratif sans portée sémiotique. Du moment où ce tuyau en caoutchouc est intégré de manière fonctionnelle dans cette portion du film, il est susceptible de sécréter du sens. Aussi Iouri Lotman écrit à cet effet : « Tout ce qui, dans un film, relève de l'art possède une signification, est porteur d'une information.⁶⁴ » Allant dans le même sens, Jean Mitry soutient éloquemment : « Tout objet donné en images animées acquiert un sens – un ensemble de significations – qu'il ne possède pas en réalité, c'est-à-dire en présence réelle.⁶⁵ » Bien avant ces deux auteurs, Gilbert Cohen-Séat avait déjà signalé que le fait filmique est essentiellement tourné vers les significations. L'auteur écrivait alors : « Toute réalité filmique se trouve normalement élaborée et présentée en fonction d'une signification, et donc " veut dire " quelque chose.⁶⁶ »

Ce tuyau en caoutchouc qui apparaît à l'écran a en effet des choses à dire sur le monde. De par la matière dont il est composé, ce tuyau est le signe d'une situation historique précise, celle de l'esclavage instauré au Congo par Léopold II, le roi des Belges. Ce roi dont le Congo avait d'abord été la propriété, avait suffisamment exploité le caoutchouc dans ce pays en forçant les populations congolaises à travailler gratuitement pour lui⁶⁷. Hormis le fait que les populations congolaises effectuaient ce travail harassant et sans salaire, il était réservé aux paresseux un traitement inhumain. Ceux qui ne récoltaient pas la quantité de latex exigée, se voyaient par exemple couper une main. Joseph Mbungu Nkandamana écrit à ce propos : « La récolte du latex de liane par les indigènes avait été poussée avec des méthodes de contrainte telles qu'un scandale international éclata.⁶⁸ » Ce caoutchouc récolté au Congo par les Congolais, était envoyé en Europe pour être vendu et transformé. Cette

⁶⁴ LOTMAN (Iouri), *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 73.

⁶⁵ MITRY (Jean), *La sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1987, p. 103.

⁶⁶ COHEN-SÉAT (Gilbert), *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1958, p. 142.

⁶⁷ Pour plus amples informations sur cette question relative à l'exploitation du caoutchouc au Congo, le lecteur pourra utilement se référer au documentaire intitulé *Le roi blanc, le caoutchouc rouge, la mort noire*, réalisé par Peter Bate en 2004.

⁶⁸ MBUNGU NKANDAMANA (Joseph), *L'indépendance du Congo belge et l'avènement de Lumumba*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17.

ressource naturelle que le roi Léopold II avait prise en réduisant les Congolais à l'esclavage, et qui l'avait enrichi, était revenue au Congo pendant la colonisation belge, sous la forme d'un tuyau noir pour servir d'instrument de torture, donc de malheur pour les Congolais.

La domination du pouvoir colonial s'exprime davantage par le cadrage des deux geôliers qui occupent le côté droit de l'écran pendant qu'ils se livrent à la torture. La bande-son est également mise à contribution pour exprimer cette domination. En effet, durant toute la séance de torture, les geôliers ont la parole. Ils forment des phrases sensées et audibles à l'endroit du torturé Patrice Lumumba. Par contre, ce dernier ne prononce aucun mot. Il est réduit aux expressions préverbaux constituées de gémissements et de cris. Cette discrimination voulue par Raoul Peck au niveau de la distribution de la parole offre une double interprétation. La première est qu'en laissant uniquement parler les geôliers belges, le cinéaste renforce chez le spectateur l'idée selon laquelle le colonisateur belge était maître du Congo, et c'est lui qui décidait de tout. Il revenait seulement au Congolais d'observer sans mot dire. Achille Mbembe reconnaît ce silence auquel était soumis le colonisé. L'auteur écrit : « Commander requiert par-dessus tout, de pouvoir imposer le silence à l'indigène. À plusieurs égards, la colonie est un endroit où il n'est pas permis au colonisé de parler pour soi.⁶⁹ » Le détenteur de la parole jouit en fait d'un pouvoir puisqu'il influence d'une façon ou d'une autre celui à qui il s'adresse. Les propos de Claire Vassé sont assez édifiants sur les pouvoirs de la parole quand elle écrit : « Prononcer un mot, c'est prendre la parole, prendre le pouvoir, se donner le droit de s'adresser à quelqu'un, de lui ordonner quelque chose.⁷⁰ »

Le pouvoir de la parole qui est observé dans la société se trouve également investi de la plus belle manière dans les films. Dans cette scène de torture, la parole constitue un enjeu de domination. Le spectateur se rend à l'évidence, que les geôliers se donnent le droit d'accabler Patrice Lumumba des questions en le tutoyant pour marquer en même temps leur supériorité et leur domination sur le torturé. Dans les colonies en effet, le « vous » était réservé au Blanc tandis que le « tu » était destiné au Noir non pas en signe d'amitié, mais plutôt en signe d'infériorité par rapport au Blanc qui n'avait vraiment pas de considération pour le Noir. Les quelques propos ci-dessous des geôliers sont assez clairs, qui mettent en évidence le pronom personnel « tu » quand ils s'adressent à Patrice Lumumba.

⁶⁹ MBEMBE (Achille), « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », art. cité.,

⁷⁰ VASSÉ (Claire), *Le dialogue. Du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 10.

1^{er} geôlier : « Tu crois qu'on est assez con pour te laisser sortir dehors ? Alors que c'est parce que tu es un subversif qu'on t'a foutu dedans. Tu en as pour des enfers. »

2^e geôlier : « Tu veux être président ? Tu veux qu'on t'appelle Excellence, macaque ? »

Il se dégage des paroles des deux geôliers, un mépris absolu vis-à-vis de Patrice Lumumba qui est d'abord un homme politique, président d'un parti politique qui jouit d'une grande popularité au Congo. Et ces geôliers belges le savent très bien, mais cela ne les empêche pas de tutoyer Patrice Lumumba car pensent-ils, en le vouvoyant ce serait lui accorder beaucoup d'importance. Sa casquette d'homme politique charismatique est carrément jetée au bas de l'échelle. Ainsi, lorsque les geôliers se mettent à interroger Patrice Lumumba dans cette scène de torture, Raoul Peck renonce systématiquement au procédé du champ et du contre-champ pour ne pas permettre à Patrice Lumumba d'occuper le plein champ, à un moment donné de cet interrogatoire, car cela le placerait, même sans prononcer un seul mot, à égalité avec les geôliers qui seraient aussi vus chacun à son tour, remplissant une portion du cadre plus grande que celle réservée à Patrice Lumumba. En fait, le procédé du champ et du contre-champ donne avantage et pertinence à chaque protagoniste, tout en défavorisant son vis-à-vis et ce, par rapport au cadre que Gilles Deleuze définit comme : « La détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires.⁷¹ » Si le cadre a pour fonction de délimiter les éléments contenus dans l'image, il se trouve qu'il permet aussi d'établir un rapport hiérarchique entre ces mêmes éléments et ce, sous l'influence des effets recherchés et de l'adéquation avec le monde diégétique en présence.

Le cadre peut donc être aussi rangé du côté de l'énonciation filmique tout comme le dialogue et l'éclairage par exemple. André Gardies et Jean Bessalel affirment cette vérité quand ils écrivent : « La mise en cadre est un acte énonciatif.⁷² » Dans cette perspective, Pierre Sorlin peut soutenir : « Même s'il est conditionné par la forme de l'écran, ce rectangle [...] ne constitue pas une simple donnée technique, une pure contrainte matérielle, il devient également, par la manière dont il est utilisé, une résultante du film.⁷³ » Ce que nous voulons

⁷¹ DELEUZE (Gilles), *op. cit.*, p. 23.

⁷² GARDIES (André), BESSALEL (Jean), *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 38.

⁷³ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 120.

dire dans le cas de cette scène de torture est qu'en répondant à la question qui lui serait posée par l'un des geôliers, techniquement et dans un souci de vraisemblance, Patrice Lumumba serait vu dans une grosseur de plan qui dépasserait celle du geôlier ou encore, il serait vu à l'écran pendant que le geôlier serait hors-champ, renforçant fortement dans ce dernier cas, l'ascendance de Patrice Lumumba sur le geôlier.

La deuxième interprétation liée à cette discrimination est qu'en privant Patrice Lumumba de la parole lors de cette scène de torture, il y a de la part du réalisateur, une volonté de souligner que la pratique de la torture dans les geôles coloniales belges, était si cruelle que le supplicié perdait l'usage de la parole, en tout cas, le temps que durait cette pratique. En dépouillant Patrice Lumumba de la parole qui demeure une propriété de l'espèce humaine, Raoul Peck met en relief l'inhumanité de cette torture qui se manifeste dans la scène par les cris et les gémissements qu'émet Patrice Lumumba. Les gros plans successifs du visage de Patrice Lumumba, permettent au spectateur de prendre la mesure de la douleur éprouvée par la victime. Ce jeu sur la grosseur de plan et la multiplicité des angles de prise de vue viennent ainsi conférer à cette scène tout son caractère dramatique. Jacques Aumont et al. peuvent alors écrire, s'agissant du rôle déterminant joué par le découpage de la scène en divers angles et échelles des plans dans le cinéma narratif classique :

Ce n'est pas un hasard si l'échelle des plans, au cinéma : gros plan, plan moyen, plan américain, plan d'ensemble... s'établit en référence à l'inscription du corps de l'acteur dans le cadre : on sait que l'idée même du découpage de la scène en plans d'échelle différente est née du désir de faire saisir au spectateur, par l'inclusion d'un gros plan, l'expression du visage d'un acteur, de la souligner, d'en marquer ainsi la fonction dramatique.⁷⁴

Mais il n'y a pas que l'absence de la parole qui témoigne de cette inhumanité de la torture. Cette scène très tendue, presque sadique dans laquelle transparaît la pitié, est privée de l'habillage musical qui serait venu lui donner une coloration émotionnelle. Le cinéaste évacue donc de la bande-son l'élément musical pour traduire la dureté de cœur de ces geôliers belges, leur antipathie à l'égard de Patrice Lumumba à qui ils font subir sans aucune gêne ni remords, différents actes de torture. Le passage à l'écran de ces différents actes de torture s'effectue dans un rythme rapide au niveau des actions à l'intérieur du plan, empêchant les geôliers d'avoir le temps d'évaluer la souffrance de Patrice Lumumba, et de s'apitoyer sur ce corps maltraité. C'est ainsi que dans un temps très bref, Patrice Lumumba reçoit un coup de pied au bas ventre suivi immédiatement d'un coup de fouet au dos. Le

⁷⁴ AUMONT (Jacques) et al., *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2014, p. 197.

second geôlier n'a pas le temps de remarquer si Patrice Lumumba saigne ou qu'il vomit après le coup de pied reçu de son collègue. Il a juste le temps d'ajouter à ce coup de pied, son coup de fouet afin d'augmenter la douleur.

Ces deux actions apparaissent dans un même plan, et plus précisément dans un plan d'ensemble qu'accompagne une profondeur de champ moyenne qui, d'après Jacques Aumont et al., : « *Met tout ce qu'il montre sur un pied d'égalité devant le spectateur.*⁷⁵ » Le coup de pied au bas ventre ainsi que le coup de fouet au dos poursuivent effectivement, l'un et l'autre, le même objectif qui est de faire souffrir Patrice Lumumba. La bande-son vient aussi souligner l'égalité de ces deux actions, car en subissant respectivement ces deux actes de torture, Patrice Lumumba ne reste pas silencieux. Au contraire, il gémit et crie. Il n'y a donc pas parmi ces deux actes de torture, un qui ne soit censé produire la douleur physique. Cela prouve en définitive qu'au Congo, du temps de la colonisation belge, il n'y avait pas un acte de torture préférable à un autre : tous étaient horribles et insupportables.

Les scènes de torture qui viennent d'être analysées avaient trait au contexte colonial belge. Dans ledit contexte, l'on a remarqué que les tortionnaires étaient des Belges et des Congolais qui avaient reçu de l'autorité coloniale, le pouvoir de torturer. Mais la pratique de la torture au Congo n'a pas disparu avec l'accession à l'indépendance. Cette pratique a continué et si les bourreaux ont changé, les victimes sont par contre restées les mêmes. Il s'agit à présent d'analyser deux scènes de torture dans le film *Lumumba* en contexte postcolonial. D'entrée de jeu, il faut signaler que dans les deux scènes retenues, Patrice Lumumba et ses deux compagnons, Maurice Mpolo et Joseph Okito sont des victimes tandis que les soldats congolais et certains hommes politiques congolais notamment Godefroy Munongo, sont des bourreaux.

La première scène de torture en contexte postcolonial a lieu dans l'hélicoptère lors du transfert des prisonniers Patrice Lumumba et ses deux compagnons à destination du Katanga, où leur exécution se prépare. Le début de cette scène de torture fait écho à celle que Raoul Peck a présentée au générique d'ouverture à travers l'image d'archives qui montrait un Congolais à plat ventre fouetté par un autre. En effet, cette scène de torture dans l'hélicoptère commence également par un panoramique ascendant qui va de Patrice Lumumba assis vers un soldat congolais debout. Ce soldat avance ensuite sa main vers le

⁷⁵ AUMONT (Jacques) et al., *op. cit.*, p. 55.

front de Patrice Lumumba pour le brûler avec une cigarette allumée. Raoul Peck montre clairement que l'État postcolonial congolais a aussi arbitrairement fait usage de la violence sur les citoyens, et plus précisément sur les opposants politiques. En effet, lors de ce transfert au Katanga, Patrice Lumumba et ses compagnons furent sérieusement torturés. Jean Kestergat écrit dans ce sens : « Toujours est-il que le 17 janvier commence le martyre de Lumumba. Il est transporté par avion vers le Katanga avec deux de ses compagnons, Mpolo et Okito. La garde, composée de Baluba fortement marqués par les massacres du Sud-Kasaï, brutalise les trois prisonniers tout le long du trajet. ⁷⁶» N'étant plus au pouvoir, considéré comme un ennemi d'État par la classe politique dirigeante d'alors, ces soldats n'ont eu aucune crainte à maltraiter les prisonniers qui, quelques mois plus tôt, ont été les dirigeants du Congo, c'est-à-dire les supérieurs de ces soldats.

Aussi, pour montrer que ces soldats congolais n'ont eu aucun respect pour ces anciens dirigeants que furent Patrice Lumumba et ses compagnons, qu'ils ont bafoué les droits humains, le cinéaste Raoul Peck conçoit le cadre de telle sorte que les soldats qui sont des bourreaux occupent le côté droit, et les prisonniers qui sont les victimes se retrouvent à gauche de l'écran, exactement comme la scène de torture dans la prison étudiée plus haut. Chez Raoul Peck, les tortionnaires sont toujours en position de force. Ils ont le droit de faire au torturé tout ce qui leur vient à l'esprit qui puisse provoquer une douleur physique intense. C'est pourquoi, par rapport à l'historiographie, le cinéaste décide d'offrir au spectateur une représentation réaliste du traitement cruel dont ont été victimes Patrice Lumumba et ses compagnons lors de ce voyage en hélicoptère. Le spectateur voit alors à l'écran, cadrés en plan rapproché, des coups de pieds des soldats qui cognent les têtes des prisonniers, ainsi que les crosses des fusils qui s'abattent fortement sur les abdomens des victimes. Et pour retenir toute l'attention du spectateur pour que rien de la barbarie des soldats ne lui échappe dans cette scène d'une violence inouïe, Raoul Peck assure la transparence par l'exploitation totale du raccord sur le geste. Le spectateur voit ainsi le pied du soldat qui s'élève dans un premier plan, et ensuite découvre le même pied au plan suivant cogner violemment la tête de la victime. Par ailleurs, le cinéaste renonce une fois de plus au pouvoir dramatique de la musique, et sature alors au maximum la bande-son par des bruits très dissonants composés d'un mélange des cris des victimes, des bruits des crosses, des jurons proférés par des soldats sans oublier le ronflement du moteur de l'hélicoptère. À la dissonance de ces différents

⁷⁶ KESTERGAT (Jean), « Juillet 1960 : de mutineries en sécessions. », *Congo 1960. Échec d'une décolonisation*, Bruxelles, GRIP – André Versailles éditeur, 2010, p. 85-101.

bruits, vient s'ajouter la netteté de leur attaque et de leur chute⁷⁷, afin de relever la violence de la scène, et de créer le malaise chez le spectateur.

La seconde scène de torture en contexte postcolonial a lieu dans l'une des pièces d'une villa au Katanga, où ont été conduits Patrice Lumumba et ses deux compagnons en attendant d'être dirigés vers le lieu d'exécution. Cette scène semble mettre en évidence la collaboration entre les autorités kantangaises représentées par Moïse Tshombe et Godefroid Munongo par ailleurs « ennemis » politiques de Patrice Lumumba, et les autorités belges relativement à la maltraitance des prisonniers avant leur exécution. En effet, selon plusieurs documents historiques⁷⁸, Patrice Lumumba et ses deux compagnons furent torturés aussi bien par les soldats belges que par les soldats congolais dans une villa en attendant d'être exécutés. Pour apporter sa contribution à cette thèse, Raoul Peck se sert des ressources expressives tant visuelles que sonores. Cependant dans cette scène de torture, le cinéaste change de point de vue. Alors que dans les scènes de torture précédentes, c'est le torturé qui est d'abord vu ensuite le tortionnaire, dans la présente scène, c'est le contraire. Ici c'est d'abord le tortionnaire, ou du moins les commanditaires de la torture qui sont montrés. Il s'agit en fait de Moïse Tshombe, Godefroid Munongo et de quelques autorités Belges en service au Congo. Ils sont tous vus dans un plan d'ensemble serré devant la porte centrale de la villa. Dès qu'ils franchissent la porte pour aller voir les prisonniers, les gémissements de ces derniers sont alors entendus hors-champ.

Cette construction filmique qui repose sur ce son hors-champ de gémissements des prisonniers, et dont l'attaque se fait simultanément avec l'entrée des autorités katangaises et belges dans la salle de torture, confirme la collaboration de ces deux parties quant à la torture infligée aux prisonniers avant leur exécution. L'image qui vient après l'entrée de ces autorités atteste cette thèse. En effet, à travers l'entrebâillement de la porte de la salle de torture, un autre plan d'ensemble serré des soldats congolais et belges vus de dos, sont en train de se servir des crosses de leurs fusils pour frapper Patrice Lumumba et ses compagnons dont le spectateur n'entend que des gémissements. En gardant ainsi momentanément Patrice

⁷⁷ Laurent Jullier considère que le son dans un récit filmique a un cycle de vie, c'est-à-dire qu'il naît, se développe et meurt. Trois termes sont alors utilisés par l'auteur pour désigner chacune de ces trois étapes. Ainsi la naissance correspond à *l'attaque* ; le développement équivaut au *corps* ; la mort correspond à *la chute*. Voir *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2013.

⁷⁸ Voir à ce sujet l'imposante thèse de doctorat de Jacques Brassinne, *Enquêtes sur la mort de Patrice Lumumba*, Université Libre de Bruxelles, 1990 et *La crise congolaise revisitée* de Jean-Claude Willame, Paris, Karthala, 1990. Les articles critiques soulignent également ces éléments à la sortie du film. C'est le cas de Thomas Sotinel, in *Le Monde*, 04 octobre 2000.

Lumumba et ses compagnons dans un hors-champ visuel lors de cette première phase de torture, le cinéaste dote cette scène d'un pouvoir dramatique, met en relief tout son aspect tragique, et crée chez le spectateur la peur et l'incertitude. C'est pourquoi Jean Mitry écrit par rapport au hors-champ qu'il est : « Un lieu d'incertitude, voire d'angoisse, qui le dote d'un pouvoir dramatique considérable. ⁷⁹» En réalité, tant que le spectateur ne voyait pas les torturés, il se posait des questions sur leur état physique et même leur attitude face aux tortionnaires.

Le cinéaste apporte la réponse à travers un panoramique descendant qui vient écraser Patrice Lumumba et ses compagnons tous affaiblis. Par ailleurs, ils sont dans un état physique méconnaissable. Les prisonniers présentent en effet des visages fortement tuméfiés et recouverts de sang coagulé. Il se dégage alors de ce mouvement de caméra, une véritable idée de la descente aux enfers pour les victimes. Les torturés semblent ici privés de la protection divine et livrés entre des mains cruelles. C'est ainsi que dans la seconde phase de cette scène de torture, bien que les prisonniers soient déjà presque mourants, Godefroid Munongo s'empare du fusil d'un soldat et se met à frapper nerveusement Patrice Lumumba au niveau de l'abdomen. Les informations historiques s'accordent à dire que Patrice Lumumba et ses compagnons avaient été envoyés expressément au Katanga pour que ses ennemis politiques katangais à savoir, Moïse Tshombe et Godefroid Munongo se chargent de leur exécution. Il n'y avait donc aucune chance que Patrice Lumumba, Maurice Mpolo et Joseph Okito sortent vivants des mains de Tshombe et Munongo. Aussi après cette séance de torture, la scène suivante est celle du départ des prisonniers vers le lieu d'exécution. La logique de ces deux scènes est assurée par le montage linéaire.

Il reste à signaler, pour finir avec la torture dans *Lumumba*, que chez Raoul Peck, les scènes de torture font l'objet d'un traitement frontal. Le cinéaste bannit systématiquement les ellipses. Il montre effectivement des actes de torture. Il ne les suggère. La musique semble également une entité sonore négligée par Raoul Peck dans les scènes de torture. Qu'en est-il du traitement de cette même forme de violence dans le film *Hôtel Rwanda* de Terry George ?

Hôtel Rwanda tout comme *Lumumba*, contient de nombreuses scènes de torture. La première scène de torture qui est portée à l'écran vise à montrer qu'au Rwanda, peu de temps

⁷⁹ MITRY (Jean), *op. cit.*, p. 92.

avant le génocide, les Tutsis qui avaient été désignés ouvertement comme « ennemis d'État » par les responsables du génocide et même par une partie de la population hutue, étaient constamment victimes des sévices corporels et parfois de la violence absolue. Par ailleurs, il suffisait à la même période, qu'un Hutu aille mentir aux autorités que son voisin tutsi est un rebelle, c'est-à-dire qu'il collabore avec le FPR⁸⁰, pour que les soldats débarquent chez ce Tutsi et l'emmènent avec eux. Il partait et les membres de sa famille ne le revoyaient plus. Monsieur⁸¹ Paul Rusesabagina qui a vécu le génocide au Rwanda, et qui a été consultant à la réalisation du film, confirme ce climat de terreur et de suspicion. À la question de savoir s'il y avait une répression de l'armée rwandaise avant le génocide, et si les gens étaient tués, Paul Rusesabagina répond : « La répression la plus forte était l'œuvre de la milice. Mais l'armée y participait aussi. Les gens disparaissaient beaucoup à l'époque. Souvent, on entendait que les gens avaient été tués ici ou là.⁸² »

Sachant que pendant la courte période qui a précédé le génocide au Rwanda fut un moment de terreur et d'angoisse pour la population tutsie qui s'inquiétait constamment sur son sort, Terry George ouvre cette scène de torture par des dialogues en hors-champ sonore actif défini par Michel Chion comme :

Celui dans lequel le son acousmatique pose des questions (qu'est-ce que c'est ? que se passe-t-il ?), qui appellent leur réponse dans le champ et incitent le regard à aller y avoir. Le son crée alors une attention et une curiosité qui tirent le film en avant, et il entretient l'anticipation du spectateur (« J'aimerais bien voir la tête qu'il a quand l'autre lui dit ça »).⁸³

Ce hors-champ sonore actif qui fonctionne sur le mode d'auricularisation zéro⁸⁴, suscite des interrogations aussi bien chez les personnages du récit que chez le spectateur, et permet d'installer également l'angoisse chez ces derniers. En effet, à l'écoute de la conversation qui a lieu de l'autre côté de la barrière de son domicile, Paul Rusesabagina, sa femme Tatiana et Thomas son beau-frère, se lèvent et se dirigent vers le portail pour savoir

⁸⁰ Front Patriotique Rwandais. Ce mouvement armé était composé en majorité des Tutsis qui vivaient en exil.

⁸¹ Pour faire la différence entre la personne de Paul Rusesabagina dont l'histoire a inspiré le film *Hôtel Rwanda* et Paul Rusesabagina le personnage central interprété par l'acteur américain Don Cheadle, nous précéderons toujours le premier par l'indication « Monsieur ». Ce qui ne sera pas le cas avec le second.

⁸² Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus du DVD de *Hotel Rwanda*, 2005.

⁸³ CHION (Michel), *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 2^e édition, 2000, p. 75.

⁸⁴ François Jost utilise le terme auricularisation pour désigner le point de vue d'écoute au cinéma. L'auteur distingue alors l'auricularisation interne dans laquelle le personnage est en supériorité d'écoute par rapport au personnage ; l'auricularisation spectatorielle dans laquelle le spectateur entend un son tandis que le personnage en est privé ; l'auricularisation zéro qui place le personnage et le spectateur à égalité d'écoute. Pour plus amples informations sur la question, consulter tout le chapitre 2 du riche ouvrage de l'auteur, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

ce qui se passe. Le contenu des dialogues dont voici l'extrait n'est pas le reflet d'une convivialité. Les répliques qui fonctionnent sur la paire accusation/ défense, renforcent davantage l'idée de suspicion.

1^{er} soldat : « On sait que vous êtes Tutsi. »

Victor : « Je n'ai rien fait. »

Femme de Victor : « Je vous en prie, c'est mon mari. Laissez-le tranquille. Il n'a rien fait. »

2^e soldat : « Il espionne pour le compte des rebelles. »

Terry George ne commence pas par montrer l'espace de la torture avec le torturé et le tortionnaire comme dans le film *Lumumba*. C'est plutôt à l'aide de la bande-son et plus précisément du dialogue, qu'il plante le décor de cette scène pour rendre compte de la réalité historique. Le dialogue à lui seul peut, même sans accompagnement d'images dans un segment filmique, porter efficacement tout un drame ou toute une histoire. Claire Vassé soutient à cet effet que : « Quand les personnages se parlent, c'est une histoire qui se dessine, des émotions qui s'expriment, des êtres humains qui se mettent à vivre. ⁸⁵» Dans le même ordre d'idées, Jacques Aumont et Michel Marie écrivent ailleurs : « La parole joue souvent un rôle structurant dans l'organisation même du récit. ⁸⁶»

Ce dialogue en hors-champ fait comprendre que plus le génocide était imminent, plus l'étau se resserrait autour des Tutsis. Aussi, c'est à travers l'entrebâillement du portail que Paul Rusesabagina, Tatiana et Thomas, y compris le spectateur découvrent Victor le voisin de Paul Rusesabagina, en train d'être torturé par les soldats. Les interrogations suscitées par ces dialogues entendus hors-champ au début de la scène, trouvent à présent leur réponse. Cette scène de torture qui est surcadrée à l'aide du portail entrebâillé, vient rappeler la métaphore de l'enfermement. On voit bien que Victor ne parvient pas à se soustraire aux mains des soldats. C'est ce qui est arrivé pendant le génocide. Les soldats érigeaient des barrières partout pour empêcher les Tutsis de s'enfuir. Ils se chargeaient de les livrer aux miliciens pour les exécuter ou alors ils accomplissaient eux-mêmes le « travail ».

⁸⁵ VASSÉ (Claire), *op. cit.*, p. 5.

⁸⁶ AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *op. cit.*, p. 155.

Cette scène de torture, cadrée dès le début en plan éloigné qui montre Victor au milieu des soldats, suppliant en vain, suggère bien que personne ne viendra à son secours. Même Paul Rusesabagina, Tatiana et Thomas qui sont les témoins de cette scène de violence, sont impuissants. Leur impuissance est renforcée par leur cadrage à gauche de l'écran mais également par les paroles de Paul Rusesabagina qui dit à Tatiana : « On ne peut rien faire du tout. » Ceci corrobore la thèse historique selon laquelle avant et pendant le génocide, un Hutu, quelle que soit sa volonté, était dans l'incapacité de sauver un Tutsi qui était pris dans les mailles des soldats ou des miliciens. Mais si Paul Rusesabagina, Tatiana et Thomas ne peuvent pas venir en aide à Victor, c'est-à-dire sortir de leur concession, aller vers les soldats et leur demander d'arrêter de torturer Victor - ils sont cadrés en gros plan qui met alors hors-champ leurs membres supérieurs et inférieurs qui renvoient à l'action -, ils sont toutefois compatissants envers lui. C'est pourquoi, lorsque Victor reçoit un coup de crosse sur le visage et s'écroule, la caméra vient rapidement en contre-champ sur Paul Rusesabagina, Tatiana et Thomas, et saisit leurs visages apeurés et horrifiés en gros plan. Et quand juste après ce premier coup de crosse, alors que Victor est allongé au sol presque inconscient, un autre soldat lui assène un coup de botte très violent, dont le contact avec la mâchoire de Victor produit un bruit ponctuel assourdissant, mettant ainsi en relief la brutalité et la sauvagerie qui caractérisent ces soldats. Une fois encore, la caméra qui refuse de s'attarder sur Victor, revient rapidement en contre-champ, après ce violent coup de pied, saisit toujours Paul Rusesabagina, Tatiana et Thomas en un gros plan qui insiste sur leurs visages, laissant lire la pitié qu'ils éprouvent pour Victor et leur indignation face à ce traitement cruel. Cette pitié et cette indignation sont rendues manifestes par le jeu des personnages. Au moment où la caméra revient sur eux, Tatiana et Thomas détournent carrément leurs visages pour ne plus voir souffrir Victor qui est un Tutsi comme eux. Et en plus de détourner son visage, Tatiana se met également à pleurer. Quant à Paul Rusesabagina, c'est à travers le durcissement des muscles faciaux qu'il exprime la pitié et son indignation.

Au moyen d'une telle mise en scène, Terry George évite de présenter crument la violence au spectateur, qui n'a pas droit au gros plan du visage de Victor au moment où ce dernier est sévèrement frappé au niveau du visage. Le cinéaste refuse de manière consciente de cadrer en gros plan ce visage de Victor boursoufflé et couvert d'un mélange de poussière et de sang, afin d'établir une distance entre Victor et le spectateur à qui Terry George veut épargner une image d'une violence insoutenable. Le cinéaste préfère plutôt cadrer en gros plans les visages de Paul Rusesabagina, de Tatiana et de Thomas qui offrent au spectateur le

maximum de tragique, mais dans des corps qui ne sont pas physiquement atteints, c'est-à-dire endommagés par les coups des soldats. À travers donc la proximité que créent les gros plans de visages de ces trois personnages et le spectateur, ce dernier vit alors la souffrance de Victor par procuration.

Ce choix de Terry George de représenter la violence du génocide rwandais à l'écran, bénéficie du soutien de la critique, qui estime que par cette façon de filmer, le cinéaste met le spectateur à l'abri des images très choquantes. C'est ce que reconnaît David Tran qui écrit : « Hôtel Rwanda nous épargne la vision insoutenable des atrocités perpétrées à la machette. ⁸⁷» De son côté, Monsieur Paul Rusesabagina avait réclamé de l'équipe de production que les images d'une extrême violence ne soient pas montrées à l'écran, afin d'assurer une large diffusion du film. Dans *Le Journal du Dimanche* il déclare : « Comme je voulais faire passer mon message à un maximum de gens, j'ambitionnais le grand écran. Ce qui induisait certaines conditions : [...], ne pas montrer des images trop sanglantes du génocide pour que le film soit tout public. ⁸⁸»

Si dans *Lumumba*, Raoul Peck a totalement mis de côté l'élément musical dans les scènes de torture, Terry George en a fait un usage constant dans cette scène de torture. Mais la musique que convoque le cinéaste dans cette scène, ne souligne pas un rapport affectif à l'événement représenté. En d'autres termes, pour cette scène qui est enveloppée de tristesse et de pitié, il n'y a pas de musique qui vienne exprimer ces deux affects. En effet, si les images sont retirées de cette scène, et qu'on fasse écouter seulement la musique au spectateur, ce dernier n'arrivera pas à la conclusion selon laquelle, un personnage innocent et sans défense est en train d'être énergiquement torturé par des soldats. Au contraire, la musique qui sert d'habillage à cette scène, est une musique de contrepoint didactique qui se rapporte d'après Michel Chion : « Aux cas où l'indifférence de la musique à la situation qu'elle accompagne correspond plutôt à un court-circuitage de l'émotion, et où la musique est employée pour signifier un concept, une idée complémentaire, où elle est donc à lire, à interpréter. ⁸⁹ » Cette musique qui reste effectivement indifférente pendant que Victor est torturé rappelle qu'au Rwanda, à la veille du génocide, un Tutsi qu'on tuait ou qu'on torturait n'émouvait personne. Il n'était pas à plaindre en tout cas, pas par les organisateurs du génocide. Et Victor qui est le seul Tutsi à être torturé dans cette scène, ne représente rien par

⁸⁷ In *Temps Libre*, 2 avril 2005.

⁸⁸ In *Le Journal du Dimanche*, 27 mars 2005.

⁸⁹ CHION (Michel), *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 123-124.

rapport aux milliers de Tutsis éparpillés au Rwanda. Cette musique, à en juger par son intensité qui va du decrescendo vers le crescendo, annonce quelque chose de menaçant, d'inquiétant. De cette musique de contrepoint didactique, se dégage l'idée du massacre futur qui atteindra bientôt tous les Tutsis sans exception. Plus loin dans le film, et au plus fort des tueries, le dialogue ci-dessous entre Paul Rusesabagina et George Rutaganda, l'un des organisateurs du génocide, vient confirmer cette thèse.

George Rutaganda : « Bientôt tous les Tutsis seront morts. »

Paul Rusesabagina : « Non. Franchement, tu ne crois pas que vous allez vraiment les tuez tous ! »

George Rutaganda : « Et pourquoi pas ? Tu sais que c'est en bonne voie. »

Cette musique semble donc dire au spectateur : « Tu vois des soldats torturer un Tutsi, mais ce n'est qu'un début. Tous les Tutsis subiront bientôt le même sort. » Les soldats ont en effet été les premiers à massacrer les Tutsis quelques heures seulement après la mort du Président Juvénal Habyarimana, survenue le soir du 6 avril 1994 dans un attentat d'avion. Alison des Forges affirme : « La Garde présidentielle déclencha le massacre des Tutsi et d'autres civils, peu après le décès d'Habyarimana.⁹⁰ » Par ailleurs, cette scène de torture permet de révéler que le génocide rwandais a été planifié, soigneusement préparé. Si ce n'était pas le cas, le bilan n'aurait pas été si lourd, c'est-à-dire plus d'un demi-million⁹¹ de personnes tuées en l'espace de cent jours, en majorité avec des armes blanches tels que les gourdins, les lances et les machettes. Par rapport à la planification de ce génocide, Jean Hatzfeld écrit ce qui suit : « On sait que la décision de ce génocide a pris corps de façon semblable à celle de l'Holocauste. C'est-à-dire qu'elle est l'aboutissement de préparations et de planifications, plus ou moins formulées et interactives. ⁹² » Terry George met à contribution la bande-son à travers l'équilibre des différentes composantes sonores, afin de démontrer que le génocide rwandais a bénéficié d'une savante coordination. En effet, malgré la densité de la texture qui caractérise la bande sonore dans cette scène, les dialogues, les

⁹⁰ FORGES (Alison Des), *Aucun témoin ne doit survivre*, Paris, Karthala, 1999, p. 218.

⁹¹ Le nombre de morts relatif au génocide rwandais reste imprécis à ce jour. Mais toutes les études y relatives, soulignent qu'il y a eu au moins cinq cent mille tués. C'est ainsi que le Rapport de la Commission Indépendante de l'ONU publié en décembre 1999, avance le nombre de 800.000 morts. Pour Jean-Pierre Chrétien, ce nombre tourne autour de 800.000. Voir son ouvrage *L'Afrique des grands lacs. Deux mille ans d'histoire*, Paris, Aubier, 2000, p. 292. Quant à Alison Des Forges, au moins 500.000 personnes ont été massacrées. Voir à cet effet l'ouvrage *Aucun témoin ne doit survivre*, op. cit, p. 23.

⁹² HATZFELD (Jean), *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, 2003, p. 59-60.

bruits et la musique cohabitent de façon harmonieuse. Il n'y a pas un niveau qui domine les deux autres ou qui leur fasse ombrage.

Dans cette fusion sonore, chaque niveau se laisse saisir par le spectateur sans difficulté. Le passage de la musique n'empêche pas de faire entendre distinctement les bruits des bottes des soldats et ceux des crosses. Ces bruits de bottes et de crosses ne viennent pas à leur tour étouffer les dialogues. Les niveaux sonores font leur apparition simultanément sans se neutraliser. On remarque alors que, ces soldats nombreux venus torturer Victor, n'effectuent pas tous la même tâche d'une part. D'autre part, les actions des uns n'empiètent pas sur celles des autres. C'est ainsi qu'il y a des soldats qui montent la garde, d'autres qui entraînent Victor de force vers le camion qui doit le conduire vers une destination inconnue, et d'autres enfin qui se chargent de le frapper. Aucun soldat n'est cadré seul au moment où il intervient. C'est toujours dans un plan d'ensemble que les soldats sont vus en train d'agir, afin d'exprimer l'adhésion et la cohésion dans l'action.

Hôtel Rwanda offre encore une forme de torture que la critique n'effleure même pas dans les colonnes des journaux. Il s'agit du viol de masse qui est très fréquent dans les luttes qui opposent les membres de deux communautés. Dans un tel contexte, le viol de masse devient aussi un moyen de terrorisation des hommes qui appartiennent à la communauté de ces femmes violées. Xavier Crettiez écrit dans ce sens : « C'est là en effet la singularité du viol de masse, très présent dans les conflits à caractère communautaire, nationaliste ou ethnique : l'atteinte au corps de la femme n'est qu'un médium permettant la violence sur les hommes de sa communauté.⁹³ » Le génocide rwandais qui a mis en discorde les Hutus et les Tutsis, n'a pas échappé à la règle. Léopold, un Hutu qui a activement pris part au génocide rwandais témoigne : « Un jour, le conseiller a déclaré : “ Une femme couchée n'a plus d'ethnie.” Après ces paroles, des hommes capturaient des filles et les ramenaient pour femmes sur leur parcelle. Beaucoup craignaient les remontrances de leur épouse et forçaient les filles en plein travail de tueries dans les marigots.⁹⁴ » Aussi, Terry George a tenu à montrer cet autre visage du génocide rwandais pour faire comprendre que tout comme l'appel à tuer les Tutsis venait du sommet de l'État génocidaire, le viol de masse était aussi une recommandation de la haute hiérarchie. Cette thèse est cinématographiquement exprimée à travers un son on the air. Les sons on the air, d'après Michel Chion, apparaissent

⁹³ CRETTEZ (Xavier), *Les formes de la violence*, Paris, La Découverte, 2008, p. 87.

⁹⁴ Cité par Jean Hatzfeld, *op. cit.*, p. 151.

comme : « Les sons présents dans une scène, mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, amplification, etc. donc échappant aux lois mécaniques dites naturelles de propagation de son. ⁹⁵»

C'est effectivement à l'aide de la radio et plus précisément de la RTL⁹⁶, qu'est diffusé le message qui appelle au viol des femmes tutsies. Ces dernières sont montrées dans un plan d'ensemble, assises ne portant qu'un sous-vêtement pour la plupart et en compagnie des miliciens dans un coin de l'entrepôt tenu par George Rutagunda. On peut alors entendre : « Goûtez les femmes tutsies avant de les tuer ! » Le choix de la radio par le cinéaste n'est pas innocent. En effet durant le génocide rwandais, c'est à travers la radio que les organisateurs du génocide ou mieux encore ceux qui le pilotaient, transmettaient des ordres aux tueurs qui se trouvaient sur le terrain des opérations. S'agissant des ordres venant des autorités rwandaises et relatifs au viol des femmes tutsies, Monsieur Paul Rusesabagina déclare que : « Nyiramasuhuto, la ministre des affaires féminines et de la famille, préconisait le viol systématique des femmes tutsies. ⁹⁷» Le lieu d'où ce son on the air se fait donc entendre dans le film, la tonalité et la formulation de la phrase, ainsi que le statut du personnage qui prononce ces paroles, démontrent bien qu'il s'agit d'un ordre donné non pas à un, mais à tous les Hutus de violer toutes les femmes tutsies en leur possession.

Contrairement à Jean-Stéphane Sauvaire qui montre sans retenue⁹⁸ le viol de la journaliste par les enfants-soldats dans *Johnny Mad Dog* réalisé en 2008, Terry George reste fidèle à sa logique qui consiste à évacuer de l'écran des images qui viendraient à être censurées par le public. Pour ne pas donc montrer les miliciens hutus en train de violer les femmes tutsies à l'écran, mais en faisant toutefois naître dans l'esprit du spectateur l'idée de viol, Terry George fait appel à l'ellipse qui, d'après André Gardies et Jean Bessalel, est : « Une procédure discursive consistant à passer sous silence un moment des événements racontés tout en laissant le soin et la possibilité au spectateur de reconstituer mentalement ce moment. ⁹⁹» Un cinéaste ne donne jamais tout à voir ou tout à entendre explicitement d'une part. D'autre part, quel que soit le degré élevé de linéarisation qu'un film peut afficher, le

⁹⁵ CHION (Michel), *L'audio-vision*, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁶ Radio Télévision Libre des Mille Collines. Cette station de radio qui appartenait aux proches du Président Habyarimana, était devenue la voix du génocide. C'est pourquoi, elle a été baptisée « la radio de la haine ».

⁹⁷ Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus du DVD de *Hôtel Rwanda*, 2005.

⁹⁸ La scène qui est filmée en plan rapproché dure quarante-sept secondes à l'écran, et laisse clairement voir les cuisses nues de la journaliste étendue au sol, et sur laquelle monte successivement chacun des enfants-soldats pour la violer.

⁹⁹ GARDIES (André), BESSALEL (Jean), *op. cit.*, p. 76.

cinéaste procède toujours par des sauts. C'est ce que reconnaît Daniel Weyl qui écrit alors : « Un film ne peut jamais tout dire. Il est nécessairement elliptique.¹⁰⁰ » L'ellipse est en définitive consubstantielle au récit cinématographique. Gérard Betton écrit dans ce sens : « De fait, le temps est rarement respecté dans l'univers filmique. Il y a presque toujours des ellipses et des concentrations temporelles.¹⁰¹ »

Au lieu de procéder à une ellipse mécanique, qui se matérialise généralement au cinéma par des marques ponctuelles fortes telles que les fondus au noir ou les fondus enchaînés, Terry George opte pour le cadrage qui est l'une des opérations fondatrices du cinéma. Le cinéaste déplace simplement le regard du spectateur d'un groupe de personnages vers un autre : un premier plan montre les femmes tutsies presque nues en arrière-plan et surcadrées à l'aide d'une grille, toujours entourées des miliciens. Un second plan montre Paul Rusesabagina et George Rutaganda en pleine conversation, avancer dans l'axe de la caméra, ce qui met progressivement hors-champ les miliciens surexcités et les femmes tutsies qui crient. Le spectateur comprend tout de suite que ces femmes tutsies dévêtues qui sont en présence des miliciens dans un coin de cet entrepôt, et qu'il ne voit plus, sont en train d'être violées. Par cette opération cinématographique telle qu'utilisée par Terry George, l'ellipse prend une valeur rhétorique au sens où, comme l'écrit Jacqueline Nacache : « Elle se fait art du sous-entendu, de l'allusion.¹⁰² » Dans cette scène, Terry George dit le viol, dénonce le viol sans le montrer. Et André Bazin de soutenir que : « Le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer.¹⁰³ » Il importe de signaler que cette ellipse qui soustrait aux yeux du spectateur cette scène de viol dans *Hôtel Rwanda*, ne fait pas seulement écho aux objectifs poursuivis par les équipes de production et de réalisation de ce film par rapport au public. Ladite ellipse n'a non plus aucune influence dans la suite des événements racontés à l'intérieur du film, et elle ne frustre pas également le spectateur. Pour ce faire, cette ellipse appartient, dans la classification établie par Laurent Jullier, à des ellipses de courtoisie qui, d'après l'auteur : « Nous dispensent de voir les événements peu intéressants.¹⁰⁴ »

Voilà présentées les deux scènes-clés de la torture qui font leur apparition dans le film *Hôtel Rwanda*. Il faut aussi examiner dans un autre film du corpus, les manifestations de la torture. L'analyse va dès lors se déporter du côté du film *Blood Diamond* du réalisateur

¹⁰⁰ WEYL (Daniel), *Septième art : Du sens pour l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 214.

¹⁰¹ BETTON (Gérard), *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 25.

¹⁰² NACACHE (Jacqueline), *Le film hollywoodien classique*, Paris, Armand Colin, Coll. « 128 », 2005, p. 34.

¹⁰³ BAZIN (André), *op. cit.*, p. 255.

¹⁰⁴ JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, p. 67.

Edward Zwick, pour étudier la seule scène majeure de torture contenue dans ce film. Il s'agit de la scène de mutilation des villageois par les rebelles du RUF¹⁰⁵. Ce sont en effet les mutilations des civils qui ont fait connaître la guerre civile sierra leonaise à travers le monde. Les critiques sont unanimes sur la question. Thomas Hofnung écrit à ce propos : « Ce petit pays, [...] est également resté dans les mémoires pour les horribles mutilations qu'ont fait subir les rebelles du RUF à la population civile. ¹⁰⁶» Thomas Sotinel rejoint cette idée en écrivant à son tour : « Entre les guerres, celle qui a déchiré la Sierra Leone à la fin du XX^e compte parmi les plus sales. Les seuls héros furent les civils mutilés. ¹⁰⁷ » Paul Gomez qui dresse le bilan de ces atrocités, rappelle que : « Dix ans de guerre civile ont ravagé la Sierra Leone, laissant environ 20000 personnes amputées. ¹⁰⁸»

Sachant pertinemment que les mutilations des civils furent la caractéristique principale de cette guerre civile, le cinéaste livre dans son film une représentation assez réaliste de la scène d'amputation : le bourreau armé d'une hache pour amputer, les spectateurs ainsi que les aides constitués d'enfants-soldats, les victimes constituées de civils, la fameuse question « manche courte ou bien manche longue ? » posée aux victimes avant leur amputation, et la présence du chef des rebelles qui donne des ordres. Cette scène qui ressort l'animosité des rebelles du RUF qui amputent les civils innocents, montre systématiquement en plan rapproché le bras d'un villageois qui se détache du reste du corps sous l'action de la hache solidement tenue par un bourreau. Cette violence physique arrache alors un cri désespéré à la victime, dont le cadrage en gros plan du visage, laisse transparaître la douleur mortelle qu'elle ressent à ce moment précis. La bande-son, saturée par des cris jubilatoires des enfants-soldats cadrés dans un plan d'ensemble qui traduit leur soutien au bourreau pendant que la « coupe » des bras s'effectue, vient significativement mettre en évidence cette animosité. Et pour exprimer également la dureté de cœur des rebelles, leur inhumanité, Edward Zwick rejoint Raoul Peck dans son choix esthétique qui consiste en l'épuration de l'élément musical dans les scènes de torture.

Par ailleurs, la violation flagrante des droits humains par les rebelles est cinématographiquement exprimée par la violation d'un des principes chers au cinéma

¹⁰⁵ Revolutionary United Front. Tel est le nom du mouvement insurrectionnel dirigé par Foday Sankoh, et qui est à l'origine de la guerre civile sierra leonaise déclenchée en 1991.

¹⁰⁶ In *Libération*, 30 janvier 2007.

¹⁰⁷ In *Le Monde*, 31 janvier 2007.

¹⁰⁸ GOMEZ (Paul), « Enfants de la guerre en Sierra Leone », *ERES*, 2002, n° 17, P. 123-130.

hollywoodien classique, à savoir la règle des 180 degrés¹⁰⁹ qui fait partie de l'esthétique de la transparence qui caractérise le film hollywoodien classique¹¹⁰. Charlotte Garson rappelle cette norme esthétique en vigueur à Hollywood quand elle écrit : « Le montage hollywoodien obéit à des règles qui tendent à rendre les coupes « invisibles » : les plans, entités techniques, s'articulent selon des raccords qui suivent la direction des regards et la continuité des mouvements et respectent la règle des 180 degrés. ¹¹¹» En effet, dans cette scène d'amputation, le capitaine Poison qui est le chef des rebelles, et qui décide sans conteste de tout, est vu tantôt à gauche, tantôt à droite de l'écran quand il s'adresse sans se déplacer, soit aux victimes, soit au bourreau à qui il donne des ordres. Ce chef est ainsi vu sept fois occupant le côté droit de l'écran, et deux fois, occupant le côté gauche de façon irrégulière. Tout comme les rebelles franchissaient la ligne rouge en amputant les civils pendant la guerre sans être inquiétés par le gouvernement sierra leonais, Edward Zwick franchit à son tour la ligne des 180 degrés, en privant le spectateur de la transparence qu'il est en droit d'attendre quant à la succession des plans. Tous les deux- le groupe des rebelles et Edward Zwick- s'écartent donc de la norme. D'un côté les rebelles amputent les civils, ce qui est condamnable, car ils violent une loi sociale. De l'autre côté, Edward Zwick dérouté le spectateur, ce qui est aussi réprimandé par le milieu du cinéma classique hollywoodien.

Mais cette transgression de la ligne imaginaire par le cinéaste, associée aux autres outils cinématographiques tels que le cadrage rapproché des bras sanguinolents tombant après le coup de hache, et des victimes dont les visages sont filmés en gros plans qui, selon Laurent Jullier, passent souvent pour des facteurs de contrainte de l'attention,¹¹² tend à incommoder le spectateur. Edward Zwick attend justement de lui une prise de conscience et aussi une vive réaction devant ces amputations qui visaient, en pleine guerre civile en Sierra Leone, à terroriser les civils, afin de les contraindre à aller travailler dans les mines de diamant pour le compte des rebelles. Le cinéaste semble avoir atteint son but quand il déclare :

Je pense que le cinéma est un bon moyen pour attirer l'attention des gens sur certains dossiers. On me demande tout le temps si je pense que « Blood Diamond » peut changer les choses. Mais le film a déjà changé les choses, avant même sa sortie : les entreprises

¹⁰⁹ D'après ladite règle, deux personnages ou encore deux accessoires présents dans une même scène, sont appelés à garder le même rapport gauche-droite l'un envers l'autre, afin de ne pas embarrasser le spectateur.

¹¹⁰ *Blood Diamond* a été, à titre de rappel, distribué par la Warner qui compte parmi les cinq grands studios (les major compagnies) hollywoodiens.

¹¹¹ GARSON (Charlotte), *Le cinéma hollywoodien*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 33.

¹¹² JULLIER (Laurent), *op. cit.*, p. 220.

du diamant ont fait un effort de transparence, le « processus de Kimberley », qui vise à éliminer les pierres sales du commerce de diamant a été réexaminé.¹¹³

Cette finalité recherchée par Edward Zwick est saluée par la critique. Un article paru dans *Lyon Plus* souligne que : « Le message, sans ambiguïté, remue la conscience du spectateur, appelé à devenir un consommateur responsable et à exiger une traçabilité des diamants, car malgré leur côté glamour, exalté par les magazines de papier glacé, ceux-ci peuvent sentir la mort.¹¹⁴ » Leonardo DiCaprio qui interprète le rôle de trafiquant de diamant sous le nom de Danny Archer dans *Blood Diamond*, loue aussi l'effet qu'a eu le film auprès du lobby de l'industrie diamantaire qui, avant même la sortie du film, avait mené une campagne publicitaire visant à démontrer que les diamants ne sont pas porteurs de malheurs. L'acteur américain déclare alors : « Je suis heureux qu'un film hollywoodien à grand spectacle ait eu cet impact. Il porte un message social, politique et permet une prise de conscience collective.¹¹⁵ »

Qu'en est-il à présent de la torture dans *Le Dernier Roi d'Ecosse* de Kevin MacDonald ? Ce film, il faut le rappeler, est une adaptation du roman de Giles Foden qui s'inspire des événements et des personnes réels. Cette information est d'ailleurs donnée au générique d'ouverture du film. Mais en procédant à une comparaison entre les événements relatés dans le roman de Giles Foden d'où est tiré le film et ceux relatés dans le film de Kevin MacDonald, il apparaît à plus d'un titre que certains faits, absents du roman, sont présents dans le film. Le cinéaste s'est donc autorisé des libertés et des métamorphoses qu'implique l'exercice d'adaptation au cinéma. Cette conception de l'adaptation qui ne se considère plus comme une transposition de l'œuvre littéraire, est bien défendue par André Bazin qui affirme :

Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma.¹¹⁶

Francis Vanoye va dans le même sens, et écrit alors : « L'adaptateur, de par son travail de recreation, proclame et reconduit la valeur du texte, sans s'y soumettre.¹¹⁷ » Kevin

¹¹³ In *TéléObs*, 1^{er} février 2007.

¹¹⁴ In *Lyon Plus*, 31 janvier 2007, article découpé sans nom d'auteur, trouvé à la bibliothèque de l'Institut Lumière.

¹¹⁵ In *Le Figaro*, 30 janvier 2007.

¹¹⁶ BAZIN (André), *op. cit.*, p. 124-125.

¹¹⁷ VANOYE (Francis), *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 42.

MacDonald reconnaît cette insoumission au roman de Giles Foden. Le cinéaste déclare : « Tout ce qui se passe en public est vrai ; tout ce qui se passe en privé est inventé.¹¹⁸ » La preuve de cette insoumission est l'ajout de la scène de torture subie par Nicholas Garrigan, jeune médecin écossais devenu médecin personnel et confident d'Idi Amin Dada. Bien que cet événement n'apparaisse pas dans le roman, Kevin MacDonald tire profit des discours historiographiques sur la cruauté d'Idi Amin Dada, afin de permettre au spectateur d'apprécier les actes barbares posés même sur des amis par l'homme fort de l'Ouganda des années 1970. En effet, les avis sont concordants qui présentent Idi Amin Dada comme un homme cruel et sanguinaire. Un instituteur qui a séjourné comme pensionnaire dans la prison de Makindiye qualifiée par Eric Wiedemann de citadelle de l'horreur¹¹⁹ à Kampala, mais qui a réussi à s'évader, a fait le témoignage suivant à propos des atrocités commises dans cette prison : « On hissa un détenu au plafond à l'aide d'un fil de fer qu'on lui avait attaché préalablement autour des parties génitales.¹²⁰ » Le réalisateur Kevin MacDonald rappelle que les journaux ne manquaient pas de présenter cette image sanguinaire d'Idi Amin Dada durant son règne. Aussi, le cinéaste déclare : « Les journaux anglais parlaient tous les jours des horreurs que le dictateur ougandais commettait. C'était pour nous le « méchant » par excellence.¹²¹ » Et à la sortie du film, le critique Jean-Baptiste Thoret qualifie Idi Amin Dada de tortionnaire exubérant¹²².

C'est donc à travers cette scène de torture qu'il a inventée, que le cinéaste démontre, au moyen d'une rhétorique cinématographique efficace, la cruauté d'Idi Amin Dada. En effet, Ayant découvert que Nicholas Garrigan est en possession d'un flacon de médicaments destinés à tuer Idi Amin Dada, sa garde rapprochée, sous la conduite de Masanga, se saisit de Nicholas Garrigan qu'ils vont molester. Mais cette phase de torture qui est hors-champ met le spectateur en triple infériorité visuelle, auditive et cognitive par rapport aux personnages. Pourquoi le cinéaste n'a pas voulu faire vivre au spectateur cette torture ? Le cinéaste tient certainement à démontrer que les sévices corporels que peut infliger la garde rapprochée à une victime, sont moins graves que ceux infligés par Idi Amin Dada lui-même ou en sa présence. Ce n'est qu'au terme d'une ellipse que le spectateur découvre Nicholas Garrigan en compagnie des hommes de mains d'Idi Amin Dada dans une salle de l'aéroport

¹¹⁸ In *TéléObs*, 16 février 2007.

¹¹⁹ WIEDEMANN (Éric), *Amin Dada*, Saint-Etienne, Editions Charles Denu, 1977, p. 77.

¹²⁰ Cité par Éric Wiedemann, *op. cit.*, p. 52.

¹²¹ In *Le Journal du Dimanche*, 11 février 2007.

¹²² In *Charlie-Hébdô*, 21 mars 2007.

d'Entebbe. La victime est étalée à même le sol avec l'œil droit poché, la figure tuméfiée, le nez qui saigne et la bouche dégoulinante de sang. Mais ce que vient de subir Nicholas Garrigan n'est qu'un avant-goût, car l'arrivée d'Idi Amin Dada est annonciatrice de la pire barbarie. Son entrée dans la salle de torture se fait dans l'axe de la caméra qui jette hors-champ le visage d'Idi Amin, et privilégie le plan rapproché de sa poitrine, mettant en relief ses nombreuses médailles qu'il avait l'habitude d'accrocher sur sa tenue de Général d'armée, afin d'afficher son pouvoir et sa puissance car, comme l'écrit justement Steven Bernas : « Le pouvoir s'entoure de signes de puissance, d'une symbolique lisible par tous et admise.¹²³» Le plan suivant le montre de profil face à Nicholas Garrigan, le visage toujours hors-champ et cette fois-ci, c'est le gros plan de sa main gauche qui est avantagée.

Ce dispositif filmique offre deux interprétations : d'un côté, il signale la présence dans la salle de torture non seulement d'un personnage qui incarne la terreur- c'est la seule fois dans le film où il est cadré avec la tête hors-champ-, mais aussi l'autorité de qui vient justement le pouvoir de torturer. Ce même dispositif amène le spectateur à déduire, que l'heure fatidique est arrivée pour Nicholas Garrigan. De l'autre côté, en privilégiant le cadrage rapproché de sa poitrine, suivi immédiatement par le gros plan de sa main gauche, Idi Amin Dada est présenté comme un personnage dont la passion a de l'ascendance sur la raison - la tête n'est pas cadrée - et également comme un personnage d'une brutalité outrancière et aveugle, lorsqu'on prend en considération cette main gauche qui est par ailleurs faiblement éclairée. Julius Nyerere, l'ancien chef d'État tanzanien disait justement d'Idi Amin Dada, qu'il était : « Un fou, un idiot.¹²⁴» À la question de savoir qui était Idi Amin Dada, son biographe, David Martin, a répondu sans dévier : « Un potentat incapable, un tueur.¹²⁵»

Aussi, lorsqu'il retrouve Nicholas Garrigan dans la salle de torture, il ne le soumet pas à un interrogatoire pour lui arracher quelque aveu. Idi Amin Dada ne demande pas non plus à Nicholas Garrigan de s'expliquer. Il ne vient pas en ami mais en ennemi, décidé à en découdre avec Nicholas Garrigan. Une musique contemporaine aux sonorités dissonantes composée par Alex Hiffes, vient signifier la rupture des bonnes relations que Nicholas Garrigan et Idi Amin Dada ont entretenues jusqu'ici, pour faire place à l'adversité soulignée par le placement en vis-à-vis. Nicholas Garrigan est à gauche de l'écran pendant qu'Idi Amin

¹²³ BERNAS (Steven), *op. cit.*, p. 143.

¹²⁴ Cité par Éric Wiedemann, *op. cit.*, p. 321.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 322.

se situe à droite, traduisant ainsi sa position de domination qui est fortement visible tout au long de la scène. Idi Amin est debout et effectue de grands gestes, tandis que Nicholas Garrigan est allongé au sol et pratiquement immobile. Le dictateur parle alors que Nicholas Garrigan est muet. Ce placement qui permet de nombreux champs et contrechamps au moment où les deux hommes s'affrontent, autorise de valider l'hypothèse de la mésentente qui règne désormais entre eux. Étant donné que rien ne les lie plus, la gestion du cadre se charge d'assurer la distance qui les sépare. Chacun est cadré à son tour en gros plan et sans amorce sur son interlocuteur. Cette rupture des liens d'amitié se double de la violence sur Nicholas Garrigan. En effet, d'un geste très nerveux de la main, Idi Amin Dada fait tomber une bouteille qui se casse sur la tête de Nicholas Garrigan.

La musique qui, jusque-là était discrète au début à travers une attaque douce, se fait maintenant signaler et devient plus alerte pour marquer l'agitation et la nervosité qui s'emparent d'Idi Amin Dada. Alors que la musique est absente des scènes de torture dans *Lumumba* et *Blood Diamond*, qu'elle est présente dans *Hôtel Rwanda* et fonctionne en contrepoint didactique, dans *Le Dernier Roi d'Écosse*, le cinéaste exploite l'élément musical pour souligner l'état émotionnel du personnage. Kevin MacDonald, à la différence de Terry George, fait usage de la musique empathique. La tension provoquée par Idi Amin Dada, et qui règne dans la salle atteint son climax quand ses hommes de mains commencent à apprêter le matériel qui va servir à suspendre Nicholas Garrigan à la charpente¹²⁶. Un premier plan très bref cadre les cordes qui s'enroulent autour des poutres, puis un second plan plus long qui cadre en plan rapproché les deux crochets tenus par Masanga, l'aide de camp d'Idi Amin Dada. Deux hommes relèvent alors Nicholas Garrigan et un autre se charge de déchirer sa chemise pour laisser le torse de Nicholas Garrigan à découvert. Toute cette préparation se déroule sous un fond de musique classique en mode *accelerando*. Cette musique suscite non seulement l'effroi chez le spectateur, mais elle lui fait comprendre de même l'inéluctabilité du supplice. Ce rôle que joue la musique dans la provocation des émotions chez le spectateur de film d'une part, et d'autre part dans la prévisibilité des actions par le même spectateur, est confirmé dans ces propos de Laurent Jullier : « L'implication la plus traditionnelle de la musique dans une scène se situe au niveau des sentiments. Elle est chargée de mettre le spectateur en condition pour lire la scène selon une voie déterminée.¹²⁷ »

¹²⁶ Cette scène fait étrangement écho à la scène vécue par l'instituteur dans la prison de Makindiye.

¹²⁷ JULLIER (Laurent), *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 151.

La machine tortionnaire qui est mise en branle, n'est donc pas sur le point de s'arrêter. Nicholas Garrigan subira bel et bien le sort que lui a réservé Idi Amin Dada. Ce n'était pas en effet dans les habitudes de ce dictateur de manifester de la magnanimité envers ceux qu'il soupçonnait d'attenter à sa vie, ou de le défier d'une façon ou d'une autre. L'exploitation exclusive à ce moment précis d'un enchaînement rapide des gros plans de visages permet de lire successivement la colère d'Idi Amin, la joie des hommes de mains et la peur de Nicholas Garrigan qui s'accroît lorsque Masanga s'approche de Nicholas Garrigan, et lui plante énergiquement les deux crochets sur les pectoraux cadrés en plan rapproché, et qui se mettent à saigner¹²⁸. Ce coup de crochets entraîne un bref gémissement de Nicholas Garrigan. La peur est tout de suite remplacée par la douleur extrême que ressent le torturé, et qui se laisse lire à travers le gros plan de son visage.

Mais la cruauté va plus loin dans cette scène de torture lorsque Nicholas Garrigan toujours suspendu aux crochets, commence à être hissé, sous ordre d'Idi Amin Dada, à la charpente de la salle. Ce supplice auquel Idi Amin Dada et ses hommes soumettent Nicholas Garrigan est si insupportable que la victime reste silencieuse. Wolfgang Sofsky a pu écrire à ce propos : « Réduisant le corps à sa merci, la torture a aussi pouvoir sur la voix.¹²⁹ » Et c'est pour exprimer cette cruauté inouïe du dictateur, que le cinéaste défie la loi de l'efficacité cinématographique en expulsant de la bande-son tout cri, tout gémissement, toute parole, bref toute forme d'expression de la plainte ou de la douleur pouvant venir de Nicholas Garrigan. L'élément musical se trouve pareillement évacué de cette scène. C'est la conception bazinienne du cinéma qui est pratiquement bafouée par Kevin MacDonal, puisque ce segment filmique perd une bonne part de son réalisme au niveau des matières de l'expression¹³⁰ précisément. Dans ce morceau filmique en effet, la piste son, pour reprendre Pierre Sorlin, se moque du réalisme¹³¹.

Par ailleurs, lors de la montée de Nicholas Garrigan à la charpente, Idi Amin Dada et ses hommes de mains cadrés en plan moyen, sont filmés pour la première fois, depuis le début de cette scène de torture, en plan d'ensemble formant un cercle dans le cadre. Cela prouve le degré élevé de cruauté d'Idi Amin Dada, qui tenait personnellement à prendre part aux sévices corporels d'envergure infligés aux victimes par ses hommes. Ces derniers

¹²⁸ La mention « Interdit aux moins de 12 ans » sur la pochette du DVD de ce film est alors justifiée.

¹²⁹ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit.*, p. 90.

¹³⁰ D'après les auteurs de *Esthétique du film*, le réalisme au cinéma est perceptible à deux niveaux : celui des matières de l'expression et celui des contenus.

¹³¹ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, *op. cit.*, p. 123.

approuvaient naturellement ses méthodes punitives inhumaines. Ce point de vue est conforté par ce qu'écrit Eric Wiedemann, s'agissant du châtement qui fut réservé au juge Benedicto Kiwanuka : « Le biographe d'Amin, David Martin, trouva cependant des témoins qui prétendaient avoir vu la garde d'Amin disséquer lentement le juge suprême en présence de son chef. Tout d'abord on lui avait coupé les oreilles, le nez et les bras, ensuite les organes génitaux.¹³²»

Si l'auteur ne précise pas les instruments qui ont été utilisés pour disséquer le corps du juge, tout laisse cependant croire que cela s'est fait avec des outils tels que des couteaux ou des machettes qui renvoient à la barbarie, du moment où ces instruments ont été détournés de leur usage originel pour être appliqués sur le corps humain. C'est pourquoi, l'analyse de cette scène de torture dont l'objectif est de démontrer justement la cruauté d'Idi Amin Dada, ne saurait se clore sans discourir sur les instruments de torture employés. En effet, l'usage des crochets dans cette scène n'est pas hasardeux, surtout qu'ils sont préalablement mis en évidence par un cadrage rapproché relativement long, avant d'être plantés dans les pectoraux de la victime. Au-delà donc de montrer au spectateur que ce sont ces crochets qui seront utilisés comme instruments de torture sur Nicholas Garrigan, ce sont encore les idées de chosification de la victime et du sadisme d'Idi Amin Dada, qui lui sont ainsi données à lire par le cinéaste à travers cet emploi des crochets. Aux yeux de ce dictateur, l'être humain ne représentait rien du tout. Un ancien soldat de l'armée ougandaise dit d'ailleurs qu'au temps d'Idi Amin Dada : « Il était plus facile de tuer un homme que de tuer un poulet car, il fallait d'abord aller acheter le poulet au marché.¹³³» Les instruments ou alors les objets n'ont pas seulement une fonction utilitaire, c'est-à-dire qu'ils ne servent pas uniquement à accomplir des tâches précises. Ils fonctionnent également comme des signes au sens saussurien du terme, et sont à cet effet engagés dans un réseau de significations complexe. En d'autres termes, les objets signifient aussi. Ils renvoient à des idées. C'est pourquoi Roland Barthes dit des objets : « Qu'ils sont autre chose : ils véhiculent du sens ; dit autrement, l'objet sert effectivement à quelque chose, mais il sert aussi à communiquer des informations ; [...] qu'il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet.¹³⁴ »

¹³² WIEDEMANN (Éric), *Op. cit.*, p. 62.

¹³³ Témoignage dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le Dernier Roi d'Écosse*.

¹³⁴ BARTHES (Roland), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 251-252.

En dehors de la torture comme forme de violence physique qui a été couramment utilisée dans les événements en rapport avec les crises congolaise, rwandaise, sierra-léonaise et ougandaise, il y a aussi parmi les événements racontés dans les films du corpus, la mort à grande échelle, c'est-à-dire les massacres qui ont été administrés. Il revient donc dans la suite de cette analyse liée à la violence physique, d'étudier la façon dont les scènes de massacre ont été représentées.

1.2 Le massacre

Rares sont les moments de violence au cours desquels les massacres ne sont pas commis. C'est pour cette raison que Wolfgang Sofsky fait remarquer que : « Dans l'histoire de la violence, les massacres ne sont pas rares. [...] Le livre noir de l'histoire universelle en contient d'innombrables : bains de sang de la conquête, tueries dans les ténèbres coloniales, campagnes contre l'ennemi intérieur, atrocités des guerres étrangères et civiles, boucheries des génocides. ¹³⁵» En effet, dès que surviennent certaines périodes de tension sociale, les massacres deviennent inévitables. Le corpus filmique étudié dans cette recherche qui a trait aux crises sociopolitiques, donne suffisamment à voir les actes de massacre, mais aussi à entendre les récits liés au massacre. Wolfgang Sofsky présente le massacre comme : « *Une violence collective contre des gens sans défense. Ils ne peuvent ni fuir, ni opposer de résistance.* ¹³⁶ » L'auteur voit également dans le massacre : « *Un gommage, une extirpation, un travail d'élimination radicale.* ¹³⁷ » De son côté, Jacques Semelin définit le massacre comme étant : « L'action (le plus souvent collective) de destruction d'individus sans défense, c'est-à-dire en général de civils non impliqués dans un conflit. ¹³⁸ » Même si dans sa définition, Jacques Semelin apporte la précision selon laquelle, ce sont des civils qui n'ont rien à voir avec un conflit, qui sont souvent la cible des massacreurs - ce que ne mentionne pas Wolfgang Sofsky-, il demeure que pour ces deux auteurs, le massacre est toujours un acte de violence que commet un groupe de personnes qui se donne pour objectif principal d'ôter la vie à un autre groupe de personnes vulnérables, c'est-à-dire qui n'a pas vraiment les moyens d'opposer une résistance à leurs agresseurs.

¹³⁵ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit.*, p. 166.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁸ SEMELIN (Jacques), « Le 11 septembre comme massacre. La rationalité délirante et la propagation de la peur. », *Vingtième siècle*, 2002, n° 76, p. 15-24.

Comment alors le massacre en tant que forme de violence physique, est-il représenté dans les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* ? Telle est la question à laquelle cette seconde section de ce sous-chapitre va répondre. Il faut signaler d'emblée que trois approches sont perceptibles dans la manière de représenter les massacres dans notre corpus. La première approche est celle qui consiste pour les cinéastes, à se servir uniquement des procédés sonores pour mettre en évidence tous les actes de massacres contenus dans leur récit. Tel est le choix fait par Raoul Peck dans *Lumumba*. Quant à la seconde approche, elle consiste pour les cinéastes à utiliser par moments uniquement du son, et à un autre moment, du son et de l'image pour représenter les massacres dans leur film. Cette seconde option est celle de Terry George dans son film *Hôtel Rwanda*. Dans la troisième approche, le réalisateur convoque aussi bien les procédés visuels que sonores dans toutes les scènes de massacre. Cette dernière approche se rencontre dans les films *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, réalisés respectivement par Edward Zwick et Kevin MacDonal.

Pour revenir à *Lumumba*, la particularité de la mise en scène des massacres dans ce film est justement l'absence totale des scènes des massacres à l'écran. Bien que les massacres fassent l'objet de discours dans ce film, le spectateur ne les voit jamais. Il est ainsi dans l'incapacité de déterminer par exemple la nature des armes utilisées par les bourreaux pour tuer. Il ne peut non plus savoir dans quel état d'esprit se trouvent les tueurs. Jubilent-ils en ôtant la vie ? Et les victimes, est-ce qu'elles se défendent ou sont-elles passives devant leurs bourreaux ? Le spectateur ne sait rien de tout cela. Raoul Peck prive ainsi le spectateur d'informations visuelles dans le traitement des massacres dans *Lumumba*.

Trois hypothèses peuvent être émises pour justifier ce choix de Raoul Peck. Premièrement, les massacres étaient devenus banals, les tueries en masses des populations congolaises n'émouvaient pas tellement le colonisateur belge présent au Congo. En d'autres termes, on a assisté au Congo à la vacuité de la vie des colonisés pendant la colonisation. Ainsi, Raoul Peck n'a plus jugé très nécessaire de présenter à l'écran les massacres qui ont eu cours au Congo avant, pendant et même après la colonisation. Deuxièmement, Raoul Peck aurait évité de montrer à l'écran les scènes de massacre de peur de gonfler le budget de production. Tourner par exemple les scènes de massacre des populations congolaises et de décimation des villages congolais pendant la colonisation comme cela est mentionné dans le film, exige des moyens conséquents. C'est probablement aussi par rapport aux moyens disponibles, que le cinéaste a préféré que de telles scènes fassent l'objet d'un récit supporté

par un personnage du film plutôt que d'un traitement visuel. Par ailleurs, si elles sont trop réalistes, les scènes de massacre empêchent le film de rester grand public.

En effet, il est par exemple plus facile et même moins coûteux de confier à un personnage le récit d'un crash d'avion dans un film, que de filmer ce crash. Jacqueline Nacache écrit à propos : « Il est moins coûteux de faire allusion à une scène que de la filmer. ¹³⁹» Troisièmement, le scénario co-écrit par Raoul Peck et Pascal Bonitzer, repose prioritairement sur le destin tragique de Patrice Lumumba. Les massacres des populations congolaises ne constituent vraiment pas l'enjeu dans ce film. Ce n'est pas pour dénoncer les tueries commises au Congo que Raoul Peck a décidé de réaliser le film *Lumumba*. L'objectif de Raoul Peck était de rendre hommage à ce héros congolais. Dans un entretien avec Edouard Waintrop, le cinéaste déclare: « J'ai toujours pensé faire un thriller politique sur les dernières heures de Patrice Lumumba, sur ce complot ourdi par les Belges et les Américains, auquel a participé son ami Mobutu. ¹⁴⁰» Dans le même sens, Bruno Villien écrit : « Ce film à la première personne raconte une quête, celle d'un cinéaste parti à la recherche de Patrice Lumumba, « prophète » qu'on dit mort. [...] Il revient chatouiller les pieds des coupables endormis. ¹⁴¹»

Toutefois, si Raoul Peck met de côté les procédés visuels s'agissant du traitement qu'il fait des massacres dans *Lumumba*, il se sert puissamment d'une autre manette de l'appareil expressif du cinéma à savoir le son, et plus exactement les dialogues pour exprimer les massacres. Bien que le récit filmique associe en général l'image en mouvement et le son, il se dégage une prépondérance de la parole sur l'image, quand il s'agit d'aborder la question des massacres dans *Lumumba*. En d'autres termes, c'est la parole dans ce film qui tient la place principale au détriment des procédés visuels, et apporte au spectateur l'essentiel de l'information sur les massacres. C'est seulement à partir des paroles que Raoul Peck fait prendre connaissance au spectateur de l'ampleur ou mieux encore de la gravité des massacres. Dans *Lumumba*, la parole devient ainsi dans la représentation des massacres, le système signifiant chargé d'informer le spectateur. C'est pourquoi, Raoul Peck a également pris soin de concevoir des paroles susceptibles de rendre suffisamment compte de la réalité ou encore du message à véhiculer. La parole n'est pas un pur ornement dans les segments du film *Lumumba* où il est fait mention des massacres. La parole ne souffre en fait d'aucune

¹³⁹ NACACHE (Jacqueline), *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁰ In *Libération*, 04 octobre 2000.

¹⁴¹ In *TéléCinéObs*, 26 mai 2003.

gratuité, elle n'est pas insignifiante dans lesdits segments du film. Chaque parole prononcée par les personnages, et qui entretient un rapport avec le massacre dans *Lumumba*, est lourde de sens, et s'oppose alors au bavardage. Elle est employée par Raoul Peck pour bien servir le récit. Michel Chion rappelle à cet effet la place centrale de la parole au cinéma quand il écrit : « Toute parole dite ou entredite dans un film s'incrute dans le film. Le mot n'est pas soluble dans le cinéma. ¹⁴²»

Ainsi, pour la première fois dans *Lumumba*, il est fait mention des massacres dans la scène de meeting politique que tient Patrice Lumumba, et au cours duquel il avance des arguments favorables à la réclamation de l'indépendance du Congo. Dans cette scène, Patrice Lumumba égrène le chapelet des maux qu'a entraînés la colonisation belge en terre congolaise. Il dit dans son intervention : « Pas de collaboration ! Désobéissance civile ! Cela fait quatre-vingts ans que cela dure. Au début c'était le trafic d'esclaves. Ensuite le trafic d'ivoire, après la décimation des villages pour exporter le caoutchouc. » Dans ces propos de Patrice Lumumba, l'idée de massacre naît quand il parle de la décimation des villages. Ici, le choix du mot « décimation » ainsi que la forme plurielle du groupe nominal « des villages », visent à informer le spectateur du degré élevé de cruauté qui caractérisait le colonisateur belge. En effet, il ressort de cette intervention que pour soumettre les populations congolaises, le colonisateur belge n'hésitait pas à tuer tous les habitants d'un village et ce, de manière répétitive. La gravité de cette forme de violence qui était exercée sur les populations congolaises, est rendue manifeste au niveau du montage par le cadrage central et un long plan fixe sur Patrice Lumumba qui rappelle à son auditoire les nombreux massacres des villageois.

Et pour montrer davantage l'importance et la gravité de la situation dont parle Patrice Lumumba, à savoir les tueries en masse perpétrées par les colons belges, Raoul Peck bannit le découpage en champ-contrechamp dans cette scène qui montrerait alternativement Patrice Lumumba et son auditoire. Le cinéaste refuse l'intervention de la musique et des bruits ambiants, et prive même les autres personnages de la parole dans cette scène. En réduisant au silence les autres composantes (musique et bruits) de la bande-son tout en laissant les paroles occuper seules tout le champ sonore, le cinéaste démontre que les massacres commis sur les populations congolaises avaient pour principal objectif la soumission¹⁴³ des colonisés.

¹⁴² CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, *Op.cit.*, p. 315.

¹⁴³ Sur les différentes motivations des massacres, voir SEMELIN (Jacques), « Le 11 septembre comme massacre. La rationalité délirante et la propagation de la peur. », art. cité.

Ces derniers devaient simplement obéir aux colons belges notamment sans rechigner. Dit autrement, au sein de la colonie les Congolais devaient garder le silence et subir. À travers une telle esthétique également, Raoul Peck n'entend pas distraire le spectateur. Le cinéaste l'emmène à concentrer toute son attention sur Patrice Lumumba, et bien plus sur ce que dit ce personnage. Par ce choix esthétique qui consiste à mettre de tels propos dans la bouche de Patrice Lumumba, et aussi à travers certains paramètres filmiques (cadrage et montage) en usage dans cette scène, Raoul Peck vient opportunément rappeler que seul Patrice Lumumba parmi d'autres leaders politiques congolais, avait le courage de dénoncer publiquement les abus du colonisateur belge d'une part, et d'autre part, qu'il bénéficiait d'un fort soutien de la population dans son combat politique. D'ailleurs, à la fin de son intervention dans cette scène, il est ovationné et des voix dans la foule crient : « Vive Lumumba ! »

Il faut aussi considérer une autre scène dans *Lumumba*, et dont la parole est chargée de transmettre le sens par rapport au traitement des massacres dans ce film. Il s'agit de la scène de la cérémonie de proclamation de l'indépendance du Congo. Dans ladite scène, Patrice Lumumba qui prend la parole à la suite du Roi Baudouin et du Président Joseph Kasavubu, se livre à une critique sévère de ce qu'a été la colonisation belge au Congo. Pour Patrice Lumumba, cette colonisation n'a apporté que misère et humiliation au peuple congolais. Pire encore, la colonisation est allée jusqu'à provoquer la mort de nombreux Congolais. C'est ainsi que dans un ton très irrité, il pose la question suivante dans une portion de son discours qui est écouté en direct à la radio aussi bien par les Congolais que par les Belges sur l'ensemble du territoire congolais : « Qui oubliera les fusillades où périrent tant de nos frères ? » La construction interrogative de cette phrase a une double visée bien précise : accabler l'administration coloniale belge dans son ensemble d'un côté, et de l'autre côté, pointer l'armée coloniale belge comme responsable de ces massacres.

S'agissant justement de la stigmatisation de cette armée coloniale, la caméra ne s'attarde plus sur Patrice Lumumba lorsque dans son discours, il commence à faire mention des Congolais tombés sous les balles des soldats belges. La caméra passe carrément de la salle d'où est prononcé le discours à une autre salle, pour saisir plutôt les réactions de ceux qui l'écoutent. Et parmi ces auditeurs diégétiques qui suivent cette prise de parole de Patrice Lumumba, la caméra s'intéresse à deux soldats belges qui, les mains posées sur les hanches, debout au centre de l'écran devant un transistor et en présence de quelques Congolais, se sentent très gênés à l'écoute des propos de Patrice Lumumba. Au moyen de cette approche

esthétique, on assiste alors à la parole-écran que Michel Chion définit comme : « La parole acousmatique adressée depuis le off ou le hors champ à un personnage qui est dans l'écran, et qu'elle interpelle ou commente souvent ironiquement ou agressivement.¹⁴⁴ » En effet, les fusillades n'étaient pas l'œuvre des administrateurs coloniaux belges. Ce n'étaient pas par exemple les commissaires de districts et les gouverneurs de provinces qui, armés de fusils, se livraient à la chasse aux Congolais récalcitrants. Il est donc compréhensible que les paroles de Patrice Lumumba viennent se superposer à l'image des deux soldats belges, pour les désigner comme étant les massacreurs.

Par ailleurs, la présence de l'adverbe de quantité « tant » dans la proposition « Où périrent tant de nos frères. », explique au spectateur qu'il est difficile, voire impossible d'évaluer avec exactitude le nombre de Congolais tués par les soldats belges. En tout cas, c'est pour faire comprendre au spectateur qu'il y a eu un nombre très élevé de Congolais massacrés, que Raoul Peck emploie cet adverbe de quantité dans le but avoué d'emmener le spectateur à avoir une idée très négative du soldat belge. C'est ce qui justifie le cadrage en plan éloigné des deux soldats belges sur qui retombent les paroles de Patrice Lumumba, créant ainsi une distance entre ces soldats et le spectateur qui n'éprouve plus que de la haine et du mépris pour lesdits soldats de l'administration coloniale belge. En effet, si les massacres commis par les soldats belges étaient approuvés par leurs commanditaires, il demeure aussi vrai que la majorité des Congolais et même des étrangers condamnaient cet acte ignoble.

À la lumière des deux scènes qui viennent de faire l'objet d'analyse relativement aux massacres, Raoul Peck prend le contre-pied de la pensée de Francis Vanoye qui écrit : « À juste titre parler, le film ne narre pas, il montre. ¹⁴⁵» Raoul Peck confie en fait à un personnage du film - Patrice Lumumba- la mission de raconter au spectateur les massacres, au lieu de se charger de les lui montrer lui-même en tant que méga-narrateur qui, selon André Gaudreault, est le « créateur »¹⁴⁶ puisqu'il a un grand pouvoir de décision sur la manière de dérouler le récit. Au vu donc de l'absence des actions liées aux massacres dans *Lumumba*, il est clair que le traitement réservé à cette forme de violence physique, est plutôt scénaristique que cinématographique dans la mesure où, c'est uniquement à travers le discours verbal que les massacres sont exprimés. En aucun moment, ni la voix ni l'image de Patrice Lumumba

¹⁴⁴ CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique, op.cit.*, p. 319.

¹⁴⁵ VANOYE (Francis), *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 2002, p. 72.

¹⁴⁶ GAUDREULT (André), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 162.

qui parle des massacres, ne sont remplacées par les images et les sons en rapport justement avec les massacres. Concrètement, les paroles de Patrice Lumumba disent les massacres mais elles ne les illustrent pas. Cette approche de Raoul Peck oblige alors le spectateur à se satisfaire exclusivement des paroles, afin de s'imaginer ce que furent les massacres pendant la colonisation belge au Congo. En définitive, la représentation des massacres dans *Lumumba*, est vidée de toute spectacularisation.

Après donc cet examen de la mise en scène des massacres dans *Lumumba*, quelle recette esthétique transparait dans *Hôtel Rwanda* de Terry George, s'agissant également du traitement de cette forme de violence physique ?

Ce film de Terry George est très riche en massacres et cela ne surprend guère, vu le sujet qui y est développé. Cependant, le traitement qui est fait des massacres dans ce film, bénéficie de trois orientations esthétiques. Terry George exploite en effet la technique de l'ellipse, la composition du cadre et le canal linguistique. S'agissant de la technique de l'ellipse, elle est manifestée par le fait que le cinéaste ne montre pas les massacreurs en train d'accomplir leur besogne. En d'autres termes, Terry George n'a pas filmé des scènes qui montrent les Hutus en train de tuer les Tutsis à la machette, au fusil ou au gourdin. Le spectateur ne vit donc pas les massacres. Ce que le cinéaste lui présente, ce sont des cadavres, des images des Tutsis déjà assassinés. Deux scènes dans le film sont assez révélatrices de cette esthétique. La première scène est celle du départ de Paul Rusesabagina et de sa famille, y compris de ses voisins pour l'Hôtel Diplomat sous forte escorte de quelques soldats rwandais, au lendemain de la mort du Président Habyarimana. Le spectateur découvre seulement lors de la traversée du quartier par le cortège, de nombreux cadavres étendus sur des pelouses des maisons. La deuxième scène est celle du retour de Paul Rusesabagina et de son employé Grégoire de chez Georges Rutagunda, leur fournisseur de vivres. Sur la route, le spectateur voit de nombreux morts, les uns entassés sur les autres. Dans ces deux scènes, bien que le spectateur n'ait pas vu les massacreurs et les massacrés s'affronter, il parvient à s'imaginer ou encore à reconstituer mentalement les actions qui ont conduit au résultat qui lui est présenté à l'écran, c'est-à-dire ces multiples corps sans vie des Tutsis. Le spectateur arrive aisément à la conclusion selon laquelle, ces personnages qui sont morts ont essayé de s'échapper mais n'ont pas réussi, que dans leur course, ils ont été rattrapés et ont finalement reçu des coups mortels de la part de leurs agresseurs. Même si le cinéaste prive le spectateur de l'affrontement sanglant entre Hutus et Tutsis, il lui donne au moins la possibilité de voir

les effets de cet affrontement. Terry George n'a donc pas tout caché au spectateur à propos des massacres dans ces deux scènes.

Même si le cinéaste condense son récit en passant sous silence certaines actions, il veille néanmoins à une certaine transparence pour faciliter la lisibilité et la compréhension du film par le spectateur. C'est effectivement ce à quoi s'attèle Terry George, qui réduit certaines actions complexes à de brefs fragments, mais sans incidence pour le spectateur qui parvient, sur la base des images qui lui sont montrées, à saisir la relation de causes à effets. Dans cette perspective, André Bazin explique : « D'ordinaire, sans doute, le cinéaste ne montre pas tout [...] Mais son choix et ses omissions tendent cependant à reconstituer un processus logique où l'esprit passe sans peine des causes aux effets.¹⁴⁷ » Et Béla Balázs de préciser que : « Nous avons appris à mettre en relation et à combiner les moindres indices. Nous avons appris à donner une orientation précise aux associations d'idées que celles-ci permettent de viser au but avec la précision d'un fusil.¹⁴⁸»

Toutefois, la technique elliptique que Terry George a retenue dans le traitement des massacres, ne relève pas seulement d'une contrainte esthétique voire économique. Ladite technique repose fortement sur un socle éthique. En fait, c'est surtout parce que Terry George ne veut pas montrer au spectateur des scènes d'une extrême violence, qu'il fait usage de l'ellipse lorsqu'il s'agit de représenter les massacres. Il évite au spectateur d'assister à la mort et ce, de façon directe. Le cinéaste s'abstient de montrer par exemple comment dans les rues, la nuit de l'assassinat du Président rwandais Juvénal Habyarimana, les agresseurs hutus armés de machettes et de gourdins, portent de violents coups sur les Tutsis dont les corps laissent voir la béance des blessures. Terry George choisit exclusivement de montrer au spectateur quelques cadavres tutsis au lendemain du déclenchement du génocide. Un tel traitement des massacres dans *Hotel Rwanda*, a divisé la critique à la sortie du film.

D'un côté, Terry George s'est attiré les foudres de certains critiques qui n'ont pas apprécié que les scènes de massacre soient absentes de l'écran, ou encore que leur représentation ne soit pas assez réaliste par rapport à ce génocide rwandais. Aussi, Marlène Amar Tonda écrit : « On ne nous donne aucun moyen de saisir l'étendue du désastre, mais la mort même est volontairement maintenue hors-champ : seule une route jonchée de

¹⁴⁷ BAZIN (André), *op. cit.*, p. 279.

¹⁴⁸ BALAZS (Béla), *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 225.

cadavres, lors d'une scène, nous est brièvement montrée.¹⁴⁹ » La critique de *TéléObs* fait justement allusion à la scène de la traversée du quartier dans laquelle le spectateur découvre, au moyen d'un rapide panoramique, les cadavres des Tutsis – quatre au total – après le début du génocide dans le film. Barbara Théate qui rejoint Marlène Amar Tonda dans son appréciation, écrit à son tour : « Terry George a choisi un style documentaire parfois un peu chaotique et joue tellement la sobriété côté massacres que le film s'en trouve aseptisé.¹⁵⁰ » Quant à Thomas Sotinel, son avis semble mitigé. Le critique souligne : « Il est évident que la mise en scène de mutilation à la machette, du massacre d'enfants, présente un obstacle insurmontable. La solution qu'adopte Terry George – qui montre brièvement une étendue jonchée de cadavres – reste digne, mais disproportionnée par rapport à la réalité qu'elle veut évoquer.¹⁵¹ » Le critique s'appuie aussi sur la scène sus-évoquée pour conforter son point de vue. Pour sa part, Jean-Michel Frodon déplore qu'il n'y ait pas trop d'images montrant par exemple à quoi ressemble un village rwandais, dont tous les habitants ont été massacrés¹⁵².

De l'autre côté, Terry George est soutenu dans son approche par Gérard Lefort, qui pense pour sa part, que la valeur de ce film repose sur le traitement presque anodin qui y est fait par rapport aux massacres. Le critique écrit à cet effet : « C'est la meilleure trouvaille du film : les massacres sont plus évoqués que montrés, et cette odeur de la guerre est autrement plus pénétrante que la guerre elle-même.¹⁵³ » C'est certainement sur la base de la scène du récit du massacre des enfants de l'orphelinat Saint-Francis, qui est fait par madame Pat Archer de la Croix Rouge à Paul Rusesabagina et à sa femme Tatiana, que Gérard Lefort en sait gré à Terry George qui a opté de faire glisser l'expression du massacre de ces orphelins vers le discours verbal et davantage, de ne pas même montrer les corps des enfants tués à coups de machettes et baignant dans leur sang.

Par rapport à tous les reproches qui lui sont faits, Terry George se défend :

J'ai pris très tôt la décision de ne pas montrer la tuerie, sauf de très loin. Je voulais que le public visualise la violence du génocide dans son propre esprit, ou par association d'idées. Je ne voulais pas essayer de recréer le type de brutalité qui avait été à l'œuvre. Près d'un million de personnes ont été tailladées ou battues à mort. Je n'avais pas la moindre chance de reproduire une telle horreur.¹⁵⁴

¹⁴⁹ In *TéléObs*, 3 juin 2006.

¹⁵⁰ In *Le Journal du Dimanche*, 3 avril 2005.

¹⁵¹ In *Le monde*, 30 mars 2005.

¹⁵² In *Cahiers du Cinéma*, n° 601, 2005, p. 56.

¹⁵³ In *Libération*, 14 février 2005.

¹⁵⁴ Déclaration du réalisateur George Terry, « Le commentaire audio », Bonus du DVD de *Hôtel Rwanda*, 2005.

Ce parti pris de Terry George est solidement en accord avec les propos d'Alex Kitman Ho, par ailleurs co-producteur du film *Hôtel Rwanda*. Il affirme alors :

Lorsque le film s'aventure à l'extérieur, dans Kigali, pendant le génocide, nous avons essayé de créer une atmosphère bizarre, surréaliste, pour donner au spectateur le sentiment de terreur psychologique du génocide sans se pencher de près sur les tueries. C'est un drame humain puissant, pas un film d'horreur, et nous pensons important que le public le plus large possible puisse le voir.¹⁵⁵

Il devient donc compréhensible, à la lumière des propos du réalisateur Terry George et du co-producteur Alex Kitman Ho, que les nombreuses ellipses qui transparaissent dans la représentation des scènes de massacre, sont bien voulues par les équipes de production et de réalisation du film *Hôtel Rwanda*. Ces équipes qui se soucient d'une large diffusion de ce film, laissent suffisamment hors-champ les images très sensibles et les actions à forte dose de brutalité. L'esthétique filmique reste donc tributaire du public auquel l'œuvre filmique est destinée.

Mais l'usage systématique de la technique elliptique dans la représentation des massacres est aussi la résultante du mode de production du film *Hôtel Rwanda*. En effet, ce film est une co-production qui n'a pas bénéficié des financements issus des studios hollywoodiens. *Hôtel Rwanda* n'a donc pas été fabriqué dans le moule rigide de ces studios. Le nom du studio United Artists qui apparaît au générique du film, a simplement servi à intégrer *Hôtel Rwanda* dans le circuit de distribution hollywoodien. C'est d'ailleurs la particularité de ce studio qui dès sa naissance, n'ambitionnait pas de mettre en place une infrastructure complexe qui s'occuperait des trois maillons de la filière cinématographique, à savoir la production, la distribution et l'exploitation. Jean-Loup Bourget présente ce studio en des termes suivants :

United Artists- « les Artistes Associés »- affichent dès leur fondation en 1919 leur singularité puisque, à la différence de tous les autres studios hollywoodiens [...], ils voient le jour à l'initiative de créateurs de cinéma qui ne disposent pas de réseau de salles et qui ne mettront jamais sur pied, l'équivalent d'un studio, avec son infrastructure de production. United Artists est avant tout une structure d'accueil destinée à distribuer des productions indépendantes.¹⁵⁶

Or, les productions cinématographiques indépendantes ou en tout cas, celles qui évoluent en marge du système hollywoodien, brillent par l'innovation et l'émancipation esthétiques de la part de leur créateur. En effet, dans les milieux de l'art en général et du

¹⁵⁵ Voir Dossier de presse, 2005, p. 9.

¹⁵⁶ BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood. La norme et la marge*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p. 115-116.

cinéma en particulier, lorsque les financements ne proviennent pas d'une institution qui appartient au milieu de l'art notamment, il y a de fortes chances que l'artiste exprime des intentions novatrices, ou même qu'il foule aux pieds les recettes esthétiques établies par l'institution et couramment usitées. Howard Becker affirme à ce propos : « L'autofinancement est la formule qui donne le plus de liberté aux artistes. ¹⁵⁷ » Terry George qui est alors co-producteur de *Hôtel Rwanda*, prend bien des libertés en ce qui concerne la façon de traiter les massacres dans ce film. En procédant aux constants sauts qui ne permettent pas au spectateur de voir les Hutus et les Tutsis en situation d'affrontement physique, le cinéaste sacrifie allègrement de nombreux éléments de l'esthétique du montage tels que le raccord sur le regard et le raccord dans le mouvement, ainsi que le champ et le contrechamp. Pourtant, dans le circuit des majors hollywoodiens, ces notions sont primordiales dans la narration filmique. Par ailleurs, même si la technique elliptique est présente dans le style hollywoodien classique, le cinéaste a le devoir impérieux de montrer le plus possible même l'innommable, l'irreprésentable¹⁵⁸. Ce que ne fait cependant pas Terry George dans *Hôtel Rwanda* s'agissant de la représentation des massacres.

En dehors de cette technique elliptique, Terry George procède également par le montage productif dont la définition donnée par Béla Balázs est la suivante : « Le montage devient productif lorsque, grâce à lui, nous apprenons des choses que les images elles-mêmes ne montrent pas. ¹⁵⁹ » Par ce montage, le spectateur est tout simplement appelé à deviner. C'est en fait l'art de la suggestion qui est mis en évidence par le cinéaste. Sans avoir donc à montrer au spectateur les populations tutsies en train d'être massacrées, Terry George fait vivre ces tueries en masse dans l'esprit du spectateur, en créant un véritable climat de mise à mort. Lorsque dans la scène de la traversée des rues de Kigali par le cortège composé de deux jeeps dans lesquelles se trouvent des militaires rwandais qui escortent le mini-car dans lequel se trouvent Paul Rusesabagina, sa famille et quelques voisins tutsis au lendemain du déclenchement du génocide, on peut observer cette terreur psychologique dont parle le co-producteur Alex Kitman Ho. Dans un plan en profondeur de champ, le cortège avance et est vu en arrière-plan tandis qu'en avant-scène, un plan d'ensemble serré cadre les miliciens

¹⁵⁷ BECKER (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, p.116.

¹⁵⁸ Les exemples sont légion dans ce sens, et la suite de l'analyse avec les films *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* le démontrera.

¹⁵⁹ BALAZS (Béla), *op. cit.*, p. 224.

hutus appelés *Interahamwe*¹⁶⁰ vus de dos, qui occupent horizontalement l'écran et font face au cortège. À la vue du mini-car fortement escorté par les militaires, ces miliciens lancent des cris de guerre et même de victoire tout en brandissant qui des machettes, qui des fusils, qui des gourdins. Il devient alors assez clair dans l'esprit du spectateur, que ces Tutsis qui sont dans le mini-car de Paul Rusesabagina, vont droit vers la mort, qu'ils n'ont aucune chance de s'en sortir. Cette sorte d'obstacle humain que constitue ce plan d'ensemble serré des miliciens, vient intentionnellement rappeler les barrières qui se dressaient à travers les rues dans les villes et les villages rwandais pendant le génocide, afin d'empêcher justement toute fuite des Tutsis. L'atmosphère de tueries est également suggérée dans cette scène par une musique instrumentale composée par Rupert Gregson-Williams, et obtenue à l'aide d'un piano. Cette musique qui est jouée en mode mineur, provoque du coup un sentiment de tristesse mais également de sympathie chez le spectateur. Terry George met donc en place le montage productif, afin d'éviter une fois de plus au spectateur d'être confronté crûment aux images de tueries.

La composition du cadre fait également partie des moyens employés par Terry George, s'agissant de la mise en scène des massacres. En effet, cadrer au cinéma revient intentionnellement soit à bien montrer, soit à mal montrer, soit encore à montrer partiellement les éléments à l'écran. Pascal Bonitzer affirme pour cela que : « Dès qu'il y a cadrage, il y a délimitation d'un champ.¹⁶¹ » Et dans cette délimitation du champ, le spectateur est pleinement visé, selon que sur le plan émotionnel par exemple, le cinéaste veut lui assurer la paix, la tranquillité ou alors le mettre mal à l'aise. La distance de la caméra par rapport à l'objet filmé ainsi que la grosseur de plan affectée à ce même objet, ont un impact émotionnel sur le spectateur. C'est pourquoi dans *Hôtel Rwanda*, le cadre est construit de telle manière que le spectateur ne soit pas exposé à l'extrême violence des images, afin de lui éviter le traumatisme ou le dégoût. Aussi, les images des cadavres sauvagement entaillés sont vues soit au second plan, soit elles occupent les angles de l'écran ou encore elles bénéficient d'un montage très bref. Lorsque Paul Rusesabagina, sa famille et leurs voisins tutsis tous dans le mini-bus traversent le quartier après les massacres commis la veille, le spectateur découvre grâce à un rapide travelling latéral, quelques cadavres étendus sur les pelouses des maisons. En plus, ces cadavres sont vus en arrière-plan, tandis que l'avant-plan

¹⁶⁰ Littéralement, ce terme désigne « ceux qui travaillent ensemble ». Il n'est donc pas surprenant que les auteurs du génocide rwandais aient utilisé régulièrement le nom « travail » ou le verbe « travailler », pour signifier le massacre des Tutsis et Hutus modérés.

¹⁶¹ BONITZER (Pascal), *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 10.

est occupé par Paul Rusesabagina, sa femme et ses enfants qui sont assis dans la cabine de leur voiture. Ici, l'image la moins offensive est privilégiée au détriment de l'image la plus offensive qui est de surcroît, montée dans un rythme accéléré. Le traitement du cadre dans cette scène assure alors, pour reprendre Marc Vernet, une approche plus douce, relativement feutrée des événements¹⁶².

La même composition du cadre s'observe quand, dans la scène relative au retour du ravitaillement, la caméra montre de nombreux cadavres des Tutsis éparpillés à perte de vue le long de la route. Mais c'est Paul Rusesabagina debout et cadré par-dessus l'épaule, occupant le tiers de l'écran, qui dans cette portion du film, est en avant-plan alors que les corps ensanglantés des Tutsis sont vus au second plan pour certains, et au troisième plan pour d'autres. Dans une telle composition du cadre, il est difficile voire impossible au spectateur dans cette scène qui a lieu la nuit, d'apprécier la gravité des blessures causées par des machettes et des gourdins, et qui le ferait frémir. C'est cette composition du cadre, jugée trop lâche dans la mise en scène des massacres dans *Hotel Rwanda*, qui pousse le critique Jean-Baptiste Morain à qualifier cette mise en scène de : « Filmage plat, très grande pudeur dans la façon de filmer les tueries et les victimes. ¹⁶³»

Mais en disposant aussi les cadavres des Tutsis en arrière-plan, Terry George montre que les Tutsis ne valaient plus rien en tant qu'êtres humains, lorsque le génocide a éclaté. Ils n'avaient plus aucune considération aux yeux de leurs compatriotes hutus devenus leurs bourreaux. D'où ces propos de Jacques Semelin qui remarque que : « Dans le massacre, le massacreur ne considère pas celui qu'il va anéantir comme un semblable, mais comme un " non semblable ".¹⁶⁴» Il était même du devoir de chaque Hutu de travailler à l'élimination physique des Tutsis. Marlène Amar Tonda écrit pour cela : « Lorsque le génocide a débuté, tuer un Tutsi était presque considéré comme un devoir civique.¹⁶⁵» Le fait que le cinéaste laisse systématiquement au second plan ces cadavres, vient puissamment confirmer les sources historiographiques selon lesquelles pendant le génocide rwandais, les corps étaient abandonnés sans sépulture, à la merci des chiens¹⁶⁶ et des rapaces. Enterrer dignement les

¹⁶² VERNET (Marc), *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 43.

¹⁶³ In *Les Inrockuptibles*, 30 mars 2005.

¹⁶⁴ SEMELIN (Jacques), art. cité.

¹⁶⁵ In *TéléObs*, 3 juin 2006.

¹⁶⁶ C'est le réalisateur Michael Carton-Jones qui ressort bien cette réalité dans son film *Shooting Dogs*, réalisé en 2005. Les chiens sont vus s'attaquant aux cadavres qui jonchent l'entrée de l'Ecole Technique Officielle de Kigali.

corps qui fourmillaient dans les rues, les forêts et les marécages pendant le génocide, n'était pas la priorité des autorités rwandaises, encore moins celle des massacreurs.

Et dans la scène de retour du ravitaillement, le rapide travelling avant qui passe sur de nombreux cadavres couchés le long de la route, illustre doublement la vitesse avec laquelle les massacres ont été commis lors du génocide rwandais, et le nombre impressionnant des morts que ce génocide a causés. Monsieur Paul Rusesabagina qui a été consultant à la réalisation du film *Hôtel Rwanda* déclare : « Le long des routes menant vers le sud, on ne voyait que des cadavres. ¹⁶⁷» En cent jours seulement, plus de cinq cent mille personnes ont en effet été massacrées. Dans une critique rédigée pour le compte de la CNN, Paul Clinton écrit à la sortie du film : « Durant 100 journées terribles 1994, près d'un million de personnes furent tuées lors d'un génocide horrible perpétré en Afrique, au Rwanda. ¹⁶⁸» En présentant dans une profondeur de champ les corps sans vie des Tutsis, il y a un certain réalisme d'expression qui est mis en évidence, et qui permet de voir la totalité des éléments contenus dans le cadre, éliminant ainsi toute discrimination entre lesdits éléments. Jacques Aumont et al. écrivent s'agissant de la profondeur de champ : « Le filmage en plans longs et profonds, qui montre "davantage" de réalité dans un seul et même morceau du film, et qui met tout ce qu'il montre sur un pied d'égalité [...], doit logiquement être plus respectueux du "réel". ¹⁶⁹» Avec le procédé de la profondeur de champ retenu par Terry George, la caméra exprime justement son impartialité tout comme les génocidaires ignoraient les différences, lorsqu'il fallait tuer les Tutsis. En effet, les tueries n'étaient pas orientées vers une certaine catégorie de cette population. Les massacreurs s'attaquaient à tous les Tutsis sans exception. Élie Mizinge, un Hutu qui a massacré les Tutsis déclare : « On n'avait pas à choisir entre les hommes et les femmes, les nourrissons et les anciens. Tout le monde devait être abattu. ¹⁷⁰» Ce non clivage dans la pratique des massacres, est reconnu par Wolfgang Sofsky quand il écrit : « Le massacre ne souffre aucune exception et n'épargne personne. ¹⁷¹»

L'objectif des massacres dans une entreprise génocidaire, est l'éradication du groupe jugé indésirable. Aussi, le génocide rwandais n'a pas fait l'exception. Jean-Pierre Chrétien écrit à cet effet que : « Les tueurs participent à une tâche communautaire, à un "travail" que

¹⁶⁷ Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus du DVD de *Hôtel Rwanda*, 2005.

¹⁶⁸ Cité par Alfred Ndahiru, Privat Rutazibwa, *Hôtel Rwanda ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 11.

¹⁶⁹ AUMONT (Jacques), al., *op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁰ Cité par Jean Hatzfeld, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷¹ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit.*, p. 175.

l'on revient parachever le matin s'il n'est pas fini le soir. C'était l'éradication des "cafards", des "serpents" ou des "rats".¹⁷²» Il y a assurément à l'œuvre, dans le traitement des scènes où les cadavres sont montrés, une esthétique de l'éradication qui transparait dans *Hôtel Rwanda* à travers précisément le montage lisse. Ce dernier exclut le découpage classique en plans successifs de la réalité représentée. La caméra se refuse en effet de procéder par la technique de tantôt les uns, tantôt les autres dont parle Gilbert Cohen-Séat¹⁷³, s'agissant de la façon qu'a la caméra, en tant qu'instrument technique, de présenter les événements au spectateur. Dans ces scènes de massacre donc, chaque cadavre tutsi n'est pas présenté à son tour à l'écran. Le détail est ici éliminé au profit de l'ensemble. La caméra parvient à contenir tous les cadavres tutsis dans le cadre, et à les montrer en une seule prise de vue, exactement comme les génocidaires rassemblaient parfois la population tutsie soit dans un stade, soit dans une cour avec pour objectif de tuer le plus grand nombre en une seule opération. Aussi, Jean-Pierre Chrétien souligne que : « Parmi les organisateurs, [...] on trouve des responsables administratifs qui organisent le rassemblement des victimes dans les stades, les églises ou les écoles, devenus autant d'abattoirs.¹⁷⁴» Jean-Pierre chrétien est rejoint par Rolland Quentin qui affirme : « La méthode la plus "efficace" consistera à ressembler les Tutsi de telle ou telle zone dans les lieux clos- bâtiments publics, églises, stades, écoles...- afin de pouvoir les y massacrer plus rapidement et sur une grande échelle.¹⁷⁵» Avec une telle tactique, les massacreurs n'avaient plus à fournir préalablement des efforts tels que repérer les endroits où se cachaient les Tutsis, se lancer à leur poursuite, les rattraper avant de les tuer. Pareil donc pour la caméra qui dans ces scènes, fait l'économie des mouvements. Elle n'effectue ni mouvement rectiligne, ni mouvement circulaire visant aller à la rencontre ou à la recherche des cadavres tutsis qui se situeraient soit au fond, soit aux angles de l'écran.

Toutefois, dans sa démarche esthétique, il arrive que Terry George abandonne carrément les procédés visuels, et privilégie les procédés sonores dans l'expression des massacres. C'est à ce niveau qu'il rejoint Raoul Peck dans la mise en scène des massacres. Il existe une seule scène dans laquelle les massacres sont traités uniquement par le discours verbal dans *Hôtel Rwanda*. Cette scène est celle relative au massacre des enfants tutsis de l'orphelinat Saint-Francis. Comme Raoul Peck laisse dans son film le récit du massacre être

¹⁷² CHRÉTIEN (Jean-Pierre), *L'Afrique des grands lacs*, Paris, Flammarion, 2000, p. 291.

¹⁷³ COHEN-SÉAT (Gilbert), *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁴ CHRÉTIEN (Jean-Pierre), *Op. cit.*, p. 290-291.

¹⁷⁵ QUENTIN (Rolland), *Retour sur le génocide des Rwandais tutsi*, Paris, Fondation Jean-Jaures, 2010, p. 59.

raconté par un personnage, à savoir Patrice Lumumba, Terry George laisse le soin à madame Pat Archer, infirmière du Comité International de la Croix- Rouge, de raconter à Paul Rusesabagina et à sa femme Tatiana, l'épisode tragique qui a eu lieu dans cet orphelinat. Il faut tout de suite rappeler que ce choix de raconter le massacre des orphelins et non de le montrer, obéit à la logique du cinéaste qui a décidé dans son film, d'éloigner le plus possible du spectateur, les images susceptibles de blesser sa sensibilité¹⁷⁶.

Bien que ne procédant pas à la spectacularisation du massacre des enfants tutsis, Terry George entend une fois de plus, faire vivre les massacres dans l'esprit du spectateur. Le spectateur se représente alors l'extermination des enfants tutsis par le secours du canal linguistique uniquement. Pour cela, les mots prononcés par l'infirmière de la Croix-Rouge sont choisis avec le plus grand soin pour bien mettre en évidence le pathétique et le tragique qui caractérisent son récit. « Ils tuent tous les enfants tutsis pour éliminer la future génération », dit madame Pat Archer. Et c'est dans une voix tremblante qu'elle parle, venant ainsi soutenir la force expressive de ses mots. La voix dans laquelle s'exprime un personnage au cinéma n'est donc pas a-signifiante. Elle contribue dans une large mesure à dégager le véritable contenu des énoncés. En d'autres termes, la voix a le pouvoir de débusquer les sous-entendus. Gérard Betton affirme à cet effet : « La puissance convaincante de la parole humaine ne tient pas uniquement dans les mots prononcés et les idées que ceux-ci suggèrent ; elle réside aussi dans le son même de la voix.¹⁷⁷ » La gravité mais aussi la véracité de ce récit sont exprimées, au niveau de l'écriture cinématographique, par la caméra qui conserve madame Pat Archer à droite de l'écran et dans un cadrage frontal en plan rapproché poitrine. Elle est par ailleurs vue en contre-champ sans amorce. Cette gestion du cadre qui met hors-champ Paul Rusesabagina et sa femme Tatiana, permet au spectateur de concentrer toute son attention sur madame Pat Archer et sur ce qu'elle dit. L'attention du spectateur est d'autant plus sollicitée, car les enfants ont effectivement fait l'objet de tueries durant le génocide rwandais. Le témoignage d'Alphonse est clair sur la question : « Sauver les nourrissons, ce n'était pas praticable. Ils étaient abattus contre les murs et les arbres, ou ils étaient coupés directement.¹⁷⁸ » Et au niveau du code anthropologique, le spectateur assiste à la position assise de madame Pat Archer que viennent renforcer ses gestes qui fonctionnent comme

¹⁷⁶ Il aurait été difficile pour le spectateur de voir les petits enfants tués à coups de machette par des adultes, où même seulement vus baignant dans des mares de sang.

¹⁷⁷ BETTON (Gérard), *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁸ Cité par Jean Hatzfeld, *op. cit.*, p. 149.

manifestation d'affects : elle essuie les larmes sur son visage et fronce ses sourcils pendant qu'elle libère le flux verbal.

Si dans sa mise en scène des massacres, Terry George fait appel en même temps à la monstration qui est marquée par beaucoup de pudeur, au récit non-iconogène pour reprendre Michel Chion¹⁷⁹, et qui consiste à ne pas accompagner d'images le récit du narrateur, qu'observe-t-on dans *Blood Diamond* d'Edward Zwick ?

Contrairement à Raoul Peck et à Terry George, la mise en scène des massacres par Edward Zwick dans *Blood Diamond*, relève essentiellement du spectaculaire : fusillade des villageois par les rebelles du RUF, grand mouvement de foule en panique, poursuite et fusillade des citadins par des rebelles du RUF à travers les rues de Freetown, massacre des villageois par les enfants-soldats. Avec de telles scènes, la violence atteint son comble dans *Blood Diamond*. Manohla Dargis le constate en écrivant: « Le film comprend des scènes d'une violence extrême, dont certaines impliquent des enfants.¹⁸⁰ » À la différence de Terry George qui présente uniquement les massacrés ou les cadavres au spectateur, Edward Zwick montre à l'écran les massacreurs et les massacrés. En clair, le cinéaste laisse le spectateur vivre en direct les scènes de tueries massives. Mettre en évidence la cruauté à l'écran, dans l'intention de pousser le spectateur à une prise de conscience, semble être le principe qui régit le traitement des massacres chez Edward Zwick. Dans un entretien avec Olivier Bonnard, le cinéaste déclare : « En gros, nous avons essayé de montrer le chemin sanglant qu'une pierre peut prendre avant d'arriver à votre annulaire ou à votre oreille.¹⁸¹ »

Pour cela, il met en place une batterie argumentative suffisamment chargée pour convaincre et émouvoir le spectateur. Dans la scène du massacre des villageois par les rebelles du RUF, Edward Zwick cadre les victimes en plan rapproché poitrine ou en plan rapproché taille, au moment où elles reçoivent des balles en plein cœur avant de s'écrouler. Ce cadrage frontal rapproché des victimes, est également observé dans la scène de fusillade des civils toujours par les rebelles du RUF à travers les rues de Freetown. Le cinéaste oblige ainsi le spectateur à regarder l'impact produit par les balles dans la chair des victimes, ainsi que le sang qui jaillit abondamment. Le critique Eric Neuhoff peut alors écrire que : « Le

¹⁷⁹ CHION (Michel), *L'audio-vision, op. cit.*, p. 207.

¹⁸⁰ In *The New York Times*, 8 décembre 2006. Citation en anglais: «The film includes scenes of extreme violence, some of which involve child. »

¹⁸¹ In *TéléObs*, 1^{er} février 2007.

spectacle donne froid au dos.¹⁸²» Et Louis Guichard d'ajouter : « La netteté effrayante de l'arrière-plan (une guerre civile mutilant les enfants, des fusillades non-stop) donne indéniablement du nerf.¹⁸³» Cette contrainte est encore favorisée d'un côté, par de nombreux plans d'ensemble serrés montrant des rebelles qui tirent sur des civils qui tombent ensuite, et de l'autre côté, par le montage haché, fractionné qui se matérialise par de nombreux raccords sur le regard. Quand les rebelles arrivent au village ou font leur entrée dans la ville de Freetown, un premier plan les montre pointant leurs fusils en direction des civils, et le second plan montre les civils atteints par les balles, et qui tombent. C'est dans un rythme très accéléré, par ailleurs appuyé par une constante mobilité de la caméra, que les plans se succèdent à l'écran pendant les massacres. Ainsi lors du massacre des villageois, à peine une jeune fille est atteinte par une balle, que rapidement, le plan suivant montre un autre rebelle qui tire sur un jeune homme. La caméra le quitte aussitôt pour saisir une femme qui prend une balle au dos, alors qu'elle tente de s'échapper. Ces plans de très courte durée dont se sert Edward Zwick, donnent alors lieu à ce que Gilles Lipovetsky et Jean Serroy nomment l'image-vitesse. Aussi, ces auteurs soulignent à propos de cette esthétique caractérisée par le rythme infernal des images que : « Le plan devient quasiment flash, sa brièveté rendant son impact d'autant plus brutal.¹⁸⁴»

Au-delà du contenu dramatique exprimé dans cette scène par la nervosité du montage, c'est bien l'agitation du spectateur qui est recherchée par Edward Zwick à travers ce bombardement visuel¹⁸⁵. Le cinéaste bannit donc tout état passif du spectateur, et le pousse plutôt à devenir un participant actif. Il faut qu'il arrête d'être flatté par des images, mais qu'il exerce son sens critique et se prononce devant la réalité qui lui est présentée à l'écran. Jacques Rancière écrit à cet effet : « On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes [...]. On lui fera ainsi aiguïser son propre sens de l'évaluation des raisons, de leur discussion et du choix qui tranche.¹⁸⁶» Dans le même ordre d'idées, Guillaume Soulez souligne : « Le film produit du débat, mêlant considérations esthétiques et enjeux contemporains. [...] Ce n'est pas un simple récit dont le thème favoriserait la conversation après la séance, c'est un dispositif formel qui nous met en

¹⁸² In *Figaro Madame*, 27 janvier 2007.

¹⁸³ In *Télérama*, 31 janvier 2007.

¹⁸⁴ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *L'écran global*, Paris, Seuil, 2011, p. 83.

¹⁸⁵ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁶ RANCIÈRE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 10.

situation de prendre position pendant le film.¹⁸⁷» C'est pourquoi l'ONG Global Witness, qui œuvre pour la dénonciation du trafic illicite des diamants en provenance des pays de guerre, sait gré à Edward Zwick : « Tout ce qui renforce la prise de conscience du problème des diamants de guerre est positif. ¹⁸⁸» La guerre civile survenue en Sierra Leone n'a-t-elle pas ébranlé le monde entier à cause justement des massacres répétés des civils par les rebelles du RUF ? Le montage filmique a en effet ce pouvoir de susciter des réactions particulières chez le spectateur face à une représentation. C'est pourquoi Vsevolod Poudovkine écrit : « Si le montage est coordonné en fonction d'une suite d'événements choisis avec précision, ou d'une ligne conceptuelle, soit agitée soit calme, il aura respectivement un effet excitant ou calmant sur le spectateur.¹⁸⁹»

La déshumanisation qui transparait dans ces différentes scènes de carnage, est davantage amplifiée par le fonctionnement d'une bande-son épurée des dialogues, mais par contre saturée par les bruits des coups de feu, les cris de détresse des civils sans oublier les rires moqueurs des massacreurs qui bénéficient aussi du cadrage frontal rapproché lorsqu'ils tirent sur les villageois et sur les citoyens. Une musique de fosse aux notes dissonantes, composée par James Newton Howard et obtenue au moyen d'un piano synthétiseur, se joint aux différents bruits sus-évoqués. Edward Zwick domestique donc quelques procédés sonores pour nommer l'innommable. Le son n'est plus utilisé pour lui-même, mais se met avantageusement au service du récit. Jacques Aumont et al. reconnaissent bien le rôle du son dans l'intelligibilité du film quand ils écrivent : « Les divers éléments sonores, paroles, bruits, musiques, participent à l'égal de l'image, et de façon relativement autonome par rapport à elle, à la constitution du sens : ils pourront, selon les cas, la renforcer, la contredire, ou simplement tenir un discours « parallèle ». ¹⁹⁰ »

Cependant, cette esthétique qui est utilisée dans la mise en scène des massacres par Edward Zwick, n'est pas infondée. En réalité, l'esthétique d'un film n'est pas un accident dans la création ou une rencontre fortuite entre le cinéaste et son œuvre. Elle est parfois - cette esthétique - impulsée aussi bien du dehors que du dedans du monde du cinéma par des forces agissantes, qui conçoivent et définissent la forme d'un film en fonction des objectifs qu'elles se donnent, mais également en fonction des buts qu'elles veulent atteindre. En effet,

¹⁸⁷ SOULEZ (Guillaume), *Quand le film nous parle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 10.

¹⁸⁸ In *Le Monde*, 5-6 novembre 2006.

¹⁸⁹ Cité par Jacques Aumont et al., *op. cit.*, p. 163.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 60-61.

tout film est un fait social et comme tel, il n'échappe pas aux influences de certains acteurs sociaux qui détiennent un quelconque pouvoir. Le cinéaste en tant que créateur, ne jouit toujours pas de liberté au moment de la réalisation du film. Jean-Louis Baudry souligne à cet effet : « L'objet produit, au moment où il le produit, ne lui appartient pas. "L'entrepreneur" peut intervenir, s'interposer, couper, rajouter, interrompre, intercaler.¹⁹¹» Les scènes de massacre qui viennent de faire l'objet d'analyse, renvoient fortement aux scènes rencontrées dans les films d'action produits dans la tradition cinématographique hollywoodienne classique. Ce qui pousse le critique Thomas Sotinel à écrire à propos de *Blood Diamond* que : « Le film ne se refuse aucun des ingrédients de la cuisine hollywoodienne classique. ¹⁹²» Olivier Bonnard ne voit pas un autre style que celui d'Hollywood dans *Blood Diamond* : « Inspiré par son sujet, Edward Zwick réussit parfaitement le mélange entre spectacle et charge politique. Il s'inscrit dans la tradition du film d'aventures hollywoodien. ¹⁹³» Or, les films d'aventures à Hollywood comportent beaucoup d'actions, et bénéficient du montage frénétique. Ce style était certainement la recette esthétique dont avait besoin Edward Zwick pour l'objectif qu'il visait, à savoir sensibiliser le spectateur et le monde entier sur ces diamants qui sont à l'origine des tueries massives des populations civiles notamment. Mais il n'y a pas que le style hollywoodien à travers l'esthétique de ses films d'aventures, qui a influencé la mise en scène des massacres dans *Blood Diamond*. Même l'ONG Global Witness, qui n'appartient pas au monde du cinéma, a certainement eu une influence sur la forme de ce film, car elle a été conseillère technique dans cette production. Aussi, Christophe Ayad et Didier Péron rappellent que : « Blood Diamond est d'autant plus efficace que la très informée ONG britannique Global Witness, qui a longtemps dénoncé ces coupables pratiques, a joué un rôle de conseiller technique. ¹⁹⁴»

Il y a lieu de souligner que si dans *Lumumba*, il apparaît une esthétique de la soumission et dans *Hôtel Rwanda* une esthétique de l'éradication s'agissant de la mise en scène des massacres, dans *Blood Diamond*, c'est une esthétique de la déstabilisation qui se révèle à travers le traitement des massacres. En effet, l'un des objectifs des massacres des civils par les rebelles du RUF pendant la guerre sierra leonaise, était de déstabiliser le pouvoir en place qui, d'après le RUF, bénéficiait du soutien de la population. Cette

¹⁹¹ BAUDRY (Jean-Louis), *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça-Cinéma », 1978, p. 55.

¹⁹² In *Le Monde*, 31 janvier 2007.

¹⁹³ In *TéléObs*, 1^{er} février 2007.

¹⁹⁴ In *Libération*, 30 janvier 2007.

déclaration d'un ex- enfant-soldat qui a combattu aux côtés du RUF est éclairante sur ce sujet : « On nous a donné l'ordre de tuer tous les civils qu'on rencontrerait. On nous a dit d'aller terroriser les civils par tous les moyens possibles, car les civils soutenaient le gouvernement de Téjan Kabbah.¹⁹⁵ » Et le déséquilibre observé dans le fonctionnement de la bande-son, qui se caractérise par l'absence des paroles dans les scènes de massacres, met bien en évidence cet objectif. En 1996 en effet, l'opération « Stop Elections » fut lancée par le RUF en réponse au double scrutin présidentiel et législatif en Sierra Leone, afin d'empêcher justement à cette population civile d'aller voter, c'est-à-dire de s'exprimer en choisissant en toute liberté les dirigeants de la Sierra Leone. Et parmi ces dirigeants, il y avait sans doute Téjan Kabbah que le RUF ne supportait plus voir à la tête du pays.

Cette déstabilisation du gouvernement sierra leonais, souhaitée et entreprise par le RUF, est rendue plus manifeste au moyen du montage fractionné qui désarticule les plans à l'intérieur des scènes de massacre. Or la désarticulation des plans, telle qu'elle fonctionne dans un segment filmique, est susceptible d'entraîner différents points de vue. Lorsque les rebelles du RUF entrent par exemple à Freetown¹⁹⁶ et se livrent au massacre des civils, un enfant-soldat est montré cadré en plan rapproché par-dessus l'épaule. Il tire sur les civils en pleine course folle. Au plan suivant, c'est le même enfant-soldat cadré cette fois-là de face en plan rapproché taille, qui continue à tirer. Cela fait deux points de vue bien différents : celui de l'enfant et celui du narrateur. Justement, le RUF et le gouvernement sierra leonais ne partageaient pas le même point de vue : le gouvernement de Sierra Leone comptait se maintenir au pouvoir par voie démocratique, tandis que le RUF entendait accéder au pouvoir par les armes. À ce montage haché, s'ajoute une très grande instabilité de la caméra dans les scènes de massacre, qui contribue aussi dans *Blood Diamond*, à rendre efficacement compte de cette esthétique de la déstabilisation.

Dans le traitement des scènes de massacre, Edward Zwick ne s'encombre pas de la technique elliptique, ne fait pas appel à la suggestion comme George Terry. Il ne charge non plus aucun personnage de venir raconter au spectateur les événements liés au massacre, comme c'est le cas avec Raoul Peck. Edward Zwick ne cherche même pas à détourner

¹⁹⁵ Amnesty International, *Sierra Leone. Une enfance perdue*, Londres, 2000.

¹⁹⁶ Cet espace dans lequel le massacre se déroule est symbolique. En effet, Freetown est la capitale politique de la Sierra Leone, c'est-à-dire le siège même des institutions qui était la cible principale des rebelles du RUF.

l'attention du spectateur. Cependant comment à son tour, Kevin MacDonald traite-t-il du massacre dans *Le Dernier Roi d'Ecosse* ?

Les massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, bénéficient d'un traitement très particulier. En effet, Kevin MacDonald recourt exclusivement au montage des images d'archives constituées de photos et d'actualités filmées, qui illustrent de nombreux morts et des actes de tueries massives. En clair, ce cinéaste n'a pas tourné des scènes de massacre pour le compte de son film. Il s'est servi des images fixes et mobiles tournées antérieurement par d'autres, et qu'il a simplement montées. C'est donc sous l'angle quasi documentaire que les massacres sont mis en scène par le cinéaste. On peut voir dans ce choix, l'influence de ses premiers films qui sont des documentaires¹⁹⁷. Même sur le terrain de la fiction, Kevin MacDonald ne renonce donc pas à la recette du documentaire. À la sortie du film, la critique est unanime en reconnaissant que *Le Dernier Roi d'Ecosse* a des caractéristiques d'un documentaire. Emmanuèle Frois écrit : « Le cinéaste écossais Kevin MacDonald a un passé de documentariste. Et cela se sent dans sa manière de naviguer subtilement entre la réalité historique et la fiction.¹⁹⁸ » Barbara Théate voit dans ce film un mélange des modes fictionnalisant et documentaire : « Kevin MacDonald revisite le règne de terreur du dictateur sur le mode du docu-fiction.¹⁹⁹ » Kevin MacDonald rejoint la critique en avouant que le documentaire de Barbet Schroeder sur Idi Amin lui a servi de source d'inspiration : « Je me suis beaucoup inspiré du documentaire de Barbet Schroeder, tourné en 1974, sur Idi Amin Dada.²⁰⁰ » Plus loin, il s'explique :

Elève à l'école du documentaire, je voulais sortir des limites trop spécifiques imposées par ce genre d'exercice. Dans *La mort suspendue*, mon dernier documentaire, j'ai pris goût à la direction d'acteurs. J'ai donc eu envie de poursuivre cette expérience en réalisant une véritable fiction. Je cherchais un sujet susceptible de combiner réalité et imagination. Le livre de Giles Foden, publié en 1998, répondait à toutes mes attentes.²⁰¹

En optant pour l'approche documentaire dans la mise en scène des massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, Kevin MacDonald emmène le spectateur à accepter volontiers que ces massacres qui lui sont présentés à l'écran, ont bel et bien eu lieu un jour à une époque et un dans espace bien déterminés. En d'autres termes, le cinéaste entend vaincre l'incrédulité du spectateur face aux massacres commis sous le règne d'Idi Amin Dada en Ouganda. Ce

¹⁹⁷ On peut citer à cet effet *The Making of an Englishman*, 1995 ; *Chaplin's Goliath*, 1996 ; *Un jour en septembre*, 1999.

¹⁹⁸ In *Le Figaro*, 24 avril 2012.

¹⁹⁹ In *Le Journal du Dimanche*, 18 février 2007.

²⁰⁰ In *Le Figaro*, 14 février 2007.

²⁰¹ In *Le Figaro*, 14 février 2007.

traitement documentaire des massacres fait basculer Kevin MacDonald du côté du journaliste qui, à travers des photos et des actualités filmées qu'il introduit, apporte la preuve que ce qu'il présente à l'écran est vrai. Ces différentes images d'archives peuvent donc être considérées sous la perspective de Laurent Gervereau, comme des images-démonstration²⁰². D'ailleurs, c'est pratiquement sous la forme d'un reportage télé que Kevin MacDonald montre lesdites images d'archives. C'est ainsi que dans une conversation avec le docteur Nicholas Garrigan, le diplomate britannique Stone fustige le régime d'Idi Amin Dada. Dans cette scène, dès que Stone commence à parler des massacres perpétrés en Ouganda au docteur Garrigan, le cinéaste met hors-champ les deux personnages. Il laisse uniquement entendre la voix de Stone. Et lorsque ce diplomate se met à citer chaque groupe de personnes victimes des massacres, c'est une photo des cadavres qui vient presque remplir l'écran. Parfois aussi, c'est l'image d'un homme ou d'une femme qui tombe après avoir reçu une balle dans le corps. Seuls les coups de feu et les cris d'angoisse des victimes accompagnent le récit du diplomate britannique. La musique sous ses trois modalités d'usage (in, off et hors-champ), est totalement absente. Ce qui montre que le traitement des massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, s'inscrit dans le registre journalistique et plus précisément dans le reportage télé. En effet dans sa mise en forme, le reportage exclut l'élément musical sauf si les événements qui font l'objet du reportage, contiennent en eux-mêmes de la musique. Ce qui n'est pas le cas dans ce film.

Mais dans une analyse liée aux actes de violence, la question des chiffres est préoccupante. Elle apporte la preuve que les actes de violence ont été commis, et elle informe aussi sur le nombre des victimes. Philippe Braud écrit à ce propos : « Les bilans ne sont pas seulement des instruments de connaissance ; ils sont aussi des arguments.²⁰³ » Kevin MacDonald donne justement le bilan des victimes, pour convaincre davantage le spectateur de l'ampleur des tueries sous Idi Amin Dada. Au moyen d'un texte qui apparaît à l'écran, avant le générique de fermeture, le spectateur peut alors lire la phrase déclarative suivante : son régime a tué plus de 300. 000 Ougandais.

Par ailleurs, à travers cette esthétique du documentaire, Kevin MacDonald se retrouve du côté de l'historien qui fait de la vérité, son principe directeur dans l'explication des faits. Tout comme l'historien, le cinéaste peut bien se sentir investi de la mission de

²⁰² GERVEREAU (Laurent), *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 322.

²⁰³ BRAUD (Philippe), *op. cit.*, p. 22.

donner à voir au spectateur même à travers une fiction, les faits authentiques survenus dans l'Histoire, sans pour autant faire abstraction de l'écriture filmique. C'est ce qui s'observe avec Kevin MacDonald s'agissant des massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Le cinéaste tient à donner un cachet véridique au traitement qu'il fait de cette forme de violence physique, en dépit du mode fictionnalisant qui l'emporte largement sur le mode documentaire. D'où alors le glissement des images d'archives dans la fiction, afin que le film jouisse d'un coefficient élevé de crédibilité aux yeux du spectateur, du moins en ce qui concerne les massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Christian Delage et Vincent Guigueno soulignent pour cela que : « Le cinéaste, sans jamais renoncer à sa propre imagination, peut donc s'imposer une sorte de devoir de vérité.²⁰⁴ » Et Laurent Veray de soutenir : « Il n'est pas rare que l'on insère des plans d'actualité dans de longs métrages de fiction, ce qui permet d'entourer la structure fictionnelle d'un halo d'authenticité.

Toutefois, le montage de ces images d'archives tel qu'il fonctionne dans le traitement des massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, ne semble pas innocent. Derrière ce montage, c'est tout un discours qui est tenu. Et comme le souligne Henri Agel : « Les documents enregistrés par la caméra sont rassemblés par le réalisateur de façon à ce qu'il puisse en extraire une certaine signification.²⁰⁵ » En effet, Justine Wright qui a monté ce film, a bien cherché à exprimer une certaine idée au niveau du montage de ces images d'archives. L'une des fonctions du montage à savoir la fonction sémantique, s'est imposée à ce segment filmique, laissant ainsi découvrir l'énumération comme figure de style²⁰⁶ qui relève plus du sens que de la construction. Sous cette modalité d'écriture filmique, le montage de ces images d'archives rend compte de la réalité socio-historique. En effet, quand Idi Amin Dada prend le pouvoir par la force en Ouganda, il instaure un régime de terreur en éliminant tous ceux qui entravent son chemin ou qui ont l'intention de le faire. Éric Wiedemann le rappelle : « Six ministres d'Obote et des centaines de juges, professeurs, intellectuels et dirigeants de l'armée et de l'administration, moururent à l'occasion des épurations qui suivirent la prise de pouvoir d'Amin.²⁰⁷ » Jean-Luc Douin écrit dans le même ordre d'idées : « Parmi les milliers de cadavres décapités ou mutilés retrouvés sous son règne figuraient des ministres, juges, professeurs, membres du clergé, journalistes, hommes d'affaires.²⁰⁸ »

²⁰⁴ DELAGE (Christian), GUIGUENO (Vincent), *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 105.

²⁰⁵ AGEL (Henri), *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 4^e édition, 1966, p. 42-43.

²⁰⁶ Sur les différentes figures de style repérables à travers le montage au cinéma, se reporter à l'excellent ouvrage de Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2010.

²⁰⁷ WIEDEMANN (Éric), *op.cit.*, p. 63.

²⁰⁸ In *Le Monde*, 14 février 2007.

L'idée selon laquelle les victimes d'Idi Amin Dada se recrutaient dans toutes les couches de la société ougandaise, se trouve corroborée par ce montage qui présente justement les différentes images des victimes à l'écran, les unes à la suite des autres. Et le passage à l'écran d'un plan de victimes à un autre plan, se fait dans ce montage à l'aide de la coupe franche qui est un signe de ponctuation faible et surtout simple à réaliser. Ce qui rappelle alors la facilité, l'aisance et finalement la liberté qu'avait Idi Amin Dada d'aller prendre ses victimes dans n'importe quelle catégorie sociale. Aucune catégorie ne lui était ni d'accès interdit, ni d'accès difficile. Les massacres touchaient même les hommes d'église comme cela est mentionné dans les sources historiographiques.

Par ailleurs, sous le prisme de ce montage, il transparait une esthétique de la domination qui se révèle à la mise en scène des massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Le montage évite la répétition d'un même plan des victimes à l'écran, et la disposition d'une image des victimes n'occupe pas totalement le cadre. Il y a toujours de l'air autour des images. En fait, Idi Amin ne faisait pas massacrer tous les journalistes ou tous les juges, encore moins tous les membres de son gouvernement. Il s'agissait essentiellement d'éliminer physiquement une partie d'une catégorie sociale, afin que l'autre partie de cette même catégorie restée en vie, prenne peur ou s'abstienne de tout jugement négatif à l'endroit du dictateur. C'est pourquoi les victimes sont privées de paroles dans les images des actualités filmées. Pareillement pour les photos qui par nature, ne donnent pas à entendre les paroles des personnes photographiées.

La mise en scène des massacres dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, telle qu'elle vient de faire l'objet d'analyse, montre que le cinéaste Kevin MacDonald se sert des images vraies pour prouver au spectateur et aux éventuels négateurs, que les massacres ont effectivement été commis sous le règne d'Idi Amin Dada.

Après cette analyse relative à la représentation de la violence physique qui a fait l'objet de ce premier chapitre, il semble logique dans cette recherche, que l'étude sur la violence soit complétée par celle de la violence symbolique, d'autant plus que cette forme de violence est bien mise en évidence dans le corpus d'étude. D'où alors l'importance du chapitre suivant.

Chapitre 2

La mise en scène de la violence symbolique

Dans un contexte de crise sociopolitique, la violence ne se limite pas aux massacres et aux tortures. Il est aussi fréquent, dans un tel contexte, que les individus soient victimes des propos et d'attitudes dévalorisants ou humiliants. C'est de la violence symbolique dont il est alors question à ce moment-là. Il s'agit, dans ce type de violence, d'attaquer l'individu non pas dans sa chair, mais plutôt dans son être. Et quand bien même sa chair serait atteinte, l'objectif visé n'est pas qu'il éprouve une quelconque douleur physique. L'objectif dans la violence symbolique, est d'inférioriser autrui ou de le dénigrer. Il est en réalité question de signifier à la victime ou à son entourage, à travers le discours verbal, et même à travers certains comportements, qu'elle ne représente rien, qu'elle n'est pas digne de considération, mais mérite plutôt le mépris, le dédain voire la mort.

Ainsi, une injure à l'endroit d'une personne n'entraînera pas par exemple une fracture au niveau de sa jambe ou un saignement nasal. Par contre, l'intéressé se sentira blessé dans son moi parce qu'il aura reçu une attribution péjorative. Pareillement, déshabiller en public un voleur ne brisera pas ses côtes, ni ne crèvera ses yeux. Mais il demeure que ce voleur se sentira profondément avili. C'est pourquoi, Pierre Bourdieu définit la violence symbolique comme : «Une violence douce.²⁰⁹» Et Philippe Braud de reconnaître qu'effectivement, la violence symbolique repose sur des paroles avilissantes et des comportements dépréciateurs. L'auteur écrit : « Comment soustraire à la violence symbolique les paroles qui salissent ou les conduites délibérément humiliantes à l'égard d'autrui ? En portant atteinte, et de façon douloureuse, à des représentations de soi, elles renvoient incontestablement à l'ordre du symbolique.²¹⁰» Ainsi, les injures et les traitements dégradants dans les films du corpus, sont les deux manifestations de la violence symbolique, qui seront analysées dans le présent chapitre.

2.1 Les injures

Dès qu'apparaît la discorde entre les êtres humains ou plus exactement, lorsque les relations humaines dégénèrent en conflit, il arrive que les injures soient aussi convoquées

²⁰⁹ BOURDIEU (Pierre), *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 219.

²¹⁰ BRAUD (Philippe), *op. cit.*, p. 163.

comme de véritables armes par les protagonistes. D'où ces propos de Dominique Lagorgette : « Quand la crise devient conflit, rares sont les échanges verbaux qui ne puisent pas dans le réservoir des mots tabous que contient toute langue : les insultes fusent, tandis que la lutte progresse.²¹¹ » Il devient assez clair que les injures sont par nature des expressions verbales à connotation péjorative, surtout dans un contexte où les relations entre les hommes sont haineuses. C'est la raison pour laquelle Yves Bonnardel considère les insultes comme : « Des mots ou des expressions toutes faites, dont le caractère offensant est immédiatement perçu par tous, et que l'on utilise pour attaquer quelqu'un [...], en le rabaissant et en lui signifiant du mépris.²¹² »

La présence des injures dans les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, est dès lors justifiée dans la mesure où, ils traitent tous des situations de crises sociopolitiques. En d'autres termes, ce sont les états de violence que ces films mettent en scène. La colonisation est en effet impensable sans les injures. De même, le génocide et la guerre civile constituent des périodes au cours desquelles fleurissent les injures. La tâche qui nous revient est d'analyser les injures en tant qu'une catégorie de violence symbolique manifestée dans les films sus-mentionnés. Il s'agit d'examiner à ce niveau, la façon dont chaque cinéaste aborde filmiquement les injures dans son œuvre.

Dans *Lumumba*, Raoul Peck ne fait pas l'économie des paroles offensantes. En fait, plusieurs segments dans son film font entendre des invectives. Ainsi, dans la scène de la torture en prison, Patrice Lumumba est victime de deux injures proférées successivement par les deux geôliers belges. Le premier geôlier traite Patrice Lumumba de « fumier » et dans cette portion du film, Raoul Peck veut accréditer auprès du spectateur la thèse selon laquelle, les injures faisaient partie des violences symboliques que les colons belges faisaient subir aux Congolais. Dans son discours du 30 juin 1960, jour de la proclamation de l'indépendance du Congo, Patrice Lumumba ne manque pas de rappeler à son auditoire cette réalité historique : « Nous avons connu les ironies, les insultes [...] que nous devons subir, matin, midi et soir, parce que nous étions des Nègres.²¹³ » C'est ce qui justifie que dans le présent segment filmique, Raoul Peck fasse systématiquement usage de la voix in qui, dans le rapport entre ce qui est dit et ce qui est montré au cinéma, correspond d'après Michel

²¹¹ LAGORGETTE (Dominique), « Insultes et conflits : de la provocation à la résolution – et retour », 2006, *Les Cahiers de l'Ecole*, 2006, n° 5, p. 26-44.

²¹² BONNARDEL (Yves), « Sale bête, sale nègre, sale gonzese... Identités et domination. Analyse du système des insultes », *Cahiers antispécistes*, 1995, n° 12, p. 1-16.

²¹³ Cité par Joseph Mbungu Nkandamana, *op. cit.*, p. 269.

Chion à : « Un son dont la source concrète est visible en même temps dans l'écran, et correspond à une réalité diégétique présente et visible. ²¹⁴» L'auteur est rejoint par Gilles Deleuze pour qui, la voix est dite in lorsque : « L'acte de parole devient visible en même temps qu'il se fait entendre. ²¹⁵ » La voix qui profère l'injure dans *Lumumba*, ne reste donc guère dans l'anonymat. La parole offensante en tant que mot, même entendue par le spectateur, ne saurait convaincre ce dernier sur l'identité de l'injurier. Raoul Peck vient en aide au spectateur en adjoignant l'image à la voix. Avec le concours de l'image, le cinéaste annihile tout doute dans l'esprit du spectateur. Jean Mitry affirme pour cela que : « L'image possède un pouvoir libérateur que ne possède point le mot. ²¹⁶» Ainsi, au moment où le geôlier insulte Patrice Lumumba, il est vu à l'écran. Par ce procédé, Raoul Peck permet au spectateur de voir la source d'émission de l'injure, et finalement d'identifier le geôlier belge comme étant l'injurier.

Mais pour prouver au spectateur que l'injure de ce geôlier belge est bien formulée à l'endroit du personnage de Patrice Lumumba, et donc du colonisé, Raoul Peck renforce triplement l'énonciation filmique. Premièrement, il garde dans le champ de la caméra le geôlier belge et Patrice Lumumba. Dit autrement, l'injurier et l'injurié sont tous deux visibles à l'écran, suggérant alors que le colon n'avait pas besoin que le colonisé soit absent pour qu'il l'offense d'une part. D'autre part, pour faire ressentir le poids de l'injure dans la conscience du colonisé, il fallait l'injurier en sa présence. Une injure proférée en l'absence de l'injurié, ne produit véritablement pas l'effet escompté. Deuxièmement, Raoul Peck travaille la composition du cadre. Le geôlier belge est vu de profil en gros plan de visage, alors qu'il injurie Patrice Lumumba. Ce gros plan de visage est progressivement jeté vers le bord droit de l'écran, pendant que Patrice Lumumba vu de face en plan rapproché poitrine, occupe le centre de l'écran. Une telle composition du cadre acquiert fortement la tournure de la désignation. « Voici pour vous le fumier dont on parle », semble dire au spectateur ce plan presque solitaire de Patrice Lumumba sur qui tombe l'invective. La fonction référentielle du schéma de la communication mis au point par Roman Jakobson, trouve donc à ce niveau, à travers cette composition du cadre, son expression la plus éclatante. Il est évident que c'est bien le colonisé qui est présenté ici au spectateur comme étant le «fumier » et non le colon belge, lorsque sont pris en compte le degré de frontalité et la grosseur de plan,

²¹⁴ CHION (Michel), *L'audio-vision, op. cit.*, p. 197.

²¹⁵ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 303.

²¹⁶ MITRY (Jean), *op. cit.*, p. 173.

dont bénéficie chacun des personnages dans ce segment filmique. Raoul Peck confère ainsi à l'injure « fumier », le statut de parole-texte au sens où l'entend Michel Chion qui écrit : « La parole-texte correspond au cas où le son des paroles a une valeur de texte en soi, capable de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images ou même les scènes de ce qu'il évoque.²¹⁷» Raoul Peck ne laisse donc pas errer l'injure dans l'espace, c'est-à-dire sans cible diégétique. Au contraire, le cinéaste lui trouve un corps qu'il prend soin de présenter visuellement au spectateur. Cette conception du cinéma par Raoul Peck à ce stade, rejoint la pensée de François Jost qui affirme : « Parler du cinéma, c'est voir et montrer des images.²¹⁸»

Troisièmement, le cinéaste use de la notion du regard au cinéma, et plus précisément du regard représenté interne au plan. Pour André Gardies et Jean Bessalel, les regards représentés sont dits internes au plan : « Lorsqu'un personnage, présent dans le champ, regarde un objet qui s'y trouve aussi.²¹⁹» Même si c'est seulement l'objet qui retient l'attention de ces deux auteurs, il faut ajouter à cette définition le personnage²²⁰, car il fait aussi l'objet de regard à l'intérieur du plan. En effet, le geôlier belge qui est cadré de profil et en gros plan de visage, profère l'injure en dirigeant son regard vers Patrice Lumumba qui, cadré en plan rapproché poitrine, fait face à la caméra et pendant ce temps, l'autre geôlier belge reste momentanément hors-champ. Pour le spectateur, il n'y a plus de doute. Le destinataire de cette injure demeure Patrice Lumumba. Et c'est justement le regard, en tant que procédé d'énonciation filmique exploité par Raoul Peck, qui permet au spectateur d'arriver à cette conclusion. Le regard dans l'univers filmique, et plus spécialement le regard des personnages, peut servir au spectateur d'instrument d'appréciation des relations qu'entretiennent les personnages, ou encore tenir lieu de clé à la compréhension du monde fictionnel qui lui est raconté. Aussi Nick Browne affirme : « Le réglage des plans par la ligne des regards n'est pas une composante négligeable de l'intelligibilité.²²¹»

Si les paroles offensantes étaient une réalité pendant la colonisation belge au Congo, elles étaient utilisées par les colons belges pour plusieurs raisons. D'abord, il était question à travers de telles paroles, de signifier aux Congolais que les deux communautés - belge et

²¹⁷ CHION (Michel), *L'audio-vision, op. cit.*, p. 206.

²¹⁸ JOST (François), « Narration (s) : en deçà et au-delà », *Communications*, 1983, n° 38, p. 192-212.

²¹⁹ GARDIES (André), BESSALEL (Jean), *op. cit.*, p. 178.

²²⁰ Dans une riche étude relative aux regards, Nick Browne analyse une scène dans *La chevauchée fantastique* de John Ford, et toute la démonstration de cet auteur repose sur les personnages.

²²¹ BROWNE (Nick), « Rhétorique du texte spéculaire », *Communications*, 1975, n° 23, p. 202-211.

congolaise – ne se valaient aucunement. Aux yeux du colon belge, le colonisé congolais n'était pas vraiment un être humain. C'est ce qui a poussé justement Aimé Césaire à poser l'équation : « Colonisation = chosification.²²² » Et Jean-Paul Sartre de faire observer à son tour, s'agissant de la situation du colonisé dans le contexte colonial : « Il n'est sûrement plus un alter ego du colonisateur. C'est à peine un être humain. Il tend rapidement vers l'objet.²²³ » Raoul Peck rend donc puissamment compte de cette évidence, lorsque le géôlier belge traite Patrice Lumumba de « fumier », c'est-à-dire de déjection. Pour le colon belge en effet, les Congolais étaient bons pour produire des richesses, comme le fumier, mais n'existaient pas en tant qu'être humains. Aussi en prononçant l'injure « fumier », le gros plan du visage du géôlier belge est progressivement chassé à l'extrême droite de l'écran, et quand la dernière syllabe du mot « fumier » sort de sa bouche, elle coïncide avec l'image de Patrice Lumumba, cadré de face en plan rapproché poitrine et occupant pratiquement tout l'écran, puisqu'il n'y a plus que le nez et les lèvres du géôlier belge coupés d'ailleurs verticalement, qui sont visibles vers le bas de l'angle droit de l'écran. Le réalisateur prend ainsi soin de présenter dans une même totalité, chacun de ces deux personnages, cadré dans un plan catégoriquement différent de l'autre.

Dans le grand ensemble que constitue en effet l'échelle des plans à l'intérieur de l'esthétique filmique, le plan rapproché poitrine et un gros plan morcelé de visage ne se valent pas, et ce, à plus d'un titre. Ces deux valeurs de plan ne présentent pas les mêmes dimensions d'un côté, et de l'autre côté, l'un ne peut remplacer l'autre dans la construction du discours filmique quand il s'agit d'exprimer soit une idée, soit un sentiment, ou même quand il est question de provoquer certains effets chez le spectateur. Cette deuxième remarque conduit à la conclusion tout à fait logique selon laquelle, l'énonciation filmique ignore le phénomène de la synonymie en ce qui concerne la manipulation des grosseurs de plan comme unités signifiantes. Ainsi dans une scène quelconque, le plan d'ensemble large ne sera pas choisi à la place du gros plan du visage, avec la certitude que ce plan d'ensemble large rendra efficacement à l'écran, la joie intense qu'éprouve un personnage, qui vient par exemple d'apprendre qu'il est l'unique gagnant d'un jeu concours auquel plusieurs personnages ont pris part.

²²² CÉSAIRE (Aimé), *op. cit.*, p. 23.

²²³ Cité par Albert Memmi, *Portait du décolonisé*, Paris, Gallimard, 2004, p. 115.

Même si elles peuvent apparaître à l'écran en bloc ou séparées, deux grosseurs de plan voire plus, affichent toujours une nette différence aux deux niveaux de la perception et de l'interprétation. Au niveau de la perception, tout spectateur attentif constate facilement que le plan moyen propose des contours, un arrière-plan et éventuellement un avant-plan, et qu'à l'intérieur même du cadre, les éléments ne sont ni agrandis, ni rapetissés. Et ce que Pierre Sorlin écrit à propos du plan moyen, semble convenir à la description ci-dessus : « Un cadrage moyen ancre son "sujet" dans un entourage, il instaure une échelle qui relativise toutes les dimensions, rien n'y est ni absolument grand ni totalement petit.²²⁴» Le spectateur se rend aussi aisément compte que le gros plan de visage envahit l'écran, et ne laisse presque pas de place à l'espace. Henri Agel peut affirmer à cet effet : « Le gros plan devient non seulement un microcosme, mais un monde tout intérieur, soustrait à l'espace et à la matérialité.²²⁵» À l'échelon de l'interprétation, le même spectateur comprend le plan moyen comme le dynamisme d'un personnage engagé aux menus actions dans un environnement donné. Par contre, il lit le gros plan de visage en tant qu'expression de la pensée ou des émotions du personnage.

Ce dispositif filmique qu'emprunte ainsi Raoul Peck, et qui repose particulièrement sur la double opposition des grosseurs de plan et la disposition à l'intérieur du cadre, témoigne de manière probante dans cette scène d'injures, de la ligne de démarcation qui fonctionnait au sein même de la colonie, et qui consistait pour le colon belge, à marquer la différence en présentant l'Autre comme n'étant pas « moi ». Cette différence entre la communauté belge et la communauté congolaise, instituée par l'administration coloniale belge, s'est traduite exemplairement par l'aménagement des espaces de loisirs et des quartiers réservés exclusivement à la communauté belge, et d'autres, moins confortables, réservés aux Congolais. Un extrait du discours de Patrice Lumumba, présent dans les sources historiographiques, mais absent du film, est éclairant à ce propos : « Nous avons connu qu'il y avait dans les villes des maisons magnifiques pour des Blancs et des paillotes croulantes pour les Noirs, qu'un Noir n'était admis ni dans les cinémas, ni dans les restaurants, ni dans les magasins dits "européens".²²⁶» Frantz Fanon ne pense pas différemment de Patrice Lumumba. L'auteur souligne à son tour que : « La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer. C'est une ville illuminée et asphaltée. [...] La ville du colonisé est une

²²⁴ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, op. cit, p.74.

²²⁵ AGEL (Henri), op. cit, p. 64.

²²⁶ Cité par Joseph Mbungu Nkandamana, op. cit, p. 269.

ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots.²²⁷»

Ensuite, les invectives étaient un moyen de ridiculiser le colonisé ou de l'humilier. C'est pourquoi, le colon belge attribuait au Congolais une étiquette qui devait le dévaloriser considérablement, et éventuellement susciter la raillerie. D'où l'injure « fumier » dont Patrice Lumumba est victime dans le film. Avec une telle injure, le colonisé perd d'un côté son humanité, ou mieux encore, une partie de lui-même. C'est ce qui justifie que dans cette scène, Patrice Lumumba ne soit pas cadré en plan moyen au sens de Laurent Jullier qui écrit : « Un plan moyen est un plan qui montre le corps entier.²²⁸» C'est dans un plan rapproché poitrine que Patrice Lumumba est plutôt vu à l'écran. La caméra fractionne suffisamment le corps du personnage, gardant alors hors-champ²²⁹ son abdomen, ses membres supérieurs et inférieurs. Cette déconstruction du corps n'obéit nullement aux exigences dramatique, stylistique voire éthique dans cette scène. C'est plutôt un discours qui est construit, une vision sociohistorique qui est fortement exprimée autour de ce corps fragmenté du colonisé à l'écran.

Le morcellement du corps par les soins de la caméra contribue donc à juste titre à l'élaboration du discours filmique, tout comme la répartition inégale de l'éclairage dans une scène permet par exemple d'animer l'écran, c'est-à-dire de secréter un discours sur le monde. En d'autres termes, écrire au cinéma c'est aussi se servir du corps fractionné du personnage, qui peut être obtenu au moyen du cadrage ou du montage. Mais il n'est nullement question à ce niveau, de différents types de grosseur de plans - gros plan, très gros plan, plan rapproché, etc.- employés dans l'énonciation filmique -. Il s'agit au contraire du privilège accordé à telle partie du corps plutôt qu'à telle autre à l'écran, à un moment donné du déroulement du récit. Ce n'est pas en effet anodin si dans une scène, les pieds sont par exemple montrés à l'écran alors que la tête y est absente ou mieux encore hors-champ. Par le corps fragmenté d'un personnage à l'écran, il y a en définitive, une réelle volonté de la part du cinéaste de traduire une idée, indépendamment même de l'échelle de plan affectée à la partie du corps concernée.

²²⁷ FANON (Frantz), *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961, p. 27-28.

²²⁸ JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, op. cit, p. 235.

²²⁹ Les auteurs de *Esthétique du film* considèrent que tout cadrage d'un personnage dont une partie est invisible à l'écran, constitue un aspect du hors-champ. Voir chapitre 1 de l'ouvrage, p. 11-35.

Au cinéma donc, une main qui est par exemple fortement favorisée à l'écran, devient porteur d'un message, au-delà de toute ressemblance avec la réalité et de sa fonction de préhension. Jacques Rancière affirme : « Dans la langue cinématographique, l'image du monde captée par la machine est délestée de sa fonction mimétique, elle devient le morphème d'une combinaison d'idées.²³⁰» Ainsi, dans *Le Cuirassé Potemkine*, lorsque les soldats se mettent à marcher sur les nombreux cadavres des civils qui jonchent les escaliers d'Odessa, Eisenstein ne montre plus que les pieds desdits soldats pour souligner leur brutalité sauvage. Montrant fort à propos que le corps scindé à l'écran constitue une ressource expressive au cinéma, Iouri Lotman souligne : « La capacité qu'a le cinéma de diviser la figure humaine en " morceaux " et de disposer ces segments en une chaîne qui se déroule dans le temps transforme la figure extérieure de l'homme en texte narratif.²³¹» C'est d'ailleurs aussi ce corps divisé qui permet au cinéaste d'exprimer la synecdoque comme figure de style au cinéma, étant admis qu'elle montre uniquement une partie du référent à l'écran. C'est pourquoi Vincent Amiel tient la synecdoque pour : « Une figure éminemment économique, puisqu'elle ne demande pas que soit représentée la totalité du référent.²³²»

Étant donné que le colonisé était et demeurerait partiellement considéré comme un humain par le colon, Raoul Peck recourt justement à la synecdoque. Il montre alors au spectateur un corps disloqué qui ne se présente plus comme une véritable entité humaine. À la diminution psychosociologique dont était frappé le colonisé à l'intérieur de la colonie belge, le cinéaste fait correspondre une diminution physique du même colonisé à l'écran par l'invisibilité de certaines parties corporelles. Jusqu'à la fin de cette scène en effet, la caméra refuse de reconstruire ce corps du colonisé à travers la réunification des trois grandes parties du corps humain que sont la tête, le tronc et les quatre membres. La perte d'une partie de l'humanité du colonisé est davantage accentuée par la privation de parole, puisque le colonisé est désormais rangé dans la catégorie d'objets. Or, les objets par nature ne parlent pas, et n'ont aucunement la capacité d'exprimer une opinion. Pour toutes ces raisons, aucun mot ne sort de la bouche de Patrice Lumumba pendant qu'il est offensé, et même après qu'il a été injurié. La bande-image par le biais du cadrage, et la bande-son à travers le mutisme de l'injurié, expriment donc de manière convaincante, l'humiliation du colonisé que poursuivaient les colons belges dans leur entreprise injurieuse.

²³⁰ RANCIÈRE (Jacques), *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 34.

²³¹ LOTMAN (Iouri), *op. cit.*, p. 150.

²³² AMIEL (Vincent), *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2010, p. 72.

De l'autre côté, l'insulte « fumier » laisse transparaître le ridicule à travers notamment la présence à l'écran, du gros plan du visage du geôlier coupé par le bord droit du cadre, et qui ne montre que le bout du nez et une partie des lèvres²³³. Un tel cadrage, qui s'écarte des cadrages normaux que le spectateur a coutume de rencontrer dans les films, et qui satisfont ses attentes, trouve sa justification dans l'appartenance du film *Lumumba* à la production indépendante qui n'hésite pas, pour reprendre René Prédal, à bousculer l'ordre du goût dominant²³⁴. Ce cadrage qui est inhabituel, tombe sous l'appellation de « décadrage » qu'a proposée Pascal Bonitzer pour désigner les angles insolites²³⁵. En réalité, ce gros plan de visage coupé est ridicule, car il n'est justifié par aucune nécessité narrative. Raoul Peck au moyen de ce cadrage inadapté, propose une sorte d'écriture hiéroglyphique pour reprendre Henri Agel²³⁶, visant à susciter le rire chez le spectateur, tout comme le même spectateur ritait à la seule écoute de l'injure « fumier » lancée au personnage de Patrice Lumumba. Il se dégage ainsi l'ironie comme figure de style à partir du procédé de décadrage. Daniel Weyl écrit dans ce sens : « Un cadre ostensiblement inapproprié constituera toujours une figure.²³⁷»

Enfin, les injures lancées par le colon belge au colonisé congolais, tendaient à signifier la supériorité du premier sur le second. En tout temps, le système colonial a consisté à ne pas élever le colonisé au-delà d'une certaine valeur ; à le considérer comme un sous-homme, c'est-à-dire un être incapable, voire indigne de commander. Et le système colonial belge n'a pas échappé à ce principe. Ainsi, dans la même scène de prison, les deux geôliers belges qui découvrent une lettre dans laquelle Patrice Lumumba demande au Roi Baudouin de le faire libérer, afin de prendre part aux travaux de la Table ronde qui se tient à Bruxelles, et dont l'objectif principal est la définition des conditions d'accession du Congo à l'indépendance, trouvent cette requête de Patrice Lumumba absurde. Le premier geôlier qui s'adresse au second s'exclame : « Ils veulent tous être ministre ! » Le second par contre, s'adresse à Patrice Lumumba : « Tu veux qu'on t'appelle Excellence hein ? Macaque. » Il se trouve que dans la seconde prise de parole, le geôlier belge injurie Patrice Lumumba à travers exactement la présence du mot « macaque » qui désigne une espèce de singe. Alors

²³³ Le réalisateur Carl Dreyer dans *La Passion de Jeanne d'Arc* réalisé en 1928, avait déjà proposé, dans la scène du procès, de nombreux gros plans de visages des juges coupés soit obliquement, soit horizontalement.

²³⁴ PRÉDAL (René), *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 54.

²³⁵ BONITZER (Pascal), *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1987, p. 83.

²³⁶ AGEL (Henri), *op. cit.*, p. 68.

²³⁷ WEYL (Daniel), *op. cit.*, p. 102.

que plus haut, la première injure chosifie le colonisé, il apparaît maintenant que la seconde parole offensante le bêtifie.

En le traitant de « macaque » et donc d'animal, le geôlier belge estime que le colonisé congolais n'a pas les capacités intellectuelles et morales requises pour prendre la gestion, à un haut niveau, des affaires publiques. D'où alors ces propos de Kimpianga Mahaniah : « Les Congolais ne pouvaient pas [...] accéder à un poste de responsabilité et à la gestion de la chose publique.²³⁸ » Une telle tâche d'après le geôlier, doit revenir au colon belge. En conséquence, dans le plan où les trois personnages sont tous cadrés en gros plans de visages, celui de Patrice Lumumba est poussé à l'extrême droite de l'écran, tandis que ceux des deux geôliers belges occupent non seulement les trois quarts de l'écran, mais emportent aussi de leur côté, en arrière-plan, une partie du décor, c'est-à-dire la matière. En soulignant en effet l'inaptitude du colonisé à la gouvernance, le colon belge avait essentiellement derrière la tête, le pillage des diverses ressources naturelles éparpillées au Congo. De son côté, Aimé Césaire parle de : « Rafles des matières premières.²³⁹ » D'ailleurs dans la scène du meeting politique, antérieure à la présente scène du séjour en prison, Patrice Lumumba dénonce ledit pillage, depuis le temps du Roi Léopold II jusqu'à l'époque de la colonisation belge : « Cela fait quatre-vingts ans que cela dure. Au début c'était le trafic d'ivoire [...], ensuite l'exportation du caoutchouc. Et aujourd'hui le diamant, le cuivre, le manganèse. » Toujours à propos de la gestion de ces ressources naturelles du Congo sous la domination belge, Jean Ziegler souligne à son tour : « Avant 1960, 80% de ces richesses étaient contrôlées par une seule société multinationale, la Société générale de Belgique et sa succursale, l'Union minière du Haut-Katanga.²⁴⁰ »

À l'opposé, le gros plan du visage de Patrice Lumumba est bien coincé entre le bord haut-droit et le bord vertical-droit de l'écran, supprimant ainsi toute perspective. Pierre Sorlin considère un tel gros plan de visage comme étant déterritorialisé²⁴¹. Et plus loin, l'auteur va dans les détails en écrivant au sujet du même gros plan de visage : « Il s'agit d'une forme sans implantation spatiale, en forte rupture avec le contexte dans lequel elle est insérée.²⁴² » Ce gros plan du visage de Patrice Lumumba, détaché de toute coordonnée

²³⁸ KIMPIANGA MAHANIAH, *Kasa-Vubu, Lumumba et l'indépendance du Congo*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 113.

²³⁹ CESAIRE (Aimé), *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁰ ZIEGLER (Jean), *Main basse sur l'Afrique. La recolonisation*, Paris, Seuil, 1980, p. 103.

²⁴¹ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel, op. cit.*, 75.

²⁴² *Ibid.*, p. 76.

spatiale, est donc privé de la matière c'est-à-dire qu'en fin de compte, le colonisé est désormais étranger sur son propre territoire. Il perd ainsi non seulement toute jouissance sur ses richesses, mais aussi tout pouvoir de décision sur la marche des affaires publiques. Dit autrement, à travers une telle composition du cadre à l'intérieur de cette scène, la preuve est apportée au spectateur selon laquelle, le Congo n'appartenait pas aux Congolais, mais était la propriété de la Belgique qui le gérait seule.

Aussi, Raoul Peck fait abstraction du procédé du champ et du contre-champ, de peur qu'apparaissent justement le mouvement et l'alternance des plans à l'intérieur du cadre par un travail du montage précisément. Bien que chaque géôlier belge injurie Patrice Lumumba à son tour, le cinéaste opte dans cette scène d'invectives, pour la fixité de la caméra qui a la particularité de maintenir non seulement un plan plus longtemps à l'écran, mais aussi d'exclure par ailleurs tout changement d'angle de prise de vue. Le refus de la caméra de bouger dans cette scène, montre clairement que la Belgique, puissance colonisatrice, entendait demeurer maître du jeu au sein de la colonie et ce, pendant une durée indéterminée. Achille Mbembe écrit justement : « Car le régime colonial se donne comme devant être éternel.²⁴³ » Dans le même sens, Jean Omasombo Tshonda soutient : « Les autorités belges se bornent plus à pratiquer une stratégie pour bloquer les Congolais de toute évolution.²⁴⁴ » Et Raoul Peck de renchérir dans un entretien avec Olivier Barlet : « Les Belges n'avaient pas l'intention de quitter le Congo. Aucun Congolais n'avait été formé à diriger ou gérer un pays grand comme 80 fois la Belgique.²⁴⁵ » En effet, c'est le même plan, réunissant les visages de Patrice Lumumba et des deux géôliers belges, qui est conservé à l'écran pendant tout le temps qu'est tenu le discours injurieux à l'endroit de Patrice Lumumba. Toute cette esthétique mise en place par le cinéaste, vient rappeler le fameux « Plan de trente ans » pensé en 1955 par Van Bilsen, l'universitaire belge. Ce dernier proposait que l'indépendance du Congo soit repoussée de trente ans car disait-il, les Congolais n'étaient pas encore matures pour se prendre en charge²⁴⁶.

Cependant, il convient de signaler que dans le contexte de la colonisation belge au Congo, les paroles offensantes n'étaient pas l'apanage des colons belges. Raoul Peck en est

²⁴³ MBEMBE (Achille), art. cité.

²⁴⁴ OMASOMBO TSHONDA (Jean) « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation », *Cahiers d'études africaines*, 2004, n^{os} 173-174, p. 221-261.

²⁴⁵ In *Africultures*, 30 septembre 2000.

²⁴⁶ KIMPIANGA MAHANIAH, *op. cit.*, p. 22.

suffisamment conscient, et c'est pour cette raison qu'il introduit également une scène dans laquelle le colonisé congolais se positionne en injurieux et le colon belge en injurié. En effet, dans la scène du bal organisé par les membres du MNC pour savourer leur victoire relative aux élections législatives, Maurice Mpolo, l'un des compagnons de Patrice Lumumba, se livre à l'invective contre les colons belges. S'adressant à Patrice Lumumba, il dit : « Il faut foutre en l'air tous les Flamands, exproprier les missionnaires, expulser tous ces parasites. » De ces propos, il ressort que le colon belge est traité de « parasites ». Cette injure qui fait fortement référence aux êtres qui vivent du travail des autres, qui profitent des efforts fournis par d'autres, semble choisie à dessein par le dialoguiste pour rappeler l'exploitation sauvage du colonisé congolais par le colon belge.

À travers l'insulte « parasites » en effet, c'est la question cruciale du capitalisme outrancier pratiqué par le colon belge, qui est portée à l'écran par Raoul Peck. L'aspect économique de la colonisation fait à présent l'objet d'attention du cinéaste qui veut, par cette occasion, démontrer que dans la colonie, ce sont les colonisés qui étaient appelés à travailler dans les plantations et les usines appartenant aux sociétés de la métropole ; ce sont eux encore qui étaient chargés de travailler comme domestiques dans les maisons des colons belges, sans recevoir en retour des salaires conséquents. En clair, le dur travail les Congolais ne leur profitait pas. Les véritables bénéficiaires étaient les citoyens belges. Dans ce sens, Jean Ziegler souligne : « En Belgique, les profits augmentent ; au Congo, la misère devient intolérable.²⁴⁷ » Dans la scène de la proclamation de l'indépendance, Patrice Lumumba dénonce cette injustice : « Nous avons connu le travail harassant exigé en échange de salaires de misère. » Les véritables bénéficiaires du dur labeur des Congolais demeuraient les colons belges et la Belgique qui formaient une classe capitaliste dont la loi, selon ce qu'écrit Jean Ziegler : « N'est pas le bien-être de l'homme, mais la maximalisation du profit, l'accumulation accélérée de la plus-value, la surexploitation du travail des opprimés.²⁴⁸ » Frantz Fanon poursuit dans la même lancée : « Pendant des siècles les capitalistes se sont comportés dans le monde sous-développé comme de véritables criminels de guerre. [...] Le travail forcé, l'esclavagisme ont été les principaux moyens utilisés par le capitalisme pour augmenter ses réserves d'or et de diamants, ses richesses et pour établir sa puissance.²⁴⁹ »

²⁴⁷ ZIEGLER (Jean), *op. cit.*, p. 107.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

²⁴⁹ FANON (Frantz), *op. cit.*, p. 71.

C'est bien cette situation révoltante qui pousse donc Maurice Mpolo à ne pas seulement traiter les colons belges de « parasites », mais aussi à recommander vivement leur départ forcé du Congo. Du fait de l'exploitation abusive des Congolais, les colons belges étaient devenus indésirables au Congo. C'est ce qui explique leur absence de l'écran au moment où Maurice Mpolo les injurie. En fait, ils sont laissés dans le hors-champ non contigu au champ. En dépit du cadrage en profondeur de champ observé dans cette scène et le lent travelling latéral droite-gauche qui balaie assez l'écran, le spectateur ne voit à ce moment précis aucun Belge parmi les danseurs et les danseuses. Le montage parallèle, qui montrerait même les colons belges dans un autre espace du territoire congolais au moment où ils sont injuriés, est nié par Raoul Peck. Les colons belges se trouvent donc, pour reprendre Pierre Sorlin, dans un non-lieu²⁵⁰ par rapport à la topographie du film en général, et à ce segment filmique en particulier. L'invisibilité des colons belges à l'écran inscrit alors fortement l'injure dans un conflit d'espace où les étrangers, parce qu'ils font du tort aux autochtones, sont sanctionnés par ces derniers. Contrairement au colon belge qui injurie le colonisé congolais pour l'humilier et souligner son infériorité, le colonisé congolais injurie le colon belge pour relever sa cupidité, voire sa méchanceté. C'est pourquoi, ce colonisé ne veut plus voir le colon belge sur le territoire congolais, parce qu'il constitue une menace sociale qu'il faut écarter. Patrice Lumumba écrivait déjà pertinemment à propos : « Celui qui n'aime le Congo que du côté matériel (s'enrichir) et non du côté humain, est un exploiteur, dont le pays n'a aucunement besoin.²⁵¹ » L'injure dans cette scène ne vise donc plus à humilier, mais tend plutôt à ne plus vouloir voir l'Autre tout en lui laissant la vie sauve. Dans ce sens, Maxime Chastaing et Hervé Abdi écrivent que : « Injurier quelqu'un, c'est par conséquent se séparer de lui.²⁵² »

Malgré le magma sonore constitué de la musique intra-diégétique obtenue par un orchestre composé des Congolais, et renforcée en arrière-fond sonore par les rires des danseurs et des danseuses qui enveloppent cette scène, le cinéaste assure dans cette hétérogénéité sonore, un équilibre entre les différentes composantes de la bande-son, rendant convenablement audible l'injure « parasites » aux oreilles du spectateur. À travers un tel travail de la bande sonore, le spectateur prend connaissance de l'asservissement économique

²⁵⁰ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel, op. cit.*, p. 115.

²⁵¹ LUMUMBA (Patrice), *Le Congo terre d'avenir est-il menacé ?*, Bruxelles, Office de Publicité, 1961, p. 172.

²⁵² CHASTAING (Maxime), ABDI (Hervé), « Psychologie des injures. », *Journal de psychologie*, 1980, n°1, p. 31-62.

sous lequel ployaient les Congolais. Mais, la bande-son laisse aussi entendre distinctement l'injure « parasites » dans l'objectif de relever toute son importance dans le film. Si tel n'était pas le cas, Raoul Peck aurait étouffé cette invective par une ambiance qui, selon André Gaudreault et François Jost, constitue dans un film : « Ce tissu sonore qui couvre aussi bien le champ que le hors champ immédiat d'une façon indifférenciée.²⁵³»

Toutefois, il se trouve que Maurice Mpolo est lui-même hors-champ au moment où il profère l'injure. C'est d'ailleurs le seul cas relatif à notre analyse de la mise en scène des injures dans le corpus, où l'injurier est jeté hors-champ pendant qu'il offense son adversaire. Cela se comprend dans la mesure où, le Congo n'étant pas encore indépendant, le colonisé congolais ne pouvait pas de façon solitaire, prendre le risque d'injurier le colon belge ouvertement, ou du moins en sa présence. Si les leaders politiques comme Patrice Lumumba pouvaient le faire – son discours du 30 juin l'a prouvé à suffisance –, pour un Congolais anonyme comme c'est le cas dans cette séquence, une telle tâche n'était pas évidente. Il faut néanmoins souligner que l'injurier est dans un hors-champ du côté droit de l'écran, prouvant alors que le colonisé avait aussi ce pouvoir de médire du colon belge, de souligner ses défauts quand l'occasion se présentait, même si cela se faisait en cachette.

L'analyse des injures ainsi achevée dans *Lumumba*, comment Terry George s'y prend dans la représentation de cette forme de violence symbolique dans *Hôtel Rwanda* ? Emploie-t-il la même esthétique que Raoul Peck ?

L'une des particularités du génocide rwandais réside dans l'usage d'une injure spéciale qui était proférée à l'égard des Tutsis. Il s'agissait précisément d'*Inyenzi*²⁵⁴. Mais dans le film, Terry George emploie plutôt le mot « cafard ». Si Raoul Peck a probablement inventé les injures « fumier » « macaque » et « parasites » pour rendre compte de l'antipathie mutuelle qui existait entre le colon belge et le colonisé congolais, Terry George a utilisé une offense qui a eu un fondement historique. En d'autres termes, dans *Hôtel Rwanda*, le cinéaste fait entendre au spectateur une injure qui a effectivement été en usage au Rwanda pendant et même avant le génocide. Les sources historiographiques sont là qui l'attestent²⁵⁵. Jacques Semelin par exemple écrit : « Sur RTL, entre deux morceaux de musique, c'est un déluge

²⁵³ GAUDREULT (André), JOST (François), *op. cit.*, p. 134.

²⁵⁴ Littéralement « cafard » ou « cancrelat », le terme était utilisé pour désigner les Tutsis.

²⁵⁵ Dans les films relatifs au génocide rwandais, l'injure « cafard » réservée aux Tutsis est toujours entendue. C'est le cas de *Shooting Dogs* de Michael Carton-Jones et *Opération Turquoise* d'Alain Tasma, réalisés respectivement en 2005 et 2007.

de paroles, dénonçant les cafards tutsi.²⁵⁶» Pour Jean-Pierre Chrétien, cette injure remonte à 1964 quand les Hutus commencent à diaboliser les Tutsis. Il écrit : « C'est alors que les Batutsi sont dénoncés comme une cinquième colonne de " cancrelats" [...] qui s'infiltrent partout.²⁵⁷» De son côté, Jean Hatzfeld affirme : « Dans les studios des radios populaires, Radio Rwanda ou Radio Mille Collines, les Tutsis sont appelés "cancrelats".²⁵⁸»

Contrairement à Raoul Peck, qui fait à l'appel à la voix in de l'injuteur et à la présence de l'injurié à l'écran pour informer le spectateur que l'insulte était une réalité au Congo pendant la colonisation, Terry George procède autrement pour venir en appui aux sources historiographiques. En effet, immédiatement après le générique d'ouverture, l'écran reste noir un moment durant lequel une voix d'homme retransmise par la radio, se fait entendre. Le spectateur est frappé par l'injure proférée à l'encontre des rebelles du FPR constitués des Tutsis : « Ils sont revenus, ces espèces de rebelles. Ce sont des cafards. » C'est en définitive par le truchement de la voix on the air doublée de la voix off, que le spectateur entend cette parole offensante. La voix off dans la terminologie de Michel Chion, apparaît comme : « Celle qui émane d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu que l'action montrée dans l'image.²⁵⁹» Avec le recours à la voix « on the air »²⁶⁰, matérialisée dans cette portion de film par la radio qui est un moyen d'information, Terry George donne effectivement au spectateur l'information vraie selon laquelle, les Tutsis étaient traités de « cafards » au Rwanda. D'ailleurs, les sources historiographiques mentionnées plus haut, montrent bien que la radio au Rwanda a servi de support de diffusion de l'injure « cafard ». L'authenticité de cette information est renforcée par la voix off qui, du fait qu'elle ne soit située nulle part, se présente comme la voix de Dieu, c'est-à-dire la voix de la vérité. C'est pourquoi, cette voix off entendue dans le film *Hôtel Rwanda*, remplit avec raison la fonction testimoniale qui, d'après Laurent Jullier : « Repose sur le degré de vérité.²⁶¹» Plus tard dans le film, le spectateur se rend compte que les Tutsis sont désignés comme des « cafards » et ce, à plusieurs occasions.

Pour approfondir cette analyse de la mise en scène des insultes dans *Hôtel Rwanda*, il importe de recourir aux raisons mêmes pour lesquelles les Tutsis étaient traités de

²⁵⁶ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 125.

²⁵⁷ CHRÉTIEN (Jean-Pierre), *op. cit.*, p. 268.

²⁵⁸ HATZFELD (Jean), *op. cit.*, p. 62.

²⁵⁹ CHION (Michel), *Le son au cinéma, op. cit.*, p. 32

²⁶⁰ CHION (Michel), *L'audio-vision, op. cit.*, p. 68.

²⁶¹ JULLIER (Laurent), *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2013, p. 122.

« cafards ». Comme cela a été démontré que les massacres dans le contexte du génocide, visent l'éradication d'une communauté, l'injure par contre, dans le même contexte, cherche à accuser l'Autre et appelle à l'éliminer. C'est dans ce sens que Maxime Chastaing et Hervé Abdi écrivent : « Ainsi toute injure apparaît comme une accusation. Mais en accusant quelqu'un, elle réclame la punition de l'accusé.²⁶²» Pour ce faire, l'invective retenue doit être suffisamment expressive. C'est ce qui justifie qu'elle puise essentiellement et intentionnellement dans le registre du bestiaire. Jacques Semelin écrit davantage : « La déshumanisation opère bien ici à travers cette animalisation de l'Autre qui le place hors du champ des relations humaines [...]. Plus encore, les métaphores utilisées sont celles des animaux perçus comme nuisibles.²⁶³» Dans le cas du Rwanda, les Tutsis ont été traités de « cafards » parce qu'ils n'étaient pas considérés par les Hutus comme appartenant au territoire rwandais d'une part. D'ailleurs, la voix off entendue au générique du début le rappelle en ces termes : « Le Rwanda est le territoire des Hutus.» D'autre part, les Tutsis ont été désignés comme tels, parce que les Hutus les accusaient d'être à l'origine des troubles observés au Rwanda, et donc responsables des malheurs de la population hutue. L'argument de l'impureté et celui de l'ennemi de l'intérieur semblent justifier l'injure « cafard » à l'égard des Tutsis.

Dans *Hôtel Rwanda*, les notions d'impureté et de l'ennemi de l'intérieur que renferme l'injure « cafard », ont poussé Terry George à mettre en scène d'une manière toute particulière cette injure. Si au début du film, lorsque l'insulte « cafard » est prononcée pour la première fois, l'injurier qui est le Hutu et l'injurié qui est le Tutsi ne sont nullement vus à l'écran, Terry George dans la suite du film, met en place un autre système du rapport injurier/injurié à l'écran. Ce système repose alors sur le couple présence/absence. C'est sur ce couple que s'appuie Terry George à travers les procédés de champ et de hors-champ pour rendre perceptibles aux yeux du spectateur, les notions de l'ennemi de l'intérieur et d'impureté. C'est ainsi que dans la cour de l'Hôtel Diplôme, lorsque le capitaine Kaliso de l'armée rwandaise se rend compte que les voisins que Paul Rusesabagina a transportés dans son car sont des Tutsis, il s'adresse furieusement à Paul Rusesabagina : « Ce sont des cafards de Tutsis. » Pendant qu'il profère l'injure, les Tutsis qui ont été vus quelques secondes avant à l'écran, sont catégoriquement mis hors-champ. Seuls Paul Rusesabagina, le capitaine Kaliso et un autre militaire restent visibles à l'écran, cadrés dans un plan d'ensemble. Il faut

²⁶² CHASTAING (Maxime), ABDI (Hervé), art.cité.

²⁶³ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire, op. cit.*, p. 72.

noter que cette scène dans la cour de l'hôtel, succède à la scène de l'annonce du crash d'avion du Président rwandais Juvénal Habyarimana. Et dans l'annonce faite à la radio, les Tutsis sont tenus pour responsables de l'accident. Pour ce capitaine de l'armée rwandaise, la population tutsie constitue une menace pour la sécurité intérieure du Rwanda, exactement comme les cafards sont nuisibles dans une maison. Or, un ennemi en temps de guerre doit disparaître, c'est-à-dire doit être tué, tout comme les cafards doivent être écrasés une fois aperçus dans un coin de la maison. D'où cette mise hors-champ des Tutsis, qui constitue aussi une mise à mort rendue encore de façon convaincante par la présence à l'écran, dans un plan d'ensemble du capitaine Kaliso et d'un autre militaire qui tient entre ses mains une mitrailleuse, dont le canon qui pointe en direction des Tutsis, est également maintenu hors-champ. La thèse selon laquelle les organisateurs du génocide se sont appuyés sur l'armée rwandaise pour éliminer les Tutsis, se trouve une fois de plus validée.

L'autre scène où les Tutsis sont offensés a lieu à l'Hôtel des Mille Collines, au cours d'une dispute entre Paul Rusesabagina, devenu directeur de cet établissement hôtelier et son employé Grégoire qui est un Hutu. Lors de la dispute, Grégoire voit les Tutsis qui sont venus se réfugier dans l'hôtel se diriger vers des chambres. Il ne dit rien. Dès que les Tutsis disparaissent, Grégoire cadré de face, demande aussitôt à Paul Rusesabagina : « Est-ce que vous avez remarqué cette odeur de sales cafards ? » Ce cadrage frontal dont bénéficie Grégoire au moment où il prend la parole, vient souligner la franchise et le sérieux de sa question. Cette question est d'autant plus sérieuse qu'elle laisse Paul Rusesabagina, l'interlocuteur de Grégoire, dans la paralysie totale. Paul Rusesabagina reste ainsi muet, n'effectue aucun mouvement, et la caméra qui est orientée vers lui demeure aussi fixe. C'est certainement à dessein que le réalisateur Terry George, aidé du dialoguiste Nigel Stone, a ajouté dans les propos de Grégoire, l'adjectif « sales » qui accompagne le nom « cafards », afin de mettre en évidence l'argument d'impureté. En effet, l'idée selon laquelle les Tutsis constituaient la saleté, et qu'il fallait procéder au nettoyage, était très répandue au Rwanda. Alison Des Forges affirme : « Pendant le génocide, les Hutus parlèrent souvent de nettoyer leurs communautés de la saleté des Tutsis.²⁶⁴ » Dans le même ordre d'idées, Jean Hatzfeld arrive à la conclusion que : « Dans le pays rural qu'était le Rwanda, le génocide avait pour but de purifier la terre, la désinfecter de ses "cultivateurs cancrelats".²⁶⁵ » S'agissant

²⁶⁴ FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 98.

²⁶⁵ HATZFELD (Jean), *op. cit.*, p. 78.

justement de l'impureté, Paul Ricoeur souligne : « Qu'elle est liée à la présence d'un "quelque chose" matériel qui se transmet par contact et par contagion.²⁶⁶»

C'est ce qui justifie que dans cette scène, Paul Rusesabagina et Grégoire qui sont des Hutus, restent dans le champ de la caméra parce qu'ils appartiennent au groupe dit « pur », tandis que les Tutsis qui sont considérés par Grégoire comme des « impurs », sont une fois de plus jetés hors-champ, de peur de souiller effectivement le corps social hutu. Mais la présence de l'impureté, de la saleté implique une exigence de nettoyage ou de purification, c'est-à-dire de l'expulsion de la souillure comme tache sociale. Or, dans un contexte de génocide, purifier renvoie immanquablement à l'élimination physique de l'Autre. Jacques Semelin peut donc écrire : « Le besoin de purification est un ressort du religieux qui constitue un formidable tremplin pour déchaîner une violence purgatrice.²⁶⁷» C'est ainsi que dans la suite de ses propos, Grégoire dit fièrement à Paul Rusesabagina : « Je connais un moyen de les éliminer. » En traitant en effet les Tutsis d' « impurs », de « sales » voire de traîtres, Grégoire appelle aussi directement à leur mort, tout comme le capitaine Kaliso dans la scène précédemment analysée. El Hadj Touré souligne justement : « Assimilés à des choses, diabolisés comme les animaux, les Tutsi devaient subir un rituel de purification.²⁶⁸»

Que ce soit donc pour l'accusation d'ennemi de l'intérieur ou d'impureté, la diabolisation des Tutsis par les Hutus avait pour but leur élimination pure et simple. L'injure à ce moment, fonctionne alors comme un couperet pour reprendre Maxime Chastaing et Hervé Abdi²⁶⁹, dont la fonction est de diviser en morceaux et le faisant, crée automatiquement le vide. Dans ce cas, le dispositif filmique mobilisé par Terry George, à savoir le hors-champ en tant qu'expression filmique, prend une valeur de néantisation. André Gaudreault et François Jost peuvent ainsi écrire relativement au hors-champ, qu'il est : « Un lieu du virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement.²⁷⁰» La vacuité qui caractérise le hors-champ est davantage traduite dans *Hôtel Rwanda* par le silence hors-champ dans les scènes d'injures. Dans ces scènes en effet, aucun son hors-champ n'est entendu ni en termes de paroles ou de cris, ni même en termes de bruits. Or, le spectateur

²⁶⁶ RICOEUR (Paul), *Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*, Paris, Montaigne, 1960, p. 34.

²⁶⁷ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire, op. cit.*, p. 64.

²⁶⁸ TOURÉ (El Hadj), « Au-delà des fondements politiques du génocide rwandais : une construction historico-socio-culturelle de l'ethnisme », *Déviance et société*, 2013, vol. 37, p. 463-485.

²⁶⁹ CHASTAING (Maxime), ABDI (Hervé), art. cité.

²⁷⁰ GAUDREAULT (André), JOST (François), *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2005, p. 86.

doit entendre le bruit de pas des Tutsis qui se dirigent en vitesse dans les chambres, pour ce qui est de la scène d'arrivée des réfugiés à l'hôtel. Il doit également, dans la scène qui a lieu dans la cour de l'Hôtel Diplomate, entendre les pleurs des enfants, les chuchotements des adultes ou même à défaut, les battements de cœur. Cependant, rien de tel n'est entendu. On a donc affaire ici, à des sons en creux au sens où l'entend Michel Chion. Pour l'auteur, un son en creux : « Est un son que l'image suggère mais que l'on n'entend pas, tandis que d'autres sons associés à la scène sont audibles.²⁷¹»

Et c'est précisément parce que Terry George a littéralement supprimé ces sons qui devaient en principe meubler ce hors-champ, que ce dernier renvoie significativement au néant. Avec l'avènement du parlant en effet, le silence a été valorisé et a rejoint la liste, déjà longue, des potentialités signifiantes (éclairage, montage, cadrage, etc.) auparavant à l'œuvre au sein du discours filmique. Jean Mitry peut donc rappeler que : « Sa puissance expressive n'en est pas la moindre ressource.²⁷²» Mais le silence n'acquiert davantage toute sa force expressive que là où il n'est pas attendu²⁷³. C'est pourquoi Béla Balazs affirme : « Le silence n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit. ²⁷⁴» Ce silence remarqué et remarquable vient donc en définitive, consacrer le hors-champ comme une métaphore de la mort dans le traitement qui est fait des injures par Terry George.

Toutefois, il est judicieux de signaler que l'usage dont fait Terry George du hors-champ dans le traitement des paroles offensantes, où il n'est plus question de rendre invisibles les actions impossibles à représenter ou qui scandaliseraient le spectateur, l'esthétique du hors-champ tend à révéler une autre réalité sociohistorique, qui elle-même est développée à partir d'un type particulier du hors-champ. En effet, les Hutus ne traitaient pas les Tutsis de « cafards » pour les obliger à quitter le Rwanda, c'est-à-dire à partir ailleurs. Les multiples barrières dressées à travers tout le Rwanda pendant le génocide, prouvent le contraire. C'était donc essentiellement pour faire mourir les Tutsis que cette mesure avait été prise. Après tout, en choisissant d'assimiler les Tutsis aux « cafards », les organisateurs du génocide conditionnaient les Hutus à tuer les Tutsis. Aussi, Jacques Semelin écrit dans ce sens : « Les insectes suscitent souvent une certaine répulsion : on a envie de les

²⁷¹ CHION (Michel), *L'audiovision, op. cit.*, p. 221.

²⁷² MITRY (Jean), *op. cit.*, p. 161.

²⁷³ Un bel exemple est offert dans *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock, réalisé en 1963. Lorsque madame Mitch Brenner découvre le cadavre méconnaissable de monsieur Fawcett qui a été attaqué par les oiseaux, elle sort de la pièce en courant, ouvre la bouche pour crier, mais aucun son ne sort. C'est donc par ce silence inattendu qu'Alfred Hitchcock souligne la gravité et l'étrangeté de la situation.

²⁷⁴ BALAZS (Béla), *op. cit.*, p. 326.

écraser.²⁷⁵» Or, dans un conflit interethnique ou plus précisément dans un génocide, il n'est que possible de tuer l'Autre qui se trouve à côté, et non cet Autre qui, bien qu'appartenant au groupe visé par les massacres, est présent sur un territoire étranger. Et Philippe Braud de souligner : « Les victimes doivent être accessibles pour que les fantasmes de persécution puissent s'assouvir. ²⁷⁶» Nulle source historiographique et nul témoignage en effet, n'indiquent que les Hutus traversaient les frontières pour aller massacrer les Tutsis. Ils s'en prenaient uniquement aux Tutsis qui étaient présents sur le sol rwandais, c'est-à-dire leurs voisins. C'est pourquoi Jean Hatzfeld a qualifié le génocide rwandais de : « Génocide de proximité.²⁷⁷» Ainsi, quand les Hutus injurient les Tutsis dans *Hôtel Rwanda*, ces derniers ne sont pas jetés dans n'importe quel hors-champ. Terry George les met plutôt dans le hors-champ relatif qui est un des aspects du hors-champ au cinéma²⁷⁸. En fait, le hors-champ relatif apparaît comme l'autre partie du champ qui n'est pas vue à l'écran, mais qui le côtoie. Gilles Deleuze fait ainsi observer que le hors-champ relatif : « Renvoie à un espace visuel en droit, qui prolonge naturellement l'espace vu dans l'image.²⁷⁹»

Dans la scène qui se déroule dans la cour de l'Hôtel Diplomate, bien que le capitaine Kaliso, Paul Rusesabagina et un autre militaire soient les seuls à être vus à l'écran, les Tutsis qui n'y apparaissent pas, sont pourtant là, à côté, dans la même cour. C'est pareil pour la scène à l'intérieur de l'Hôtel des Mille Collines. Paul Rusesabagina et Grégoire apparaissent à l'écran, alors que les Tutsis restent invisibles. Cependant, ces Tutsis sont bien présents à l'intérieur de l'hôtel, arpentant les couloirs, y compris celui qui conduit vers la chambre occupée par Grégoire qui les offense. En réalité, il suffit simplement que dans ces scènes où les Tutsis sont injuriés, quelques procédés filmiques comme le raccord sur le regard, le panoramique ou le contre-champ avec amorce soient utilisés pour que les Tutsis soient vus à l'écran, et si possible en compagnie des injurieurs hutus, autrement dit, de leurs meurtriers. Le hors-champ dit relatif se charge ainsi de la valeur de proximité. Aussi, Gilles Deleuze fait justement marquer que cet aspect du hors-champ désigne : « Ce qui existe à côté ou autour.²⁸⁰» André Gardies qui considère l'espace filmique comme une triade formée d'un

²⁷⁵ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire, op. cit.*, p. 73.

²⁷⁶ BRAUD (Philippe), *op. cit.*, p. 196.

²⁷⁷ HATZFELD (Jean), *op. cit.*, p. 74.

²⁷⁸ Dans la classification deleuzienne, le hors-champ relatif et le hors-champ absolu constituent ces deux aspects du hors-champ.

²⁷⁹ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2, op. cit.*, p. 306.

²⁸⁰ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1, op. cit.*, p. 30.

ici, d'un là et d'un ailleurs²⁸¹, a la même conception du hors-champ relatif. Même si l'auteur n'emploie pas l'expression, il a nettement dans l'esprit l'idée du hors-champ relatif comme espace contigu au champ. L'auteur écrit en effet : « Corollairement le hors-champ, cet espace potentiel, non visible, mais que je sais présent tout autour, [...] devient pour moi un **là**.²⁸²»

Cette analyse de la mise en scène des injures qui prend fin dans *Hôtel Rwanda*, présente des points de convergence, mais aussi de divergence avec le traitement des insultes dans *Lumumba*. S'agissant des points de convergence, Raoul Peck et Terry George ont en partage deux choix esthétiques : le mutisme total des injuriés et la présence obstinée des injurieurs dans le champ. Quant au point de divergence, Raoul Peck laisse l'injurié dans le champ, tandis que Terry George met les injuriés hors-champ. Cependant, quelle esthétique est retenue par Edward Zwick dans le traitement des invectives dans *Blood Diamond* ?

Ce qui frappe de prime abord dans la mise en scène des injures dans *Blood Diamond*, c'est que celles-ci naissent au cours d'une dispute dont le diamant constitue l'enjeu. En effet, les paroles offensantes des personnages dans *Blood diamond* ne sont motivées par aucune argumentation raisonnable, mais par une logique d'urgence voire d'opportunité. Il faut reconnaître que la guerre civile elle-même qui a secoué la Sierra Leone, ne reposait sur aucune idéologie politique de la part du RUF qui a déclenché ce conflit que d'aucuns ont rapidement qualifié de « guerre de prédation ». C'est pourquoi Yannick Mondy et Dany Deschênes affirment que : « Le RUF, autrefois présidé par Foday Sankoh [...], opère de façon désorganisée et sans motivation idéologique, ses objectifs relevant davantage du pillage des ressources naturelles du pays dans un but économique plutôt que politique. Ainsi, le diamant devient une fin en soi.²⁸³» Les représentants de l'ONG Partenariat Afrique Canada (PAC) ne pensent pas autrement quand ils affirment : « Ni les sciences économiques et politiques, ni l'histoire militaire traditionnelle ne parviennent à expliquer le conflit en Sierra Leone. L'enjeu de cette guerre n'a probablement pas été la victoire mais plutôt la réalisation des bénéfices²⁸⁴ » D'où aussi ce titre assez évocateur de la critique de Thomas Sotinel : *Pour une poignée de carats*.²⁸⁵ Ce titre vient rappeler le film de Sergio Leone, *Pour*

²⁸¹ Pour une meilleure compréhension de ces trois termes, se référer au chapitre I de son riche ouvrage, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 15-38.

²⁸² GARDIES (André), *op. cit.*, p. 36.

²⁸³ MONDY (Yannick), DESCHÊNES (Dany), « Le conflit en Sierra Leone : Les diamants de sang. », *Le Maintien de la Paix*, 2001, n° 52, p. 1-4.

²⁸⁴ SMILLIE (Ian), GBERIE (Lansana), HAZLETON (Ralph), *Le cœur du problème : la Sierra Leone, les diamants et la sécurité humaine*, Ottawa, Partenariat Afrique Canada, 2000, p. 1.

²⁸⁵ In *Le Monde*, 31 janvier 2007.

une poignée de dollars. Pareillement, le résumé de ce film fait par Marc Roche, renvoie fortement à une quête matérielle : « Ce long métrage de la Warner [...] raconte la quête d'un diamant rose de qualité exceptionnelle.²⁸⁶ »

Ainsi, après leur arrestation par les soldats de l'armée sierra leonaise dans une mine de diamants, le capitaine Poison qui est le chef des rebelles, Salomon Vandy et d'autres rebelles sont jetés en prison. À leur arrivée, le capitaine Poison reconnaît Salomon Vandy qu'il a vu enterrer un diamant très précieux, quelques instants avant que l'armée gouvernementale ne vienne les capturer. Il s'ensuit alors l'échange²⁸⁷ ci-après entre les deux hommes.

Capitaine Poison : « Où est le diamant, la pierre rose ? Tu l'as prise. Je t'ai vu. »

Salomon Vandy : « Tu es fou. Je ne te connais pas. »

Capitaine Poison : « Menteur ! Je l'ai vue avec mes deux yeux. Ecoutez, vous mes frères ! Moi je donne mille dollars à l'homme qui sort le diamant de ce bâtard. »

Salomon Vandy : « Folie dans ta tête ! Folie dans ta tête ! Où est ce diamant ? Si tu l'as vu, alors c'est toi le voleur. »

Capitaine Poison : « Menteur ! »

Il est remarquable que cette conversation entre le chef des rebelles et Salomon Vandy ne s'ouvre pas par des injures. L'injure est introduite dans cette conversation par Salomon Vandy qui viole la catégorie de RELATION²⁸⁸ qui fait partie des quatre²⁸⁹ catégories conversationnelles repérées par Paul Grice. L'auteur écrit à propos de la catégorie de RELATION : « A la catégorie de RELATION je rattache une seule règle : parler à propos.²⁹⁰ » Selon Paul Grice, les échanges entre les interlocuteurs doivent tourner autour du même sujet, afin d'assurer aux échanges un caractère rationnel. Pour qu'une situation conversationnelle réussisse, il faut donc un minimum de règles que chaque intervenant doit respecter. Claire Vassé souligne à cet effet : « Toute prise de parole obéit a priori à certains

²⁸⁶ In *Le Monde*, 6 novembre 2006.

²⁸⁷ Dans cet extrait, nous prenons soin de souligner les termes injurieux.

²⁸⁸ Dans le texte de l'auteur, toutes ces catégories sont écrites en majuscules. Aussi gardons-nous cette forme.

²⁸⁹ Les trois autres sont la catégorie de QUANTITÉ, la catégorie de QUALITÉ et la catégorie MODALITÉ.

²⁹⁰ GRICE (Paul), « Logique et conversation », *Communications*, 1979, n° 30, p. 57-72.

principes régis par des conventions sociales, éthiques, affectives.²⁹¹» Ce refus de Salomon Vandy de contribuer à la logique de la conversation quand il prend la parole, se traduit d'un côté, par le cadrage en perspective où dans un plan d'ensemble large qui montre aussi les prisonniers, il occupe le second plan, alors que le capitaine Poison est au premier ; de l'autre côté par un arrière-fond sonore, qui laisse échapper les cris de certains prisonniers et le crissement des portes des cellules que les gardiens de prison ferment. Salomon Vandy s'interdit sciemment de donner une réponse en lien direct avec la question que lui pose le capitaine Poison, parce que cette question met justement l'accent sur le diamant. Il devient dès lors compréhensible que c'est le contenu de la question posée qui pousse Salomon Vandy à injurier le chef des rebelles, à le traiter de « fou » pour faire croire aux autres prisonniers qui sont avant tout des rebelles, que ce que dit le capitaine Poison n'a pas de sens, et qu'il ne faut pas prêter attention à ses déclarations. En plus de la folie, il attribue au capitaine Poison l'étiquette de « voleur ». Salomon Vandy met vraiment tout en œuvre, afin que ses compagnons de prison ne le soupçonnent pas un seul instant d'être en possession de la pierre rose dont parle ce chef des rebelles. Il s'attaque ainsi successivement à la raison (fou) et à la moralité (menteur) du capitaine Poison.

Pourtant Salomon Vandy a bien trouvé et caché un diamant de qualité supérieure. Le spectateur est au courant. Et c'est parce que Salomon Vandy est en train de mentir, qu'il n'a pas le regard vers la caméra défini par Jean Mitry comme étant : « Cet espace situé du côté du spectateur.²⁹²» En discréditant le capitaine Poison devant les autres rebelles, Salomon Vandy entend jouir seul le moment venu, du diamant qu'il a enterré. Valérie Lejeune écrit en effet : « Vandy le pêcheur a caché une pierre inestimable près de la mine où on l'a enrôlé de force. [...] Il veut récupérer son larcin et son fils.²⁹³» Salomon Vandy a la certitude que ce diamant rare qu'il a caché est le seul moyen de sortir sa famille et lui de la pauvreté d'une part, et aussi d'autre part, de l'environnement sociopolitique fortement agité dans lequel est plongée la Sierra Leone. D'ailleurs, avant cette scène de dispute dans la prison, quand Salomon Vandy se rend compte qu'il vient de trouver le précieux diamant dans la mine où il travaille comme esclave, il lève progressivement les yeux vers le ciel dégagé de tout nuage. Ce pêcheur voit alors déjà le bonheur qui pointe à l'horizon. C'est pourquoi, au lieu de

²⁹¹ VASSÉ (Claire), *op. cit.*, p. 70.

²⁹² MITRY (Jean), *op. cit.*, p. 95.

²⁹³ In *Le Figaro Magazine*, 27 janvier 2007.

remettre la précieuse pierre au capitaine Poison qui supervise l'exploitation illégale du diamant dans la mine, Salomon Vandy s'empresse d'aller l'enterrer.

Bien que le diamant ait causé la mort des milliers de personnes pendant la guerre civile en Sierra Leone, il s'avère que ce même minéral précieux a autant contribué à améliorer les conditions de vie d'une poignée d'individus. Aussi dans cette scène de trouvaille de la pierre rose, la caméra ne reste pas fixe. Elle se libère et exprime ce passage graduel du malheur au bonheur, qui est en train de s'opérer dans la vie du pêcheur. La caméra épouse en fait le geste de Salomon Vandy à travers un lent panoramique ascendant, qui part du panier dans lequel se trouve ladite pierre, et termine son trajet sur le plan moyen d'un oiseau en plein vol. Cette construction anthropologico- filmique annonce clairement un futur départ de Salomon Vandy à destination des contrées lointaines où il n'y a pas de guerre, pas d'esclavage, pas de misère, bref où la vie est meilleure en comparaison à la Sierra Leone. Vers la fin du film effectivement, Salomon Vandy et toute sa famille sont vus dans un plan d'ensemble à Londres, et cela n'a été possible que grâce à ce diamant rose qu'il a vendu à Rupert Simmons, un homme d'affaires britannique qui opère dans l'industrie diamantaire.

Toutefois, si Salomon Vandy insulte le capitaine Poison afin de conserver la pierre rose, le capitaine Poison de son côté, se livre à l'invective pour récupérer ladite pierre. Devenu invalide, puisqu'il a perdu son œil gauche lors de l'affrontement avec l'armée sierra leonaise dans la mine au moment de leur arrestation, le capitaine Poison réagit en traitant Salomon Vandy de « menteur ». Tout comme Salomon Vandy a insisté sur la folie du capitaine Poison, ce dernier s'appesantit sur la moralité de Salomon Vandy. Il l'injurie « menteur » deux fois, pour signifier à son tour aux rebelles que le diamant dont il parle existe, et qu'il se trouve quelque part, dans un lieu connu de Salomon Vandy seul. Aussi, le capitaine Poison engage à offrir mille dollars comme prime à la personne qui lui apportera la pierre précieuse. Ce chef des rebelles tient donc à avoir la pierre rose qui doit également lui permettre de sortir de la Sierra Leone, et d'aller mener une vie heureuse et paisible ailleurs. Cela est clairement exprimé ultérieurement dans la scène où Salomon Vandy, venu chercher son fils retenu dans le campement des rebelles, et aussi emporter probablement la pierre rose, se fait prendre la nuit par les enfants-soldats. Au lever du jour, le capitaine Poison qui commande ce campement, lui demande d'aller déterrer le diamant et de le lui remettre. Mais Salomon Vandy refuse, et le capitaine Poison d'un ton menaçant, lui dit : « Je veux me barrer d'ici. Et tu vas m'aider. »

Cette scène de dispute pendant laquelle Salomon Vandy injurie le capitaine Poison qui à son tour, offense Salomon Vandy, donne évidemment lieu à un tournoi d'insultes, dont les nombreux champs et contre-champs permettent de mettre en évidence la rivalité entre ces deux personnages. Ce dispositif filmique qu'engendre donc le montage, offre au spectateur la possibilité de voir et d'identifier sans peine, lors de ce duel verbal, à quel moment Salomon Vandy occupe la place d'injuteur, et à quel moment il est en position d'injurié. Il en va pareillement pour le capitaine Poison. Mais pour permettre au spectateur de jouir pleinement de ce tournoi d'injures, Edward Zwick lui fait saisir notamment les réactions de chaque injurié pendant qu'il est offensé, à travers justement ce que Laurent Jullier appelle le *shot reaction shot* ou le *raccord de causalité* qui, d'après l'auteur : « Consiste pour le spectateur à lire le plan B comme la description d'un événement dont la cause a été décrite au plan A.²⁹⁴ » Ainsi, avant que le capitaine Poison ne devienne injuteur à son tour, il est vu un instant très colérique à l'écran, pendant que Salomon le traite de « fou ». Et lorsque le capitaine Poison à son tour, qualifie Salomon Vandy de « menteur », ce dernier est aussi vu un instant très nerveux à l'écran. Comme dans son habitude - cela s'est vu avec la mise en scène de la torture et du massacre -, le réalisateur Edward Zwick tient à ce que le spectateur ne perde en effet aucun temps fort dans le déroulement de l'action.

Par ailleurs, ce schéma fonctionnel des injures est également traité avec beaucoup de précision, permettant alors à Edward Zwick de rendre efficacement compte de la course pour le diamant qui fut l'enjeu de la guerre civile sierra leonaise. C'est ainsi que la rapidité du montage, constituée de brefs plans en champ et contre-champ, se charge d'accélérer le rythme de ce tournoi d'invectives, étant admis que la conquête pour le diamant pendant la guerre civile sierra leonaise, s'est faite d'une part, au moyen de violents affrontements entre l'armée gouvernementale sierra leonaise et les rebelles du RUF, et d'autre part, à travers des tueries et des amputations en cascade des civils. Mais en dépit de la forte tension qui règne dans cette scène, la caméra s'abstient de travailler sur les gros plans de visage, et la rapidité du montage est par contre secondée par le cadrage systématique en plan moyen de Salomon Vandy et du capitaine Poison parmi les prisonniers, au moment où chacun profère des insultes. Ce plan moyen dans lequel sont respectivement vus les deux protagonistes, correspond, dans les trois variétés de l'image-mouvement répertoriées par Gilles Deleuze, à l'image-action qui se caractérise exactement par l'action que les personnages exercent sur leur environnement ou sur d'autres personnages ; mais aussi par l'influence qu'ils peuvent

²⁹⁴ JULLIER (Laurent), *L'analyse de séquences*, op. cit, p. 72.

subir. C'est pourquoi, Gilles Deleuze dit de l'action qui est au centre de cette variété d'image-mouvement, qu'elle est : « Un duel de forces, une série de duels : duel avec le milieu, avec les autres, avec soi.²⁹⁵» Salomon Vandy et le capitaine Poison sont effectivement vus accompagnant leurs injures d'actes. Le premier secoue violemment les barreaux de la cellule dans laquelle il est enfermé, tandis que le second frappe nerveusement et énergiquement du poing le brancard sur lequel il est couché. Hormis ces actes violents, il y a également au cours de cette empoignade, le geste constitué principalement de l'index que Salomon Vandy agite brutalement en pointant le capitaine Poison et réciproquement.

Dans ces conditions, il apparaît à l'écran des corps désirants et agissants ; des êtres de chair et d'os qui se meuvent dans l'espace tout en entrant en contact avec la matière. Aussi, la caméra ne s'intéresse plus seulement aux personnages. Elle privilégie également les éléments du décor, puisque c'est la matière – ici le diamant - qui demeure l'enjeu de ce tournoi d'injures. En prenant appui sur les objets, ces deux personnages affichent clairement aux yeux du spectateur leur avidité, et plus précisément leur désir de possession. Et par conséquent, dans cette scène, ce ne sont aucunement des idées ou des convictions qui lui sont données à appréhender par le biais du plan moyen, mais plutôt des comportements, des actions et des réactions à voir dans un environnement quelconque. Béla Balazs a pour cela raison quand il écrit : « Les passions, les idées, les convictions déchaînées ne s'entrechoquent pas dans l'espace.²⁹⁶» L'exclusion des gros plans de visages de cette querelle peut dès lors se comprendre dans la mesure où, les injures n'ont pas dans ce film une motivation idéologique ou propagandiste comme dans les films *Lumumba* et *Hôtel Rwanda*. Salomon Vandy et le capitaine Poison se servent en réalité des insultes à des fins matérielles ou de réalisation de profits, et non à des fins d'adhésion, de promotion voire de remise en question d'une doctrine ou d'un ensemble de valeurs.

Ce traitement des injures, tel qu'il se présente dans le film *Blood Diamond*, tranche très nettement avec la mise en scène qui est faite également des paroles offensantes dans *Lumumba* et *Hôtel Rwanda*, dans ce sens que les injuriés demeurent passifs dans ces deux films, alors qu'ils sont très actifs dans *Blood Diamond*. En fait, les injuriés rendent injures pour injures dans ce film. Ce cycle d'insultes provoque du coup une esthétique particulière, à savoir une prédominance des champs et contre-champs qui sont totalement absents des

²⁹⁵ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1, op. cit.*, p. 197.

²⁹⁶ BALAZS (Béla), *op. cit.*, p. 190.

scènes où sont proférées les invectives dans *Lumumba* et *Hôtel Rwanda*. L'analyse des injures dans ce développement qui concerne l'étude de la violence symbolique, va se poursuivre et s'achever avec *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Comment Kevin MacDonald aborde-t-il alors les injures dans son œuvre ?

Dans l'ensemble, les insultes dans *Le Dernier Roi d'Ecosse* sont l'œuvre d'Idi Amin Dada, malgré son statut de chef d'État. Il est pratiquement le seul à injurier dans le film. Kevin MacDonald ne fait que confirmer à travers son film, une pratique courante du Président ougandais. En effet, quand Idi Amin Dada était pris de colère, il lui arrivait d'injurier, séance tenante, ses collaborateurs. Éric Wiedemann décrit une scène qui met en évidence ce comportement d'Idi Amin Dada lors d'un Conseil ministériel :

Le Président débordait de colère. Il se retourna, attrapa derrière lui une cafetière thermos pleine et la lança à travers la table en direction de son ministre de l'agriculture. Mais celui-ci glissa à temps de son siège et disparut sous la table. « Sors de là, animal » hurla le Président [...]. Le reste du dialogue dégénéra en un tollé général. Mais le Président n'avait pas terminé. Lestement, il retira une de ses bottes et s'en servit pour taper sur la table. « Vos gueules, bande de singes. Sinon, vous foutez tous le camp.²⁹⁷

Au-delà d'être indigne et même ridicule, cette attitude d'Idi Amin Dada frise sans doute la folie. Éric Wiedemann a donc raison quand il écrit : « Il n'est pas douteux qu'il soit sujet à de violentes crises et connaisse de délires paranoïaques qui deviennent de cruelles réalités pour son peuple ou certains de ses sujets.²⁹⁸ » Ce côté paranoïaque du dictateur a été révélé par certains frères et amis d'Idi Amin Dada, pendant le tournage du film en Ouganda, à l'acteur américain Forest Whitaker qui tient le rôle de ce dictateur. L'acteur déclare : « Ils parlent aussi de sa paranoïa, de ses crimes.²⁹⁹ » Et à la sortie du film, la critique n'a pas manqué de rappeler cette paranoïa du Président ougandais des années 70. Barbara Théate souligne : « Son pouvoir de séduction dissimulait sa paranoïa.³⁰⁰ » Dans le même sens, Emmanuèle Frois soutient : « Mégalomane, paranoïaque et sanguinaire, il passe du rire à la colère.³⁰¹ » Cette paranoïa du dictateur est donc portée à l'écran par Kevin MacDonald à travers quelques scènes qui laissent le spectateur entendre des injures proférées par Idi Amin Dada. Ainsi, dans la séquence où il échappe à l'attentat mené par les partisans de son prédécesseur Milton Obote, Idi Amin Dada en compagnie de sa garde rapprochée et de

²⁹⁷ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 285.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 290.

²⁹⁹ In *Le Figaro Magazine*, 10 février 2007.

³⁰⁰ In *Le Journal du Dimanche*, 11 février 2007.

³⁰¹ In *Figaro*, 24 avril 2012.

quelques militaires se trouvent dans une grande cour de l'aéroport de Kampala, la capitale ougandaise. Là, il se met dans une colère indescriptible.

Cependant, bien qu'étant déjà à l'abri du danger, puisque ses agresseurs viennent d'être tués par ses soldats lors des échanges des coups de feu, Idi Amin Dada continue à avoir inutilement peur. Aussi le regard plein de colère, il lance à l'endroit de toutes ces personnes censées le protéger : « Quelqu'un leur a dit que je partais. La bande de vermines ! » Et comme il n'a plus confiance en ces personnes, qu'il les considère comme des incompetents, puisqu'ils ne remplissent pas efficacement la mission qu'Idi Amin Dada leur a assignée, il n'y a donc plus de raison qu'ils restent à ses côtés. Aussi, les militaires demeurent invisibles à l'écran au moment où ils sont injuriés, c'est-à-dire quand Idi Amin Dada les tient pour une « bande de vermines » et de « traîtres ». Le dictateur reste alors seul dans le champ, cadré dans un gros plan de visage et vu de profil deux quarts face : un œil regarde de biais, l'autre est dirigé vers le hors-champ côté droit de l'écran. Ce que la caméra montre en effet au spectateur dans cette scène, c'est un homme d'État diminué, fragilisé et finalement déséquilibré. La même caméra a donc raison lorsque, dans une extrême instabilité constante, se livre à une désagrégation poussée du corps d'Idi Amin Dada par ailleurs positionné à l'angle gauche de l'écran. Ce dispositif filmique rend inévitablement invisibles à l'écran à cet instant du récit, les nombreux insignes que le chef d'État ougandais aimait accrocher sur sa tenue de Général d'armée. Celui qui s'était affublé de plusieurs titres - grand conquérant de l'empire britannique, seigneur de toutes les bêtes féroces de la terre et de la mer, le maréchal docteur, le père de la nation, le dernier roi d'Ecosse - pour traduire sa puissance et sa témérité, se trouve maintenant vulnérable et impuissant. Cependant, dans ce gros plan de visage d'Idi Amin Dada, le crâne du personnage dépasse le bord supérieur de l'écran. Il s'ensuit alors le phénomène de décadre qui, selon Daniel Weyl : « Souligne en effet désordre, instabilité, doute ou faiblesse.³⁰²»

Mais c'est surtout un homme aux aguets, un homme qui voit le danger et les ennemis partout, que le spectateur est exhorté à découvrir. C'est pourquoi à ce moment précis, en plus de laisser suffisamment d'air à droite de l'écran, direction dans laquelle Idi Amin Dada regarde, Kevin MacDonald continue à conserver les militaires et la garde rapprochée du dictateur hors-champ. Le cinéaste fait également entendre, dans un son off, des coups de feu. Et c'est plus précisément ce travail de la bande-son caractérisée par l'invisibilité de la

³⁰² WEYL (Daniel), *Op. cit.*, p. 101.

source, qui accentue cette crainte permanente qu'éprouve d'Idi Amin Dada. Dans ce sens, les bruits off dans les fictions audiovisuelles notamment, deviennent d'excellentes ressources expressives qui permettent de souligner le mystère et la dangerosité qui entourent un espace, entraînant alors chez le personnage, un profond sentiment d'inquiétude et même d'incertitude. Aussi, Daniel Weyl souligne à ce propos : « Sans repères, on est à la merci de l'inconnu et de l'angoisse subséquente.³⁰³»

À l'écoute de ces coups de feu en effet, le dictateur est vu, jetant des regards furtifs autour de lui, mais également vers l'horizon dans le but de localiser la provenance de ce son. Mais cette quête de la source sonore s'avère un échec. Cette source sonore n'est et sera jamais vue par Idi Amin Dada. Et c'est à dessein que le cinéaste maintient la source invisible pour créer, au plus haut point, un état de guerre autour d'Idi Amin Dada, afin de pousser justement le dictateur à s'inquiéter doublement pour son poste de Président de l'Ouganda et pour sa vie. Ayant pris le pouvoir par la force des armes, le dictateur de Kampala redoute à son tour des coups de feu. Durant son règne en effet, Idi Amin a échappé de justesse à plusieurs balles qui lui étaient réservées. Éric Wiedemann écrit justement : « De temps en temps, les balles ne le manquent que de très peu.³⁰⁴» C'est pour cette raison qu'aux yeux du dictateur, tout le monde devient soupçonnable et même coupable. Jean-Luc Douin peut alors écrire : « *Le Dernier Roi d'Ecosse* brosse le portrait d'un reître démagogue et diabolique, un assassin égocentrique qui voit des espions partout.³⁰⁵»

C'est ainsi que dans la même scène, après les propos offensants tenus à l'encontre de ses hommes de mains et des militaires, Idi Amin Dada continue : « Quelqu'un m'a trahi. Je ne peux avoir confiance en personne. Je suis un homme cerné. » Et pendant que ces paroles accusatrices et méfiantes sortent de sa bouche, la bande-image présente une architecture suffisamment agitée : la caméra, très instable une fois de plus, effectue nerveusement des va-et-vient de la gauche vers la droite de l'écran, et vice-versa. Elle s'arrête ainsi successivement sur quelques soldats cadrés isolément, et le passage d'un plan de soldat à un autre est gravement marqué par un montage très haché. Par le biais de ces allers et retours latéraux assez rapides, la caméra s'inscrit résolument dans la logique du soupçon. Aussi refuse-t-elle, de façon systématique, de s'attarder particulièrement sur un soldat parmi la multitude qui constitue la garde du dictateur. L'appareil de prise de vues prend donc

³⁰³ Ibid., p. 200.

³⁰⁴ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 183.

³⁰⁵ In *Le Monde*, 14 février 2007.

clairement parti pour la thèse d'Idi Amin Dada qui suspecte effectivement toute personne de vouloir le tuer. C'est ce qui explique qu'à un moment donné, alors qu'il était encore au pouvoir, Idi Amin Dada ait procédé constamment au renouvellement des éléments de sa garde rapprochée. Le dictateur est même allé jusqu'à solliciter, à certaines occasions, les services des étrangers pour sa sécurité. C'est ce que reconnaît Éric Wiedemann : « Amin Dada préféra, pendant un certain temps, voyager en Ouganda, accompagné de gardes palestiniens.³⁰⁶»

Cependant, cette paranoïa qui caractérise Idi Amin Dada, ne va pas sans dérèglements dans le comportement du dictateur, ou du moins sans conséquences négatives dans la gestion des affaires publiques. En réalité, il arrivait simplement et régulièrement que le Président ougandais prenne des décisions insensées, lorsqu'il constatait des "supposés" manquements de la part de ceux à qui il avait confié des responsabilités. Il importe encore de lire Éric Wiedemann pour être édifié sur la question :

Début avril 1975, il chassa vingt –six officiers supérieurs de la police. Deux semaines plus tard, il purgea le ministère de la santé et l'hôpital de Mulago des éléments inefficaces du personnel médical, administratif et hospitalier. Smart Guweddekkko, commandant en chef de l'armée de l'air, se vit remercier "parce qu'il n'avait que ses affaires privées en tête". Samy Kategera, journaliste sportif de la *Voice of Uganda*, fut licencié parce que les membres de l'équipe nationale de football s'étaient plaints auprès du Président de "ses critiques continuelles non constructives".³⁰⁷

Ces décisions extrêmement maladroites s'appliquaient aussi à un domaine très sensible que celui de la sécurité. Henry Kyemba, ancien ministre du gouvernement d'Idi Amin Dada déclare : « Plus il se sentait menacé, plus il lui prenait l'envie de faire les choses qu'il n'aurait pas autrement faites.³⁰⁸» C'est ce qui est observé dans la scène où Idi Amin Dada est avec ses hommes de mains après l'attentat manqué. Le dictateur s'engage en effet d'une façon informelle et sans aucune consultation, à nommer une nouvelle personne à la tête des services de sécurité en Ouganda. L'aberration de la décision d'Idi Amin Dada est exprimée par Kevin MacDonald avant même que le dictateur ne désigne Masanga. En effet, dans la même portion filmique, quelques secondes seulement avant, un raccord sur le regard qu'accompagne un rapide travelling latéral va d'Idi Amin Dada placé à droite de l'écran vers Masanga, qui est par contre positionné à gauche.

³⁰⁶ WIEDEMANN (Eric), *op. cit.*, p. 183.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 287.

³⁰⁸ Témoignage dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

Ce sens du déplacement de la caméra (droite-gauche) appuyé par la rapidité du rythme, vient clairement annoncer qu'il s'agit d'un choix incorrect et surtout immature qui va être opéré par le dictateur. Cela est d'ailleurs bien vérifié dans les dernières scènes du film. Le spectateur voit manifestement que Masanga qui est désormais chef de la sécurité en Ouganda, est incapable de penser et de mettre sur pieds un dispositif sécuritaire élémentaire pour empêcher par exemple Nicholas Garrigan, soupçonné de vouloir tuer Idi Amin Dada, de sortir du territoire ougandais. En effet, après avoir torturé Nicholas Garrigan, Masanga et ses hommes sortent tous de la salle de torture, et laissent leur victime seule. Ce qui donne l'opportunité au docteur Junju de s'introduire dans la pièce, et d'aider son ami et collègue Nicholas Garrigan à s'échapper. L'incompétence, voire l'amateurisme de Masanga et de son équipe se traduit notamment dans cette scène par leur sortie du champ de la caméra qui se réalise de la droite vers la gauche de l'écran. Cette scène laisse voir de manière convaincante, que la clairvoyance est en train de céder la place à l'idiotie. D'ailleurs pendant cette sortie du champ, quelques hommes de Masanga ramassent au passage quelques bouteilles de whisky. Ils sont vus plus tard dans une autre salle en train de vider ces bouteilles, et pendant ce temps, grâce au montage parallèle, la caméra montre Nicholas Garrigan qui sort de la salle de torture et se dirige vers l'avion qu'il va emprunter, et qui est sur le point de décoller, c'est -à- dire de quitter le sol ougandais.

Dans l'avant-dernière scène du film où Masanga vient annoncer à Idi Amin Dada, qui est en pleine conférence de presse, que Nicholas Garrigan s'est échappé, l'entrée de Masanga dans le champ de la caméra se fait de la droite vers la gauche de l'écran. Dans ce segment filmique, le sens de l'entrée de Masanga dans le cadre, est l'expression d'un homme qui a perdu le contrôle de l'appareil sécuritaire de l'État ougandais dont il avait la charge. En fait, de l'homme de confiance qu'il était au départ, Masanga passe maintenant à l'homme de trahison, de déception. Son entrée par la droite de l'écran qui le positionne automatiquement à gauche du dictateur, montre très bien que Masanga n'est plus digne de se placer à droite d'Idi Amin Dada en tant que son bras droit, c'est-à-dire son homme de confiance, puisqu'il vient de faillir à sa mission. Masanga n'a pas pu être à la hauteur de la tâche, c'est-à-dire qu'il n'a pas été à mesure de mettre son intelligence à contribution, afin de trouver la solution pour que Nicholas Garrigan, devenu un danger pour le pouvoir d'Idi Amin Dada, reste détenu en Ouganda. Aussi, lorsque Masanga entre dans le champ, la caméra s'abstient de le cadrer en gros plan de visage, et privilégie le plan rapproché taille du personnage, rappelant alors que Masanga est plus un homme d'action qu'un fin stratège.

Celui qui avait été désigné par Idi Amin Dada comme la personne la plus qualifiée à assurer la sécurité en Ouganda, vient à présent confesser son incapacité ou mieux encore, son échec au dictateur. Cette confession est alors exprimée par le son en creux. En fait, Masanga chuchote à l'oreille du dictateur, et ce n'est qu'une musique dissonante utilisée par Kevin MacDonald dans cette scène, que le spectateur entend. Cette construction sonore empêche ainsi au spectateur d'entendre ce qu'il dit, car l'information que Masanga apporte est de nature troublante voire grave.

Il s'avère donc que, l'orientation des entrées et des sorties des personnages par rapport aux bords latéraux - et même verticaux - de l'écran, ne répond pas seulement aux impératifs de mise en scène des personnages quant au moment de leur apparition ou de leur disparition devant la caméra. La direction dans laquelle se réalisent ces différentes entrées et sorties est également appelée à secréter du sens, à engendrer un discours, ou en tout cas, à faire partie intégrante de l'énonciation filmique qui, d'après Francesco Casetti : « Désigne ce qui permet à un film, à partir des potentialités inhérentes au cinéma, de prendre forme et de se manifester ; de se présenter comme un texte, comme ce texte, et comme ce texte dans cette situation.³⁰⁹»

Le mauvais choix porté sur Masanga est davantage signalé au spectateur par la caméra qui, dans son mouvement, traverse de façon ininterrompue et insouciant quelques militaires bien armés, et se stabilise net sur Masanga qui ne possède aucune arme sur lui. Face à toute cette esthétique de la bande-image que renforce par ailleurs une bande-son demeurée entièrement silencieuse, le spectateur est encouragé à se demander avec raison : qu'est-ce que ce dictateur est encore sur le point de poser comme acte stupide ? C'est ainsi qu'immédiatement après, et séance tenante, Masanga qui jusqu'à cet instant, était le chauffeur du dictateur, se voit confier par Idi Amin Dada non seulement la sécurité du Président, mais aussi celle de tout l'Ouganda. Et pendant qu'Idi Amin Dada présente Masanga à Nicholas Garrigan comme le nouveau responsable de la sécurité en Ouganda, Kevin MacDonald viole littéralement la règle des 180 degrés : Idi Amin Dada est vu à ce moment en gros plan de visage tantôt à gauche, tantôt à droite de l'écran. Et c'est précisément le côté irrationnel de cette décision prise par d'Idi Amin Dada, qui est ainsi révélé au spectateur à travers ce montage fortement désordonné des images qui, dans la tradition classique hollywoodienne, manque de logique et de transparence. Mais à travers aussi la

³⁰⁹ CASETTI (Francesco), *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 265.

violation de ladite règle, Kevin MacDonald entend provoquer non seulement le trouble dans l'esprit du spectateur, mais aussi l'énervement. En effet, certaines décisions qui étaient prises par Idi Amin Dada, indisposaient les collaborateurs du dictateur, ce d'autant plus qu'il ne se donnait pas la peine de les consulter.

Kevin MacDonald rejoint également Edward Zwick, qui n'a pas également respecté la règle des 180 degrés dans la scène de torture des villageois dans *Blood Diamond*. Toutefois, ces deux cinéastes, loin de contester la règle des 180 degrés imposée dans le milieu classique hollywoodien depuis pratiquement un siècle, s'autorisent sa violation pour mettre en évidence l'absurdité de certaines situations diégétiques. Comment comprendre justement qu'un chauffeur, fut-il d'un Président de la république, prenne du jour au lendemain, la tête du commandement des questions sécuritaires d'un État pour ce qui est du film *Le Dernier Roi d'Ecosse* ? Et comment admettre que les rebelles arrivent dans un village, et se mettent à amputer des villageois innocents en ce qui concerne le film *Blood Diamond* ? Il n'y avait donc pas pour Kevin MacDonald et Edward Zwick, meilleure ressource expressive proprement filmique, que la violation de ladite règle pour traduire l'anormalité voire la folie dans les comportements. Il devient alors évident que, le non-respect de la règle des 180 degrés dans l'univers du cinéma classique hollywoodien commence à être toléré, puisque la violation de cette règle s'illustre désormais comme une potentialité expressive offerte aux cinéastes qui évoluent dans ce milieu. Mais il importe de signaler que la violation volontaire de la règle des 180 degrés au sein même du système hollywoodien, prouve à suffisance que l'esthétique hollywoodienne classique pratiquement centenaire, ne peut plus être considérée comme une recette figée. Cette esthétique fait désormais l'objet d'une souplesse dans son application.

Cependant, l'entourage d'Idi Amin Dada n'est pas la seule victime des injures de ce dictateur. Les étrangers basés en Ouganda sont aussi la proie des paroles offensantes de la part du Président ougandais. En effet, c'est dans la scène où Idi Amin Dada prend la décision d'expulser tous les Asiatiques de l'Ouganda, que précisément ces étrangers sont injuriés. L'expulsion des populations asiatiques par Idi Amin Dada est un fait historique majeur survenu en Ouganda en 1972. Tom Forrest qui avance d'ailleurs les chiffres écrit à ce propos : « Au total, environ 50.000 Indiens furent expulsés en 1972 en Ouganda.³¹⁰ » De son côté, Gérard Prunier précise : « Le 4 août 1972, le Président Idi Amin avait annoncé leur

³¹⁰ FORREST (Tom), « Le retour des Indiens en Ouganda. », *Politique africaine*, 1999, n° 76, p. 76-90.

expulsion dans un délai de trois mois, décision qu'il devait mettre à exécution.³¹¹» Lorsque le film sort également, la critique rappelle cet événement historique. Jean-Luc Douin qui dresse un bref bilan du dictateur écrit entre autres : « Il exercera sa dictature jusqu'en 1979, [...] expulsant du pays la population asiatique (il veut rendre l'Afrique aux Africains).³¹²»

Toutefois, l'injure « sangsue » que le dialoguiste insère dans les propos d'Idi Amin pour désigner les Asiatiques, vise à souligner le ressentiment qu'avait Idi Amin Dada envers cette population étrangère. En effet, le dictateur reprochait aux Asiatiques de détenir le pouvoir économique en Ouganda, sans que la nation ougandaise tire réellement profits de leurs activités économiques. En un mot, selon Idi Amin Dada, les Asiatiques exploitaient l'Ouganda et les Ougandais. D'ailleurs, en prélude à cette décision d'expulsion, le dictateur avait déclaré au State House à Entebbe : « Les Asiatiques n'ont fait que traire la vache, mais ils ne l'ont jamais nourrie.³¹³» On comprend dès lors pourquoi dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, les Asiatiques sont traités de « sangsue », et qu'au moment où Idi Amin Dada les injurie, ils ne sont pas vus à l'écran. La population asiatique est alors systématiquement jetée dans le hors-champ absolu qui, d'après Gilles Deleuze, est considéré comme : « Un ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes.³¹⁴»

Kevin MacDonald à travers ce dispositif énonciatif, opère exactement comme Raoul Peck dans *Lumumba*, lorsque Maurice Mpolo traite les colons belges de « parasites ». Pour ces deux cinéastes, le hors-champ absolu se révèle comme une ressource expressive idéale au cinéma pour situer spatialement les intrus, mais davantage les personnages dont la présence incommode d'autres personnages. Le spectateur n'a véritablement aucune connaissance du lieu où se trouve la population asiatique à ce niveau du déroulement du récit. Kevin MacDonald nie alors la capacité qu'a le film de faire vivre simultanément au spectateur des événements différents, se déroulant aussi dans des espaces différents. C'est en fait le don d'ubiquité que possède le film, au sens où l'entend Edgar Morin, qui est momentanément remis en cause par le cinéaste. L'auteur écrit en effet : « Le film à l'échelle du plan comme à l'échelle d'ensemble du montage, est un système d'ubiquité intégrale qui permet de transporter le spectateur à n'importe quel point du temps et de l'espace.³¹⁵»

³¹¹ PRUNIER (Gérard), « Le déclin de l'État (1966-1979) », Gérard Prunier, Bernard Calas (dir.), *L'Ouganda contemporain*, Paris, Karthala, 1994, p. 105-129.

³¹² In *Le Monde*, 14 février 2007.

³¹³ Cité par Éric Wiedemann, *op. cit.*, p. 122.

³¹⁴ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1, op. cit.*, p. 30.

³¹⁵ MORIN (Edgar), *op. cit.*, p. 55.

La caméra demeure alors obstinément braquée sur Idi Amin Dada l'injurieur, qui ne veut précisément plus des Asiatiques sur son territoire. Mais au-delà de cadrer et de montrer seulement Idi Amin Dada, la caméra demeure rigide. En d'autres termes, elle refuse de s'assouplir en effectuant par exemple un bond pour aller vers la population asiatique. L'appareil de prise de vues reste donc imperturbable, puisqu'elle n'effectue aucun mouvement pour transgresser l'unité de lieu. Il ne change non plus de valeur de plan encore moins d'angle. En réalité, c'est uniquement en gros plan de visage et cadré de face, qu'Idi Amin Dada est vu à l'écran pendant qu'il offense la population asiatique, et lui demande de quitter l'Ouganda. L'homme fort de Kampala était justement resté inflexible, inébranlable dans sa décision d'expulser les Asiatiques. D'ailleurs, après avoir proféré l'injure, le dictateur conclut en des termes suivants : « Il faut en finir. Ils ont quatre-vingt-dix jours pour quitter le pays. » En effet, ni la communauté internationale ni même des moyens de corruption initiés par quelques populations asiatiques, n'avaient pas réussi à pousser Idi Amin à changer d'avis. Et Éric Wiedemann de souligner, s'agissant de l'échec de cette tentative de corruption à l'endroit du dictateur : « Des Asiatiques très riches avaient essayé de le corrompre à coups de centaines de millions de shillings. Mais il était resté ferme. ³¹⁶»

Si dans le film, Kevin MacDonald ne montre pas une scène où les Asiatiques tentent de soudoyer le Président Idi Amin Dada, afin qu'il revienne sur sa décision, le cinéaste prend néanmoins soin d'introduire une scène dans laquelle Nicholas Garrigan s'évertue à convaincre le dictateur de ne pas expulser les Asiatiques. Mais c'est en vain que le jeune médecin écossais tente de ramener Idi Amin Dada à la raison. Et pour prouver au spectateur qu'Idi Amin Dada est ferme dans sa décision et prêt à passer à l'action, Kevin MacDonald use du montage linéaire qui montre immédiatement après cette scène de discussion entre Nicholas et Idi Amin Dada, des ressortissants asiatiques cadrés en plan d'ensemble dans la rue pour bien signifier que tous les Asiatiques, sans exception, étaient concernés par cette mesure d'expulsion. Certains sont alors vus devant leurs magasins déjà fermés, chargeant leurs effets (valises, sacs, mallettes, etc.) dans une voiture personnelle. D'autres, par contre, sont montrés dans un car de transport en commun qui s'éloigne et disparaît dans le hors-champ arrière de l'écran, traduisant de manière forte l'acte de séparation ou mieux encore, d'expulsion des populations asiatiques.

³¹⁶ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 128.

En effet, Idi Amin Dada avait décidé d'expulser la population asiatique parce que cette dernière nuisait sévèrement à la santé économique de l'Ouganda. Les hommes d'affaires asiatiques par exemple ne s'acquittaient pas normalement de leurs obligations fiscales envers l'État ougandais. Éric Wiedemann affirme : « Les hommes d'affaires asiatiques ne payaient qu'une fraction de leurs impôts réguliers.³¹⁷ » Cette situation était alors devenue un sujet très préoccupant en Ouganda, que seul Idi Amin Dada, en tant que Président, avait le devoir, mais surtout le pouvoir de se prononcer sur la question - comme sur beaucoup d'autres problèmes qui se posaient en Ouganda - sans davantage être contrarié. Aussi, au moment où il traite la population asiatique de « sangsue », la musique et les bruits sont totalement éliminés de la bande-son, et seules les paroles remplissent le champ sonore d'une part. Et encore au niveau des voix, ce n'est plus que celle d'Idi Amin Dada qui est entendue dans cette portion du film.

D'autre part, le dictateur est fortement cadré de face, et dans un gros plan de visage qui envahit la totalité du cadre. Avec un tel traitement du gros plan qui porte sur le visage, Jacques Aumont a pu écrire que : « Si ce gros plan est un gros plan de visage, l'écran devient tout visage.³¹⁸ » Mais Jacques Aumont constate aussi que le gros plan, en privilégiant un élément à l'écran, oblige par la même occasion, le spectateur à oublier les autres motifs représentés ou encore supposés représentés. L'auteur souligne à cet effet : « L'aspect totalitaire de la vision en gros plan a cette autre conséquence : elle ne s'attache à voir qu'une chose à la fois, dans l'oubli de tout le reste.³¹⁹ » Dans cette scène, le spectateur est ainsi contraint de ne plus voir d'autres visages à l'écran, et notamment ceux de quelques membres du gouvernement ougandais. Son regard est systématiquement limité au seul gros plan de visage d'Idi Amin Dada. Kevin MacDonald fait alors comprendre clairement au spectateur que l'initiative de traiter la population asiatique de « sangsue », c'est-à-dire d'un animal qui vit du sang des autres, émanait d'Idi Amin Dada seul et non pas d'une quelconque concertation avec ses collaborateurs.

En outre, face à ce visage formellement dématérialisé et individualisé d'Idi Amin Dada, c'est la vision du dictateur de Kampala par rapport au problème de la population asiatique, qui est ainsi mise en évidence. Et c'est à ce niveau que ce gros plan de visage d'Idi Amin Dada, qui est étendu sur toute la surface de l'écran, renvoie significativement, dans la

³¹⁷ Ibid., p. 123.

³¹⁸ AUMONT (Jacques), *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1992, p. 92.

³¹⁹ AUMONT (Jacques), *op. cit.*, p. 93.

terminologie de Gilles Deleuze, à l'image-affection que l'auteur définit clairement comme étant : « Ce qui occupe l'écart entre une action et une réaction, ce qui absorbe une action extérieure et réagit au-dedans.³²⁰» En effet, en insultant la population asiatique, Idi Amin Dada ne s'engage pas sur le terrain d'un affrontement physique ou même verbal avec cette communauté étrangère. Il est davantage question pour le dictateur, d'exposer le fond de sa pensée, de réagir non pas activement, mais affectivement, face à une situation provoquée par la population asiatique, et qu'il juge très inquiétante pour l'avenir de son pays, l'Ouganda. Le spectateur est par cette même occasion, invité à saisir Idi Amin Dada non plus dans ses actes - toutes les parties corporelles du personnage telles que les membres inférieurs et supérieurs, qui sont susceptibles d'engendrer l'action, sont carrément laissés hors-champ dans ce segment filmique -, mais dans ses idées et même dans ses émotions.

Par ailleurs, le regard frontal d'Idi Amin Dada qui n'a pas de destinataire diégétique dans cette scène d'insulte, semble donc s'adresser directement au spectateur à travers le regard à la caméra qui est, comme l'expliquent Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye :

Un regard au spectateur-interlocuteur, [...]. Il s'accompagne généralement d'un plan rapproché en cadrage frontal et signifie l'adresse directe au spectateur. Le personnage parlant mime la présence de l'interlocuteur, et efface, par la grâce du code filmique, la distance et le temps qui le séparent de lui. C'est un peu le même regard que celui du présentateur du journal télévisé, regard attestant la vérité de ce qui est dit et montré.³²¹

Dans cette scène, Idi Amin Dada affiche pratiquement les allures d'un présentateur du journal télévisé. Le Président ougandais en regardant le spectateur droit dans les yeux, lui dit directement ce qu'il pense de la communauté asiatique. Et le spectateur qui, devant l'écran a pour principal devoir de regarder le personnage, fixe à son tour Idi Amin Dada. Avec le regard à la caméra, il apparaît clairement que le personnage et le spectateur se regardent mutuellement. Cette opération de regard réciproque entre le personnage et le spectateur, est nommée par Eliseo Veron comme : « L'axe des yeux dans les yeux.³²²» C'est la raison pour laquelle le regard à la caméra se révèle comme la figure filmique la plus pertinente d'implication du spectateur dans la mesure où ce dernier, de façon très visible, est interpellé par le personnage qui abandonne momentanément l'écran, c'est-à-dire le monde fictionnel, pour se retrouver dans la salle de projection qui est justement l'espace du spectateur. Mais l'emploi du regard à la caméra dans une fiction, vise autre chose que la

³²⁰ DELEUZE (Gilles), *Cinéma I, op. cit.*, p. 291.

³²¹ GOLIOT-LÉTÉ (Anne), VANOYE (Francis), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2012, p. 92.

³²² VERON (Eliseo), « Il est là, je le vois, il me parle », *Communications*, 1983, n° 38, p. 98-120.

simple information que le personnage livre directement au spectateur. Dans certaines circonstances, le personnage qui s'adresse au spectateur veut aussi le prendre à témoin par rapport à la situation qu'il vit dans le monde de la fiction. C'est dans ce sens que Jacques Aumont et Michel Marie écrivent: « Ici, l'adresse directe au spectateur est une prise à témoin.³²³»

Lorsque le dictateur Idi Amin Dada traite donc la population asiatique de « sangsue » en s'adressant au spectateur, il le prend effectivement à témoin des lourdes fautes précisément financières et économiques commises en Ouganda par les Asiatiques. Le regard à la caméra que mobilise le cinéaste dans cette scène d'injure, vient à grand renfort corroborer la source historiographique selon laquelle, c'est devant les témoins constitués des journalistes et des membres de son gouvernement, au State House à Entebbe, qu'Idi Amin Dada avait déclaré que la communauté asiatique n'était pas assez généreuse à l'égard de l'Ouganda, et qu'au contraire, cette communauté contribuait à l'appauvrissement du pays. Et le dictateur n'était pas passé par quatre chemins pour le faire savoir. Il n'avait pas non plus adopté une démarche diplomatique. En un mot, le Président ougandais avait été sincère envers son auditoire, tout comme il l'est à l'endroit du spectateur dans cette scène, au moyen du cadrage catégoriquement frontal dont jouit le dictateur.

Le regard à la caméra auquel Kevin MacDonald a recours dans cette scène, et qui est pourtant proscrit dans les fictions filmiques, tend à traduire une double vérité historique. Selon la première, Idi Amin Dada avait publiquement dénoncé le comportement roublard de la communauté asiatique. Quant à la deuxième, c'est en toute franchise que le dictateur s'était exprimé sur le problème asiatique survenu en Ouganda. L'utilisation de l'image en noir et blanc du gros plan de visage d'Idi Amin Dada dans cette scène, vient encore renforcer cette double vérité historique. L'introduction du noir et blanc dans une fiction filmique surtout en couleur, ne fait qu'accroître le degré de vérité de la réalité représentée. Et quand il s'agit encore d'un film historique, l'usage du noir et blanc s'impose comme une trace du passé, de ce qui a eu lieu un jour. En mettant en valeur dans cette scène l'image en noir et blanc d'Idi Amin Dada, Kevin MacDonald reste fidèle à sa démarche esthétique observée dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, et qui consiste de temps à autre, à convoquer le mode documentarisant.

³²³ AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *L'analyse des films, op. cit.*, p. 173.

Après cette analyse sur la façon dont les injures comme manifestation de la violence symbolique sont traitées dans le corpus, ce chapitre se prolonge avec l'étude d'une autre forme de violence symbolique, à savoir les traitements dégradants.

2.2 Les traitements dégradants

À la différence des injures qui se manifestent par la parole, les traitements dégradants se concrétisent essentiellement par les actions, mais visent aussi à humilier la victime voire à briser son humanité. C'est pourquoi, lesdits traitements se rangent aisément dans la violence symbolique. Philippe Braud souligne ce rapport qui existe entre la violence symbolique et la violence physique en écrivant : « Certaines formes de violences montrent l'existence d'un lien étroit entre sévices et volonté de salir.³²⁴ » Et puisque la violence symbolique se donne pour objectif de signifier du mépris à l'Autre, les traitements dégradants en tant que violence symbolique, se particularisent par le fait qu'ils s'autorisent les excès dans la violence exercée sur les victimes. La nature des traitements dégradants implique en effet des actes pervers, cruels, inconcevables et intolérables. Réfléchir sur les traitements dégradants, revient finalement à saisir l'irrationalité qui enveloppe un acte de violence.

Qu'est-ce qui explique par exemple qu'après avoir massacré des humains, les bourreaux découpent les corps, les éventrent, les décapitent, les traînent dans la poussière ou encore urinent sur les cadavres ? À l'autre extrémité, pourquoi couper au préalable les seins des femmes ou les organes génitaux des hommes, alors qu'ils seront tués dans les minutes qui vont suivre ? Avec de tels actes, c'est la frontière qui sépare le rationnel de l'irrationnel qui est carrément supprimée. Aussi, cet excès de violence prend plusieurs appellations selon des auteurs. Violence absolue pour Wolfgang Sofsky³²⁵, violence pour la violence en ce qui concerne Michel Wieviorka³²⁶, violence orgiaque quant à Jacques Semelin³²⁷. Étant donné que chaque film du corpus étudié, comporte au moins une scène marquante de traitement dégradant, comment est donc mise en scène cette violence dite irrationnelle par chaque cinéaste du corpus ?

³²⁴ BRAUD (Philippe), *op. cit.*, p. 188.

³²⁵ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit.*, p. 51.

³²⁶ WIEVIORKA (Michel), « La cruauté », *Le Coq-héron*, 2003/3, n° 174, p. 114-126.

³²⁷ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire, op. cit.*, p. 462.

Le film *Lumumba* qui est abordé en premier lieu dans cet axe d'analyse, contient une seule scène dégradante qui est expressément offerte au spectateur du fait de l'intérêt historique qu'elle présente. D'ailleurs, diverses sources historiographiques relatives à la mort tragique de Patrice Lumumba, ne manquent pas de mentionner cette scène qui a trait au déterrement, au dépeçage et à la brûlure des corps du nationaliste congolais et de ses deux compagnons, Maurice Mpolo et Joseph Okito. C'est certainement encore conscient de l'intérêt historique que présente cette scène, que le cinéaste Raoul Peck a vite fait de proposer au spectateur pratiquement dès l'ouverture du film, ce pan horrible du destin de ces trois personnages. Cet événement qui, dans la chronologie du récit doit intervenir à la fin, est plutôt présenté au début.

Cette technique narrative à laquelle recourt Raoul Peck, tombe sous l'appellation de prolepse qui au cinéma, est un saut en avant : les événements qui doivent arriver sont montrés par anticipation au spectateur. C'est ainsi que pour André Gardies et Jean Bessalel : « La prolepse consiste à annoncer (ou développer) maintenant dans le récit des événements qui sont chronologiquement ultérieurs.³²⁸ » André Gaudreault et François Jost n'ont pas une conception différente de la prolepse quand ils écrivent à leur tour : « Il s'agit d'images que l'on voit avant leur place normale dans la chronologie.³²⁹ » En effet, lorsqu'est évoquée la mort de Patrice Lumumba et de ses deux compagnons, il revient d'abord à l'esprit la profanation et la disparition de leurs corps. C'est ce qui justifie que Raoul Peck commence son film par cette scène marquante en bouleversant l'ordre du récit, afin d'inciter le spectateur à découvrir dans la suite des événements, les causes qui ont entraîné ces traitements dégradants des corps qui lui sont montrés au début du film. Dans ce cas, la prolepse, comme l'écrivent alors André Gaudreault et François Jost : « Sert surtout à accrocher la curiosité du spectateur [...]. Le saut en avant soulève une interrogation sur le comment (comment le personnage en est-il arrivé là ?).³³⁰ » En réalité, une fois cette scène de maltraitance des corps vue par le spectateur dès les premières minutes du film *Lumumba*, il éprouve un ardent désir d'aller jusqu'à la fin du récit pour connaître qui a tué Patrice Lumumba et ses deux compagnons, dans quelles conditions sont-ils morts et pourquoi ont-ils été tués ?

³²⁸ GARDIES (André), BESSALEL (Jean), *op. cit.*, p. 172.

³²⁹ GAUDREULT (André), JOST (François), *op. cit.*, p. 112.

³³⁰ *Ibid.*, p. 113.

Cependant, Raoul Peck ne se limite pas, au plan esthétique, à changer la place de cette scène des traitements dégradants dans la chronologie du film. Le cinéaste, bien qu'il ne se soit pas donné les moyens de production de type hollywoodien pour la mise en forme de cette scène, privilégie la monstration qui, d'après André Gaudreault est : « Ce mode de communication d'une histoire qui consiste à montrer des personnages qui agissent, plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent.³³¹ » Or, cette option de la monstration a été écartée par Raoul Peck quand il s'est agi de la mise en scène des massacres dans le même film. En choisissant d'aller cette fois vers les choses et les personnages au lieu de les regarder à distance ou de les suggérer, Raoul Peck confirme encore l'importance de cette scène de maltraitance des corps dans *Lumumba*. En même temps, ce système de représentation lui permet de rester fidèle à sa logique de dénonciation qui sous-tend largement son film. À la sortie de *Lumumba* dans un entretien accordé au journal *Libération*, le cinéaste rappelle son engagement : « Je ne fais pas du cinéma pour faire œuvre d'auteur ; mais pour montrer des choses oubliées, occultées, travesties.³³² » C'est ainsi que pour la mise en scène de ces traitements dégradants, Raoul Peck fait usage du montage a-chronologique adossé sur le mode de l'accolade. D'après la terminologie de Christian Metz, le montage en accolade est :

Une série de brèves scénettes représentant des événements que le film donne comme des échantillons typiques d'un même ordre de réalités, en s'abstenant délibérément de les situer les unes par rapport aux autres dans le temps, pour insister au contraire sur leur parenté supposée au sein d'une catégorie de faits que le cinéaste a précisément pour but de définir et de rendre sensible par les moyens visuels.³³³

Au regard de cette définition, la construction en accolade observée dans la scène étudiée, étale effectivement différents micro-événements que sont le déterrement, le dépeçage et la brûlure des corps de Patrice Lumumba et de ses compagnons. Et comme les faits qui apparaissent dans l'unité segmentale sont tous appelés à mettre en relief une réalité ou un quelconque motif, le montage en accolade travaille à ce que ces différents micro-événements présentent un lien fort au sein de la séquence, en usant pour ce faire, de quelques procédés filmiques. C'est ce que reconnaît Christian Metz quand il écrit : « Dans le syntagme en accolade, il est fréquent que les différentes évocations successives soient reliées les unes aux autres par des effets optiques (fondus enchaînés, volets, panoramiques filés, plus

³³¹ GAUDREULT (André), *op. cit.*, p. 87.

³³² In *Libération*, 04 octobre 2000.

³³³ METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, Tome 1, 1968, p. 127.

rarement fondus au noir...). Cet emploi qui a valeur redondante, met du liant dans la séquence.³³⁴»

Cependant, les trois points de suspension, à l'intérieur de la liste des effets optiques cités par Christian Metz, indiquent clairement que ladite liste n'est pas exhaustive. D'autres procédés filmiques tels que le travelling, peuvent aussi jouer dans le montage en accolade, le même rôle que les effets optiques mentionnés par l'auteur. C'est ce qui s'observe dans cette scène de profanation. C'est ainsi qu'un travelling droite-gauche sert à se rendre du plan d'un premier soldat belge qui traîne un corps par terre, à celui d'un second soldat resté jusque-là hors-champ, qui active le feu dans un fût. C'est encore un travelling droite-gauche qui permet de passer du plan du second soldat qui découpe un corps à la hache, pour découvrir le plan du premier soldat qui démembré un autre corps à l'aide d'une scie cette fois-là. Le travelling tel qu'il fonctionne dans cette scène, peut donc à juste titre être considéré dans l'énonciation filmique, comme la conjonction de coordination « et » qui est rencontrée dans les énoncés linguistiques.

Le rôle de ce travelling, à l'intérieur de cette scène, est dès lors de montrer que les différents actes dégradants entretiennent un rapport associatif dans ce sens qu'ils concourent tous à renforcer, auprès du spectateur, l'idée de la profanation multiple dont les corps de Patrice Lumumba et de ses deux compagnons ont fait l'objet. En effet, c'est précisément de la succession des plans sus-évoqués présentant des actions non répétitives, et qui s'opère surtout sans effet optique, que le spectateur arrive à cette conclusion. L'ordre des plans, même sans lien causal au sein d'un segment filmique, agit sur le mental du spectateur et peut provoquer, pour reprendre Henri Agel, des sécrétions intellectuelles.³³⁵ Dans le même sens, Laurent Jullier soutient : « Faire suivre un plan A d'un plan B est inmanquablement vu comme une invitation à trouver ce qui les relie l'un à l'autre.³³⁶»

Mais cette esthétique invite encore le spectateur à ne pas considérer isolément ces divers actes dégradants. Il doit les observer tous comme ignobles. Il n'y a pas dans cette scène un acte profanateur qui soit plus grave ou moins grave que d'autres. Au contraire, c'est de la conjonction de ces actes violents que découle justement l'ampleur de la profanation que Raoul Peck veut brandir à la face du spectateur. D'où l'usage systématique des

³³⁴ METZ (Christian), *op. cit.*, p. 128.

³³⁵ AGEL (Henri), *op. cit.*, p. 75.

³³⁶ JULLIER (Laurent), *L'analyse de séquences*, *op. cit.*, p. 59.

travellings latéraux très lents notamment dans cette scène, qui se chargent d'une part, de transporter de manière progressive et même guidée le spectateur d'un acte dégradant à un autre. D'autre part, au moyen de ces mêmes travellings latéraux dont le déplacement s'effectue par ailleurs de la droite vers la gauche, le cinéaste semble, à travers ce sens du mouvement de la caméra, tourner devant les yeux du spectateur les pages d'un livre³³⁷, et plus précisément d'un livre d'histoire³³⁸ qui a vocation de relater le passé, c'est-à-dire de rappeler des faits réellement survenus quelque part et dans un temps déterminé. Michèle Lagny reconnaît cette vocation de l'histoire quand elle écrit : « Non seulement l'histoire veut dire ce qui s'est passé dans le (temps) mais elle prétend dire ce qui s'est réellement passé. ³³⁹» Et c'est pourquoi Olivier Barlet dans une critique de *Lumumba*, écrit : « Ici, la volonté didactique domine.³⁴⁰» Dans le même sens, Philippe Piazza écrit : « *Lumumba* se veut le récit pédagogique d'une page d'histoire occultée.³⁴¹» C'est la même lecture que fait François Gorin s'agissant de Raoul Peck et de son film : « La fiction qu'il propose aujourd'hui, [...] a pour premier mérite de ne pas négliger la pédagogie.³⁴²»

Toujours par le biais de la caméra qui se balade d'un acte dégradant à un autre dans le sens logique ou normal d'un lecteur qui feuillette un livre, Raoul Peck dit au spectateur : « Ce que tu vois là, c'est ce qui s'est normalement passé. » Le cinéaste affiche ainsi son attachement voire son respect pour la réalité historique. Il déclare d'ailleurs : « C'est une histoire réelle au sens où le moindre événement est authentique, très peu de moments ont été inventés. [...] La plupart des faits ont été recréés au plus près.³⁴³» Dans un entretien avec Olivier Barlet, le cinéaste reprecise : « De bout en bout, il n'y a aucun personnage que j'ai inventé [...], le film est réel de bout en bout. Je n'ai pas inventé la scène de dépeçage du cadavre, par les deux commissaires belges : j'ai le témoignage de l'un de ces deux intervenants ! ³⁴⁴» Et parmi ces événements authentiques qui apparaissent dans le film et dont parle le cinéaste, il y a cette profanation des corps qui est présentée au spectateur.

³³⁷ Pour prendre véritablement connaissance du contenu d'un livre, le geste consiste à tourner les pages en allant de la droite vers la gauche.

³³⁸ C'est le lieu de rappeler que *Lumumba* est lui-même un film historique.

³³⁹ LAGNY (Michèle), *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 35.

³⁴⁰ In *Africultures*, 30 septembre 2000.

³⁴¹ In *Aden*, 04 octobre 2000.

³⁴² In *Télérama*, 04 octobre 2000.

³⁴³ Voir la Note de production de *Lumumba*, 2000.

³⁴⁴ In *Africultures*, 30 septembre 2000.

Les sources historiographiques font bien mention de cette profanation des corps. Leo Zeilig écrit en effet: « Puis Gérard Soete, un policier belge a déterré les corps de leur tombe peu profonde, a coupé chaque corps en morceaux puis les a dissous avec des bidons d'acide. Lorsqu'il ne restait plus d'acide, les parties du corps étaient brûlées.³⁴⁵» Cet événement se trouve de façon accentuée dans le récit de Gérard Soete, l'un des soldats belges qui avait pris part à ce travail barbare. C'est dans un roman qu'il a publié, et qui est sans doute inspiré de son expérience réelle, que Gérard Soete a décrit cette scène horrible³⁴⁶ et digne d'un film d'horreur :

Dès qu'ils ont déposé des corps auprès des fûts vides et rassemblé leur matériel, [...] ils commencent à donner des coups des haches et ils entaillent les corps comme des forcenés. [...] Schäfer prend la scie à métaux et la jambe du prophète (Lumumba) et commence à scier juste au-dessus du genou, comme s'il s'agissait d'une branche d'arbre. Il dispose le bout de jambe délicatement au fond du fût et continue à séparer un par un les membres du torse.³⁴⁷

À la sortie du film, cette réalité historique présente dans le récit, ne souffre d'aucune contestation au sein de la critique. Alexis Campion écrit : « Dans la nuit africaine, sur un terrain vague, deux hommes (blancs) s'acharnent sur un corps (noir) qu'ils dépècent et brûlent dans un brasero.³⁴⁸» Thomas Sotinel qui s'intéresse plus au sort de Patrice Lumumba tout comme Alexis Campion, révèle : « Il fut longuement torturé avant d'être abattu, son corps fut dépecé et brûlé.³⁴⁹» Sophie Bonnet élargit son propos en prenant en compte le sort des compagnons de Patrice Lumumba : « Deux frères belges seront payés pour faire disparaître les corps, les démembrant à la hache et à la scie avant de les brûler.³⁵⁰»

Mais ce montage en accolade ne permet pas seulement au cinéaste de rendre compte de la réalité historique selon laquelle, le corps de Patrice Lumumba et ceux de ses deux compagnons ont effectivement été à plusieurs reprises profanés. C'est aussi un moyen pour Raoul Peck, de représenter la profanation des corps sans faire partir le spectateur. Par ailleurs, à l'intérieur de ce même montage, Raoul Peck convoque une esthétique particulière pour représenter chaque traitement dégradant qui rentre dans cette portion du film. En effet,

³⁴⁵ ZEILIG (Leo), *Lumumba. Africa's lost leader*, London, Haus Publishing, 2015, p. 124-125. Citation en anglais: «Then Gérard Soete, a Belgian police officer unearthed the bodies from their shallow grave, chopped each body into pieces and then dissolved them with canisters of acid. When there was no more acid remaining the body parts were burnt. »

³⁴⁶ Cette description est très longue et seuls quelques passages seront retenus, afin d'éviter l'ennui au lecteur.

³⁴⁷ Cité par Jean Omasombo Tshonda, art. cité.

³⁴⁸ In *Les Échos*, 5 octobre 2000.

³⁴⁹ In *Le Monde*, 4 octobre 2000.

³⁵⁰ In *Les Inrockuptibles*, 14 mai 2000.

ce premier niveau de lecture qui s'est appesanti sur le fonctionnement du montage en accolade, n'a pas été apte à rendre pleinement compte de la richesse esthétique en œuvre dans cette scène. Le contexte sociohistorique, de même que la place assignée au spectateur ne semblent pas avoir été suffisamment éclairés à partir de ce premier niveau de lecture. Aussi importe-t-il d'étudier comment les actes dégradants notamment le déterrement, le dépeçage et la brûlure des corps sont traités, afin que l'analyse de cette scène soit plus fine et complète.

Le déterrement des corps est le premier acte dégradant qui ouvre cette scène de profanation des corps. Malgré le choix de la monstration retenu par Raoul Peck, le cinéaste ne souhaite pas faire frémir le spectateur. Il manque en réalité, dans le traitement de cet acte de déterrement, un véritable effet de terreur ou d'effroi. Le cadavre est filmé dans une même grosseur de plan, à savoir le plan moyen. Aucun gros plan appuyé par un zoom avant par exemple, n'est fait sur le visage du cadavre en décomposition, dont le réalisme serait obtenu par un travail professionnel de maquillage. Une fois encore, c'est certainement le budget pas très colossal de cette production, qui est à l'origine du résultat observé à l'écran. Il est difficile de conclure à ce niveau, que ce sont des raisons éthiques qui ont imposé cette esthétique, car dans le même film, la scène de l'exécution des prisonniers est ouvertement montrée au spectateur. C'est cadré de face, sans amorce sur les tireurs, que Raoul Peck montre au spectateur, Patrice Lumumba en train de recevoir plusieurs balles qui déchiquettent sévèrement sa cage thoracique.

Toutefois, si Raoul Peck, pour des contraintes budgétaires, ne parvient pas dans cette scène à susciter le dégoût et l'horreur chez le spectateur, le cinéaste l'amène au moins à comprendre, à l'aide de ce travelling descendant qui atterrit et cadre en plongée un cadavre au fond de la tombe, que Patrice Lumumba et ses deux compagnons ont été poursuivis et tourmentés au-delà de la mort par le pouvoir qui écrase. En d'autres termes, le bourreau ici, comme le souligne Michel Foucault, s'agissant de la violence exercée sur le mort : « Poursuit le corps au-delà de toute souffrance physique.³⁵¹ » C'est donc pourquoi le soldat belge qui se charge de déterrer ce corps est vu debout et positionné à droite de l'écran. Ce pouvoir, à l'époque représenté par certaines puissances occidentales et des adversaires politiques de Patrice Lumumba, avait tenu à ce que le nationaliste congolais disparaisse pour toujours. Et la rapidité avec laquelle ce travelling descend dans la tombe, synchronisée au bruit d'une

³⁵¹ FOUCAULT (Michel), *op. cit.*, p. 38-39.

pelle qui creuse, vient rappeler l'urgence qu'il y avait pour les commanditaires, à ce que les corps de Patrice Lumumba et de ses deux compagnons soient déterrés, afin de continuer les opérations liées à leur disparition totale.

Mais Raoul Peck fait également savoir que ce déterrement s'est effectué loin des populations qui, si elles avaient été présentes, auraient pleuré, crié et proféré des injures devant cet acte profanateur. Ce qui aurait eu pour conséquence la saturation sonore de cette scène. Or, les commanditaires du crime avaient veillé pour que cela se passe en toute discrétion. Ce qui justifie alors la pauvreté de la bande-son. L'élément musical est totalement absent, et seul un bruit d'ailleurs hors-champ, est entendu pendant que le travelling descend vers la tombe. Il s'agit du bruit d'une pelle qui vide la tombe de la terre qui recouvrait le corps. En épurant aussi la bande-son des dialogues, cela démontre clairement que dans le cercle des commanditaires qui avait pris la décision de commettre cet acte odieux, il n'y a pas eu de débat. Tout le monde avait été d'accord que les corps soient déterrés. En clair, ce seul point de vue avait fait l'unanimité. Aussi, le bruit peut alors fonctionner seul dans cette scène, pendant que la musique et les dialogues qui appartiennent pareillement à la bande-son, s'abstiennent de lui faire concurrence. Qu'en est-il du dépeçage comme deuxième traitement dégradant ?

Le dépeçage se fait en deux temps dans cette scène. Il y a d'abord le découpage à la hache dont le travail filmique proposé par Raoul Peck, ne suscite non plus la frayeur ou la panique chez le spectateur. En effet, c'est dans un plan large avec une profondeur de champ, que le soldat cadré fortement de dos, soulève une hache puis la laisse tomber sur des objets que le spectateur ne parvient vraiment pas à reconnaître comme étant des morceaux de corps humains parce que justement, sous l'action de cette violence dite absurde, le corps humain a perdu ici sa morphologie, son unité formelle. Jacques Semelin écrit, s'agissant de ces corps devenus méconnaissables du fait de la violence inutile qu'ils ont subie : « Le corps humain est réduit à l'état de chose en même temps que défiguré.³⁵² » Une telle composition du cadre qui contient par ailleurs des images inoffensives, n'est donc pas encline à agiter violemment le spectateur. Ce dernier peut, devant ce dépeçage à la hache, choisir de poser ses yeux sur l'autre soldat placé à droite de l'écran et occupé à allumer le feu dans un second fût. Il peut être plutôt attiré par le spectacle de cette énorme flamme vive qui sort d'un fût placé en

³⁵² SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire, op. cit.*, p. 469.

arrière-plan mais au centre de l'écran. Il n'y a que le bruit de cette hache qui cogne ces débris de corps, qui trouble un peu le spectateur.

Le constat est alors clair. Ce qui importe pour Raoul Peck, c'est de faire savoir au spectateur que les corps ont été découpés à la hache. Le plan fixe qu'il privilégie à ce niveau, et qui entraîne un montage lisse relativement lent, invite fortement le spectateur à la contemplation. Il est carrément face à un tableau. D'où ces propos de Pierre Sorlin s'agissant de la fonction des plans fixes : « Les plans immobiles sont faits pour s'imposer à la vue, ils supposent qu'on les scrute attentivement au lieu de les suivre.³⁵³» Cependant, la caméra, parce qu'elle reste systématiquement clouée au sol, refuse de se libérer de peur de rendre visibles ses traces à l'écran, par un mouvement qui la conduirait forcément d'un point A vers un point B. De même que la caméra refuse de laisser des traces à l'écran pendant qu'elle cadre le dépeçage des corps, de même les bourreaux, en détruisant les corps de Patrice Lumumba, Maurice Mpolo et Joseph Okito, avaient pour ultime objectif d'effacer non seulement les traces de leur mort, mais également de leur passage sur la terre³⁵⁴. Cette thèse est exposée dans les sources historiographiques. Jean Omasombo Tshonda écrit : « Lumumba fut tué avec toute la fureur déchaînée propre aux prédateurs agacés. Son corps fut détruit par eux jusqu'au dernier morceau car rien de lui ne devait subsister.³⁵⁵» Leo Zeilig affirme pour sa part : « L'oblitération physique des corps était peut-être un souhait que Lumumba et ses camarades soient complètement oubliés.³⁵⁶»

Le deuxième moment du dépeçage des corps se fait quant à lui, à la scie. Le travail formel que présente cet acte profanateur montre que Raoul Peck a recouru à l'intertexte filmique qui, d'après Robert Allen et Douglas Gomery : « Est l'utilisation par un film d'éléments tirés d'autres films (de la référence à une œuvre à la reprise de conventions provenant d'un genre cinématographique.³⁵⁷» Il n'est pas en effet rare, et cela ne témoigne pas d'un manque de créativité, qu'un cinéaste dont le film appartient à un genre cinématographique précis, emprunte à un autre genre ses ingrédients esthétiques. Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye écrivent dans ce sens : « Les cinéastes héritent, observent, s'imprègnent, citent, parodient, plagient, détournent, intègrent les œuvres qui précèdent les

³⁵³ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, op. cit, p. 100.

³⁵⁴ Patrice Lumumba et ses deux compagnons n'ont effectivement pas de sépulture ni au Congo, ni ailleurs.

³⁵⁵ OMASOMBO TSHONDA (Jean), art. cité.

³⁵⁶ ZEILIG (Leo), op. cit, p. 125. Citation en anglais : «The physical obliteration of the bodies was perhaps a wish that Lumumba and his comrades would be completely forgotten. »

³⁵⁷ ALLEN (Robert), GOMERY (Douglas), *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993, p. 106.

leurs.³⁵⁸» Et ce n'est pas parce qu'un film ne présente pas toutes les données esthétiques propres au genre auquel il appartient, que ce film sera considéré de moindre valeur. Raphaëlle Moine écrit opportunément : « Les genres cinématographiques en effet ne sont ni des catégories étanches, ni des modèles essentialistes auxquels les films se conformeraient en les imitant, ni des structurelles textuelles *a priori*.³⁵⁹»

Raoul Peck, à travers ce dépeçage du corps qu'il montre crûment au spectateur, emprunte en réalité au film d'horreur, ses multiples scènes de mutilation qui constituent sa marque de fabrique en tant que genre cinématographique. La question est alors la suivante : pourquoi cet emprunt au film d'horreur ? C'est vrai que pour la fidélité à la réalité historique, il fallait bien que ce dépeçage du corps à la scie soit montré au spectateur, tout comme il a vu le dépeçage à la hache dans le même film. Mais en recourant à une action et à un traitement filmique typiques d'un film d'horreur, Raoul Peck entend d'une part, démontrer l'absurdité de cette violence liée au dépeçage à la scie, et d'autre part, bousculer sérieusement la conscience du spectateur, le tirer par les cheveux.

Avant de démontrer en quoi l'emprunt au film d'horreur permet à Raoul Peck de relever l'absurdité de cet acte profanateur, il est utile de dégager sommairement quelques marques esthétiques du film d'horreur. La finalité de ce genre est de faire ressentir une peur soutenue au spectateur durant tout le film. Pour y arriver, le cinéaste procède devant les horreurs, à un montage fractionné qui évite donc de montrer tout en un : c'est d'abord la tête du personnage qui sera montrée et ensuite ses pieds pour ce qui est de la mise en évidence des malformations des êtres. En fait, le même personnage sera montré au spectateur sous différents angles et sous différentes grosseurs de plans. Le cinéaste privilégie également cette fragmentation des plans quand il s'agit des scènes de barbarie. Ainsi, dans une scène de décapitation, une fois la tête détachée du corps, le plan suivant la montrera en train de rouler au sol, puis c'est le reste du corps qui sera vu. L'inverse est aussi possible. Dans une scène de cannibalisme, un premier plan montrera la main du cannibale qui arrache le cœur de la victime, et un second plan montrera la même main entrer avec le morceau dans la bouche du cannibale. Mais la répétition de la barbarie sur les corps des victimes est aussi une particularité du film d'horreur. Une victime pourra ainsi recevoir sauvagement trois coups

³⁵⁸ GOLIOT-LÉTÉ (Anne), VANOYE (Francis), *op. cit.*, p. 31.

³⁵⁹ MOINE (Raphaëlle), *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2008, p. 90.

de couteau dans le ventre. Un cannibale mangera d'abord les oreilles de la victime, et il continuera avec les orteils.

Ces quelques attributs esthétiques du film d'horreur, à savoir le montage fractionné et la répétition des actes de la barbarie sur les victimes, sont effectivement présents dans la mise en scène du dépeçage du corps à la scie. C'est ainsi que Raoul Peck ouvre cette scène de profanation par les mains du soldat belge fortement privilégiées à l'écran au moyen du plan rapproché, et qui scie la jambe. Avec une telle action, on est même déjà au-delà de l'horreur, en suivant Philippe Met qui écrit que : « Le corps humain est soumis à toutes les formes sadiques imaginables de démembrement ou d'éviscération.³⁶⁰ » La démonstration est alors faite dans cette scène, que c'est l'action qui est déterminante, qui compte dans le traitement dégradant. En effet, dans la violence absolue encore appelée violence absurde, le bourreau se livre à une violence gratuite, sans fondement. C'est le cas de ce soldat belge qui scie la jambe d'un mort qui ne ressent plus aucune douleur, et qui n'est pas non plus conscient de l'humiliation que son bourreau lui fait subir. Il s'agit essentiellement donc de la praxis dans la violence absolue. Le « faire » l'emporte sur la réflexion. Tout ce que les commanditaires de l'assassinat attendaient des deux soldats belges, c'était qu'ils se servent de leurs mains pour faire disparaître les corps. Cette solution avait été pensée en haut lieu. Les soldats n'avaient plus qu'à passer à l'action. L'irrationalité de ce dépeçage du corps à la scie est alors mise en évidence par la tête du soldat qui est laissée dans le hors-champ, pendant que les mains sont à la tâche. Montrant que la violence absolue est justement insensée, Wolfgang Sofsky écrit : « La violence absolue n'a pas besoin de justification. Elle ne serait pas absolue si elle était liée à des raisons. [...] Elle a réduit la rationalité en esclavage. Elle est pure praxis : la violence pour la violence. Elle ne veut rien obtenir. Ce qui compte c'est l'action elle-même.³⁶¹ »

Et lorsqu'après ce plan des mains qui scient, la caméra montre immédiatement le gros plan de visage du soldat, les mains sont jetées à leur tour dans le hors-champ, et de surcroît elles arrêtent de scier la jambe. La caméra quitte ensuite doucement le visage du soldat au moyen d'un panoramique descendant droite-gauche, et revient cadrer les mains qui recommencent à scier. Cette autre construction filmique témoigne une fois de plus de ce que la violence absolue n'est vraiment pas guidée par le bon sens d'une part. D'autre part, cette

³⁶⁰ MET (Philippe), « Gore, sexe et snuff, ou l'impossible du corps interne », *CinémAction*, 2010, n° 136, p. 134-140.

³⁶¹ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit.*, p. 51-52.

construction filmique montre que, devant l'accomplissement des actes dégradants, la clairvoyance s'éloigne à peu à peu pour céder la place à la sottise. Aussi, Philippe Braud écrit que : « Progressivement disparaît la capacité de jugement moral.³⁶²» Le non-sens de ce dépeçage est encore marqué par le fait que Raoul Peck présente à deux reprises et en l'espace de deux moments très proches, les mêmes mains sciant la même jambe. La bande-son, totalement sevrée de dialogues au moment du dépeçage du corps, vise aussi à accentuer l'absurdité de la violence. Le soldat n'avait pas d'explication à donner ni au mort ni même à son collègue. En définitive, Raoul Peck par cette esthétique empruntée au film d'horreur, démontre que les corps de Patrice Lumumba et de ses deux compagnons n'avaient plus besoin d'être préalablement sciés, puisqu'ils étaient destinés à finir dans le feu, c'est-à-dire à disparaître. Le résultat étant le même, selon qu'un corps est soumis en entier ou en morceaux dans le feu. Dans les deux cas, ce corps est appelé à être réduit en cendre.

Pour ce qui est de la bousculade de la conscience du spectateur, Raoul Peck traite filmiquement ce dépeçage du corps à la scie de manière à ne pas combler les attentes du spectateur. En effet, le cinéaste supprime toute perspective au moyen d'un plan suffisamment serré. Ce qui oblige le spectateur à ne plus voir autre chose dans le cadre, que deux mains qui s'attèlent à découper une jambe à l'aide d'une scie. Alors qu'au moment du dépeçage à la hache, le cinéaste ne permet pas au spectateur de reconnaître les débris humains, ici, sur la jambe déjà entaillée, le spectateur peut faire une distinction nette entre la peau et les lambeaux de chair grâce au cadrage rapproché qui est retenu. À cette esthétique de la bande-image, s'ajoute au niveau de la bande-son, le bruit de la scie qui ronge l'os. Ce bruit dont la source est visible à l'écran, se range par ailleurs du côté du son dit index d'après la classification de Laurent Jullier, qui écrit que cette catégorie de son : « Est donné pour fonctionner comme il le fait dans la réalité.³⁶³» Ce bruit qui n'entraîne avec lui aucun réseau de significations, apporte toutefois une information qui a pour rôle de rendre ce dépeçage à la scie réaliste, au sens d'André Bazin qui entend par réaliste : « Tout système d'expression, tout procédé de récit tendant à faire apparaître plus de réalité sur l'écran.³⁶⁴» La recherche du réalisme a pour objectif de renforcer la croyance du spectateur face à ce qu'il voit et entend. Le spectateur trouve donc dans toute cette mise en scène visuelle et sonore que lui propose Raoul Peck, une esthétique très irritante ou repoussante, parce que *Lumumba* n'est

³⁶² BRAUD (Philippe), *op. cit.*, p. 89.

³⁶³ JULLIER (Laurent), *Les sons au cinéma et à la télévision*, *op. cit.*, p. 126.

³⁶⁴ BAZIN (André), *op. cit.*, p. 270.

nullement un film d'horreur. Le spectateur compte voir et accepter une telle action et une telle écriture filmique ailleurs, dans un film de guerre ou d'horreur notamment. En effet, chaque genre cinématographique se caractérise par la permanence de certains codes majeurs qui se répètent de film en film au sein du genre concerné. Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye écrivent pour cela que : « Chaque genre comporte en effet des caractéristiques spécifiques sur le plan des contenus (type de personnages, d'intrigues, de décors, de situations) et de formes d'expression (éclairages, types de plans privilégiés, couleurs, musique, jeu des acteurs, etc.).³⁶⁵» Raoul Peck déjoue donc l'horizon d'attente du spectateur, en créant ce que Hans Robert Jauss appelle l'écart esthétique défini par ailleurs par cet auteur comme : « La distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle.³⁶⁶»

Il est clair que le spectateur du film western sait qu'il doit assister à un duel aux pistolets, peu importe à quel moment dans le film. Il s'attend aussi à voir au cours de ce duel, des protagonistes cadrés en gros plan de visage, sans oublier le cadrage à mi-cuisses qui met en évidence le pistolet porté par chaque personnage. Le même spectateur sait que le cinéaste le conduira dans des déserts arides ou sur des montagnes rocheuses. Il en est de même pour un spectateur face à un film d'horreur. Il espère voir des personnages extrêmement malformés, la mutilation des corps qu'entraînent des combats et des attaques très violents. Le spectateur de ce genre cinématographique compte également voir des plans qui se succèdent en majorité sur un rythme saccadé, sous fond de musique dissonante et effroyable. Cependant, si le genre conditionne la réception du film en aval, il conditionne aussi sa fabrication en amont. Francesco Casetti peut donc définir le genre comme : « Cet ensemble de règles partagés qui permettent à l'un d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre d'organiser son propre système d'attente.³⁶⁷»

Il y a donc comme un contrat tacite entre ceux qui font les films et ceux qui les consomment. Jean Ungaro³⁶⁸ montre à cet effet que, les commanditaires des films ainsi que les réalisateurs qui mettent en scène des personnages tels que Rambo, Terminator et Superman considérés comme des super-héros, s'arrangent pour que ces personnages présentent des qualités liées au courage, à la détermination, à l'humanisme, et qu'à la fin,

³⁶⁵ GOLIOT-LÉTÉ (Anne), VANOYE (Francis), *op. cit.*, p. 22.

³⁶⁶ JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 58.

³⁶⁷ CASETTI Francesco), *op. cit.*, p. 298.

³⁶⁸ UNGARO (Jean), *Le corps de cinéma. Le super-héros américain*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 40.

malgré quelques défaites épisodiques, ils soient victorieux. Bref, que ces personnages se comportent et posent des actions qui sortent de l'ordinaire. Et le spectateur s'attend, lorsqu'il a affaire à ces films des super-héros, à voir ces mêmes attributs, par ailleurs sursignifiés par la lourde batterie expressive du cinéma : éclairage, cadrage, bruit, musique, etc. Dans l'acte réceptif des films, le spectateur s'attend dans une large mesure, à retrouver dans chaque type de film, une esthétique qu'il reconnaît ou qui lui est familière. Jean Ungaro peut alors écrire : « Il est bien évident que chaque film doit, pour fonctionner comme film, déterminer l'univers d'affects auquel le spectateur est invité à adhérer. Notre expérience nous porte à percevoir ce que nous nous attendions à percevoir, de même que, quand nous allons au cinéma, nous savons ce que nous allons y trouver.³⁶⁹ » C'est pourquoi, quand le spectateur ne retrouve pas à l'écran la recette esthétique qui lui a toujours été servie relativement à un genre, et à laquelle il s'attend, il crie à la trahison et il est même éprouvé. C'est ce que fait Raoul Peck qui offre au spectateur, à travers la manipulation de cette scène de dépeçage des corps à la scie, ce que Jacques Rancière nomme l'image intolérable, qui ne peut être regardée d'après cet auteur : « Sans éprouver douleur ou indignation.³⁷⁰ » C'est la surprise, face à cette esthétique présentée par Raoul Peck, qui constitue donc l'intolérable pour le spectateur, qui ne s'y retrouve pas.

Or, cet intolérable sert bien le projet de Raoul Peck, qui consiste à secouer intellectuellement et émotionnellement le spectateur face à ce dépeçage du corps à la scie. Raoul Peck crée donc dans cette scène, ce que Marc Vernet appelle le désordre esthétique³⁷¹, et rompt par la même occasion le contrat cinématographique³⁷², tout comme les bourreaux en tuant et en dépeçant les corps, avaient rompu le contrat sacro-saint, car les écrits sacrés le rappellent si bien : « Tu ne tueras point.³⁷³ » Mais, ils n'ont pas fait que tuer. Ils sont allés au-delà, en réduisant des corps à des ordures à travers des sévices abominables.

Par le biais de cette esthétique qui est tournée vers la frayeur ou l'épouvante, Raoul Peck met véritablement le spectateur dans une situation inconfortable, exactement comme la mort de Patrice Lumumba et de ses deux compagnons, suivie des traitements dégradants de leurs corps, avait indigné pratiquement le monde entier à l'époque. Jean Claude Willame

³⁶⁹ UNGARO (Jean), *op. cit.*, p. 42.

³⁷⁰ RANCIÈRE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 93.

³⁷¹ Cité par Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 22.

³⁷² ETHIS (Emmanuel), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2009, p. 68.

³⁷³ Voir les dix commandements dans *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Exode, chapitre 20, verset 13.

rappelle à ce propos : « Durant les jours qui suivent l'annonce de son assassinat, des démonstrations importantes ont lieu un peu partout dans le monde contre la Belgique, contre les États-Unis, contre l'ONU : incendie et saccages des ambassades belges au Caire et à Djakarta.³⁷⁴» Justement, à la suite de cette scène de dépeçage à la scie, Jacques Comets qui a monté le film, insère directement des images d'archives en noir et blanc qui montrent différentes marches et manifestations à travers le monde. Les diverses langues dans lesquelles sont écrits des slogans qui apparaissent sur les banderoles et les pancartes, attestent que c'est en Russie, en Allemagne, en Angleterre et en Chine que lesdites marches et manifestations ont eu lieu. Comment est abordé, pour finir cette analyse liée aux traitements dégradants dans Lumumba, le troisième acte profanateur qui est la brûlure des corps ?

Avec la brûlure des corps, c'est la suggestion comme mode de représentation qui est appliquée par Raoul Peck. Il rejoint par cette approche, Terry George qui, dans sa mise en scène des massacres, ne montre pas les Hutus en train de tuer les Tutsis. Le cinéaste montre seulement les cadavres étalés le long des rues à l'écran, et quelques Hutus qui tiennent une machette ensanglantée ou un gourdin clouté. Quant à Raoul Peck, chaque fois que l'un des actes liés au dépeçage des corps apparaît à l'écran, le cinéaste laisse suffisamment voir l'élément feu et parfois des accessoires qui ont un lien avec le feu. Ainsi, lors du dépeçage du corps à la hache, deux fûts sont présents dans le décor : l'un qui contient déjà du feu, pendant qu'un autre soldat s'apprête à mettre le feu dans le second fût. De même, avant de montrer le dépeçage à la scie, Raoul Peck se sert d'un travelling droite-gauche qui commence sur deux jerricanes - qui ne contiennent certainement pas de l'eau mais plutôt de l'essence-, et vient s'arrêter sur un soldat qui ramasse quelques débris humains à l'aide d'une fourche. Et pendant le dépeçage du corps à la scie, un fût vu au second plan, laisse échapper de vives flammes.

Comparativement à la mise en scène qu'il a faite du dépeçage à la scie, Raoul Peck aseptise ici l'approche, par le refus de montrer au spectateur des morceaux de corps humain que les soldats belges plongent dans de fûts fumants. D'où l'absence chez le spectateur, d'un véritable effet de terreur lors de la brûlure des corps. Néanmoins, à travers ce mode apparitionnel des éléments visuels (personnages et accessoires) à l'intérieur du cadre, par ailleurs appuyé par ce travelling, le spectateur comprend aisément que ces corps qui font

³⁷⁴ WILLAME (Jean-Claude), *Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée*, Paris, Karthala 1990, p. 473.

l'objet d'un dépeçage, vont tous disparaître dans les flammes. André Bazin a dès lors raison d'écrire que : « Tant par le contenu plastique de l'image que par les ressources du montage, le cinéma dispose de tout un arsenal de procédés pour imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté.³⁷⁵» Jean Mitry ne pense pas autrement, quand il considère que c'est à partir de l'ordonnancement de ses différentes potentialités expressives, que le film se présente comme une écriture au spectateur qui peut ensuite avoir accès aux messages véhiculés par l'œuvre :

Les structures plastiques déterminées par le cadrage influent sur la sensibilité du spectateur. Elles attirent son attention sur tel élément, tel personnage ou tel objet situés en un lieu privilégié ; elles établissent des proportions relatives entre les différents personnages, entre les personnages et les objets, et accusent par là le sens dramatique ou psychologique de l'action en créant des rapports circonstanciés.³⁷⁶

Aussi, immédiatement après le plan qui revient sur les mains qui scient la jambe du cadavre pour une seconde fois, et qui clôture cette scène aux multiples actes profanateurs, l'écran est totalement envahi par les flammes. En finissant ainsi cette scène complexe de profanation, Raoul Peck rejoint alors les nombreuses sources historiographiques qui terminent dans la majorité des cas, le récit de la mort de Patrice Lumumba et ses compagnons par l'incinération des corps.

Cette analyse des traitements dégradants dans *Lumumba* révèle que Raoul Peck rejette systématiquement l'élément musical, comme il le fait dans les scènes de torture et de massacre. De même, la monstration comme mode de représentation domine par rapport à la suggestion. Cependant, quelle esthétique Terry George a réservée pour la mise en scène des traitements dégradants dans *Hôtel Rwanda* ?

Il faut signaler avant toute chose que deux traitements dégradants majeurs réunis dans une même scène, se rencontrent dans *Hôtel Rwanda* : il s'agit de la scène de l'écrasement involontaire dans la nuit, des cadavres tutsis par la voiture dans laquelle se trouvent Paul Rusesabagina et Grégoire. Le premier traitement dégradant observé dans cette scène est l'exposition des cadavres tutsis le long de la route. En fait, laisser à l'air libre ou en tout cas dans la nature, les cadavres se décomposer et pourrir sans les inhumer, relève aussi d'un traitement dégradant. Michel Foucault écrit justement : « De là sans doute ces supplices qui se déroulent après la mort : cadavres brûlés, cendres jetés au vent, corps traînés sur les claies,

³⁷⁵ BAZIN (André), *op. cit.*, p. 66.

³⁷⁶ MITRY (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001, p. 137.

exposés au bord des routes.³⁷⁷ » Étant donné que l'exposition de ces corps a déjà fait l'objet de l'analyse au niveau des massacres, il nous semble inopportun d'y revenir. Par contre, le deuxième traitement dégradant dans la même scène, est le jet des cadavres tutsis dans le fleuve. C'est ce second traitement qui sera développé, parce que Terry George lui a réservé un travail filmique assez particulier, comme il sera démontré au cours de l'analyse.

En effet, dans sa mise en scène du jet des cadavres tutsis dans le fleuve par les Hutus, Terry George semble trouver que ce type de traitement dégradant doit demeurer invisible à l'écran, mais être toutefois représenté sans recourir à la représentation classique, c'est-à-dire figurée. En effet, il ne s'agit pas toujours de donner des formes visibles aux choses pour amener à l'existence, la représentation. D'où ces propos de Roland Barthes : « La représentation ne se définit pas directement par l'imitation.³⁷⁸ » Et Jacques Rancière de renchérir : « La représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent. Ce que la parole fait tout autant que la photographie.³⁷⁹ » Afin de porter à la connaissance du spectateur, cette violence absurde appliquée par les Hutus sur les cadavres tutsis pendant le génocide, Terry George opère d'une façon indirecte pour représenter le monde. Le cinéaste dans ce cas, invite le spectateur à saisir la réalité par le biais de l'imagerie mentale³⁸⁰ pour reprendre Dominique Châteauneuf. Terry George recourt ainsi, pour représenter l'irreprésentable, à ce que Jacques Rancière nomme l'art anti-représentatif qui, d'après cet auteur : « N'est pas un art qui ne représente plus ; c'est un art qui n'est plus limité dans le choix des représentables ni dans celui des moyens de représentation.³⁸¹ »

Et c'est le film *Shoah* de Claude Lanzmann, qui permet à Jacques Rancière de parler de l'anti-représentation dans l'art, puisque pour Jacques Rancière, ce film montre : « Qu'il est possible de représenter l'extermination des Juifs sans la déduire d'aucune motivation attribuable à des personnages ou d'aucune logique des situations, sans montrer ni chambres à gaz, ni scènes d'extermination, ni bourreaux ni victimes.³⁸² » En suivant ce raisonnement de Jacques Rancière, comment alors Terry George s'y prend-il dans cette scène ? En effet, après avoir montré dans un plan précédent, Paul Rusesabagina effrayé et indigné par de

³⁷⁷ FOUCAULT (Michel), *op. cit.*, p. 38-39.

³⁷⁸ BARTHES (Roland), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 86.

³⁷⁹ RANCIÈRE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p.103.

³⁸⁰ CHATEAUNEUF (Dominique), *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, Coll. « 128 », 2006, p. 75.

³⁸¹ RANCIÈRE (Jacques), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 166.

³⁸² RANCIÈRE (Jacques), *op. cit.*, p. 166.

nombreux cadavres tutsis exposés sur la route, le plan suivant le montre avec Grégoire, tous deux assis dans la voiture. En arrière-scène, le cinéaste présente de l'eau abondante qui dévale d'énormes rochers qui la font chuter, avant de poursuivre calmement son parcours. Et le bruit de l'eau qui coule domine sur les autres bruits en termes de durée à l'écran. D'ailleurs au début de la scène, le moteur de la voiture arrête de ronfler. Terry George ne montre pas au spectateur les assassins hutus en train de jeter les cadavres tutsis dans le fleuve³⁸³. Il ne lui donne non plus à voir les corps des Tutsis entraînés par l'eau.

Toutefois, les deux éléments visuels mis en évidence dans cette scène, à savoir les rochers qui font dégringoler de l'eau, et l'eau qui coule, apparaissent donc respectivement comme les expressions métaphoriques des bourreaux hutus et des victimes tutsies. Le cinéma en effet, a appris au spectateur à lire aussi les métaphores à travers les éléments du décor et des accessoires.³⁸⁴ Laurent Jullier affirme que : « Décors et accessoires sont de bons supports métaphoriques.³⁸⁵ » La connaissance factuelle du génocide rwandais conduit à l'interprétation donnée ci-dessus, car bien même avant cette tragédie rwandaise de 1994, l'option d'évacuer les populations tutsies à travers les fleuves et rivières, une fois massacrées, était déjà envisagée par le régime du Président Habyarimana. Jean-Pierre Chrétien rappelle alors : « Le climat de plus en plus tendu dans le pays se reflète dans le champ politique. En novembre 1992, [...] un des hauts responsables de son parti, l'universitaire Léon Mugesera, prophétise que les corps des Batutsi (sans oublier les enfants) repartiraient par le cours des rivières "en voyage exprès" vers leur Abyssinie originelle.³⁸⁶ » Dans son discours propagandiste prononcé le 22 novembre 1992, Léon Mugesera lança à l'endroit des Tutsis : « Moi je te fais savoir que chez toi c'est en Éthiopie, que nous vous ferons passer par la rivière Nyabarongo pour que vous parveniez vite là-bas.³⁸⁷ » Cette prophétie s'est effectivement accomplie en 1994 pendant le génocide. Jacques Semelin écrit à cet effet : « De même, les Hutu jetaient les cadavres tutsi dans les fleuves, et, par-là, procédaient à une élimination des éléments obstruant le corps global hutu.³⁸⁸ » Ce n'était donc pas une blague. Les commanditaires du génocide rwandais n'avaient pas changé leur

³⁸³ C'est tout le contraire dans *Sometimes in April* (2004) de Raoul Peck. Le cinéaste montre dans une scène les miliciens hutus placés sur pont, en train de jeter un cadavre tutsi dans le fleuve.

³⁸⁴ À la fin de *La mort aux trousses* (1959), pendant que Thornhill et Eve s'embrassent fougueusement, Alfred Hitchcock montre le train dans lequel les deux personnages se trouvent, s'engouffrer dans un tunnel : il devient compréhensible que c'est l'acte sexuel qui est ainsi exprimé par le cinéaste.

³⁸⁵ JULLIER (Laurent), *L'analyse de séquences*, op. cit, p. 143.

³⁸⁶ CHRÉTIEN (Jean-Pierre), op. cit, p. 286.

³⁸⁷ Cité par Alison Des Forges, op. cit, p. 105.

³⁸⁸ SEMELIN (Jacques), op. cit, p. 471.

position sur cette méthode qui devait prendre corps plus tard. D'où alors dans cette scène, la caméra qui reste obstinément plantée au sol, et opte pour un seul angle de prise de vues : le cadrage frontal.

Par ailleurs, il est établi que pendant le génocide rwandais, les cadavres tutsis n'ont pas bénéficié de sépulture. Alison Des Forges affirme : « Les tueurs interdirent l'inhumation des victimes.³⁸⁹» Jean-Baptiste Murangira, l'un des bourreaux des Tutsis le confirme : « On n'enterrait pas les cadavres. C'était peine gâchée.³⁹⁰» En jetant donc les cadavres tutsis dans le fleuve, les Hutus leur refusaient toute sépulture d'une part, et n'entendaient pas d'autre part, garder ces cadavres en terre rwandaise. C'est pourquoi, l'écoulement de cette eau qui représente les cadavres tutsis dans cette scène, n'est pas cadré de telle manière qu'elle sorte du champ de la caméra vers le bas de l'écran. L'intention est précisément d'annihiler toute idée d'ensevelissement³⁹¹. Cette eau coule plutôt en allant vers le hors-champ côté droit de l'écran. Ce qui traduit mieux l'idée d'un long voyage que les cadavres tutsis sont supposés effectuer pour rentrer, d'après les discours propagandistes, « chez eux » en Éthiopie. Et justement, l'Éthiopie où ils sont envoyés, se trouve géographiquement à l'est de l'Afrique, donc à droite de l'écran. Revenant sur la rivière Nyabarongo dont a parlé l'universitaire Léon Mugesera, Alison Des Forges précise : « La Nyabarongo se jette dans les affluents du Nil et est donc supposée permettre le passage vers l'Éthiopie.³⁹²»

En définitive, l'esthétique de Terry George ne manifeste pas directement l'horreur. Dans la mise en scène du jet des cadavres tutsis par les Hutus dans le fleuve, la violence échappe à la représentation directe, pour reprendre Pierre Sorlin³⁹³, analysant la mise en scène de la violence dans *Désert rouge* et *Persona* de Pier Paolo Pasolini. Par cette approche, Terry George confirme une fois de plus son engagement à ne pas choquer le spectateur. Il diffère en cela de Raoul Peck qui insiste fortement sur la monstration. Par contre, ces deux cinéastes ont en commun de ne pas faire intervenir la musique dans leur mise en scène relative aux traitements dégradants. Mais, que révèle la mise en scène de cette même forme de violence chez Edward Zwick ?

³⁸⁹ FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 251.

³⁹⁰ Cité par Jean Hatzfeld, *op. cit.*, p. 67.

³⁹¹ Cette idée est bien exprimée dans *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock. Quand Marion meurt assassinée dans la douche, le cinéaste se charge d'inhumer artistiquement la jeune femme, en jetant progressivement son corps vers le hors-champ côté bas de l'écran.

³⁹² FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 105.

³⁹³ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, *op. cit.*, p. 146.

Avant d'étudier comment Edward Zwick met en scène les traitements dégradants, il convient de signaler que dans le scénario, les scènes de traitements dégradants sont absentes. En les ajoutant dans le film, l'équipe de production appuyée par le cinéaste, veulent bien mettre en évidence la barbarie qui caractérisait les enfants-soldats. En effet, ces derniers ont activement pris part à la guerre civile en Sierra Leone. C'est ce reconnaît l'ONG Amnesty International qui affirme : « Ces enfants, qui sont d'abord des victimes, ont aussi commis des atteintes aux droits humains, parfois contre des membres de leur propre famille ou communauté.³⁹⁴ » Si dans d'autres scènes, ces enfants sont montrés en train de tuer avec des armes lourdes, il semblait normal pour l'équipe de production, que ces enfants-soldats soient aussi vus à l'écran en train de se livrer à la violence irrationnelle. L'équipe de production veut en effet rester collée à la réalité historique. D'ailleurs, à la question de savoir s'ils enterraient les corps des personnes qu'ils tuaient, un enfant-soldat a répondu sèchement : « Non, nous ne les enterrons pas.³⁹⁵ » Cette réponse est la preuve que ces enfants-soldats prenaient du plaisir à voir des corps abandonnés dans la nature. Mais ils maltrahaient certainement davantage ces corps. C'est dans la scène de jubilation des rebelles, après avoir écrasé l'armée gouvernementale lors des affrontements dans la capitale Freetown, que les enfants-soldats se livrent au plaisir de la cruauté.

Dans cette scène de jubilation donc, trois actes dégradants et commis par les enfants-soldats, sont observés. Ces trois actes témoignent de ce que ces enfants-soldats exécutaient des atrocités différentes. Aussi, ils sont d'abord vus en train de traîner au sol le cadavre d'un militaire attaché derrière une jeep. Ensuite, le spectateur les voit en train de jouer à la balançoire avec le corps d'un autre militaire suspendu, la tête regardant vers le bas. Et enfin, ils sont montrés versant de la bière sur le cadavre d'un civil. C'est pourquoi Valérie Lejeune qui dresse la liste des maux dénoncés par Edward Zwick dans *Blood Diamond*, parle aussi de : « L'abjection des enfants-soldats et la barbarie à l'état brut.³⁹⁶ » Dans cette scène dont l'enjeu narratif demeure la cruauté de ces enfants-soldats, Edward Zwick se démarque de Raoul Peck et de Terry George, en noyant cette scène dans un flot de musique extradiégétique. En effet, c'est le rap qui rythme « ce travail » infâme. Or, le rap comme genre musical, fait intervenir plusieurs instruments de musique ou plusieurs samples dans sa

³⁹⁴ Amnesty International, *Sierra Leone. Une enfance perdue*, 2000, p. 2.

³⁹⁵ Cité par Krijn Peters, Paul Richards, « Why we fight : Voices of youth combattants in Sierra Leone », *Journal of the International African Institute*, 1998, Vol. 68, n°2, p. 183-210. Citation en anglais : «No, we don't bury them. »

³⁹⁶ In *Le Figaro Magazine*, 27 janvier 2007.

composition. On peut donc comprendre pourquoi aucun acte dégradant dans cette scène, n'est commis en solitaire, mais plutôt en groupe. Laurent Jullier a effectivement montré qu'une musique produit telle ou telle autre connotation, selon le nombre d'instruments impliqués dans sa composition. L'auteur écrit : « Une mélodie jouée par un instrument solo ne connote pas la même forme d'«accord» avec l'environnement que la même mélodie jouée à l'unisson par un groupe d'instruments.³⁹⁷ » Et comme les enfants-soldats agissaient donc en groupe, l'acte barbare commis les engageait tous, faisant d'eux une association de complices. Wolfgang Sofsky précise à ce propos : « Leur crime collectif les enchaîne les uns aux autres.³⁹⁸ » D'où l'usage catégorique du plan d'ensemble de ces enfants-soldats pendant qu'ils maltraitent les différents cadavres.

Mais ces enfants-soldats agissaient ainsi parce qu'ils étaient fortement sous l'emprise de la drogue et autres stupéfiants. Blanche Hyde souligne : « Les plus âgés et les plus solides ont été forcés au combat, drogués et envoyés commettre les pires atrocités.³⁹⁹ » Dans un article non signé, et paru dans *Lyonplus*, il est encore révélé : « Le film montre également [...] la tragédie des enfants-soldats, arrachés à leur famille, drogués et baignés dans le crime jusqu'à perdre leur humanité.⁴⁰⁰ » N'étant pratiquement plus conscients, ils se croyaient alors dans une partie de jeu qui leur ôtait les sentiments de culpabilité, de pitié et de honte. C'est ainsi que pendant qu'ils profanent les corps, ces enfants-soldats esquissent des pas de danse et rient au milieu de toutes ces atrocités. Face à une telle attitude du bourreau, Wolfgang Sofsky affirme que : « Le criminel est gagné par une fièvre euphorique, par une griserie de joie sauvage. Il est enthousiasmé par lui-même.⁴⁰¹ » Il n'est donc pas surprenant que le montage frénétique s'impose, et donne par ailleurs à cette scène de traitements dégradants, les allures d'un vidéo-clip. En effet, c'est dans un rythme assez rapide que le cadavre du militaire est vu tiré au sol. Cet acte dégradant est brusquement interrompu, et c'est Salomon Vandy et Dany Archer qui sont vus à l'écran, cherchant à échapper à ces enfants-soldats qui terrorisent la capitale Freetown. Cette image, très brève aussi, s'éclipse à son tour pour laisser voir un autre acte dégradant, à savoir le cadavre du civil qui est arrosé avec de la bière. Et c'est sous un fond musical continu que les images, différentes par leur contenu, animent l'écran. Cet envahissement du champ sonore de l'ouverture à la fermeture de cette

³⁹⁷ JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Op. cit, p. 261.

³⁹⁸ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit*, p. 58.

³⁹⁹ HYDE (Blanche), « Enfants ex-soldats en Sierra Leone », *ERES*, 2002, n° 17, p. 131-140.

⁴⁰⁰ In *Lyonplus*, 31 janvier 2007.

⁴⁰¹ SOFSKY (Wolfgang), *op. cit*, p. 54-55.

scène de violence irrationnelle, précisément par le rap comme genre musical qui était aimé et écouté des enfants-soldats en Sierra Leone, vient ainsi rappeler que jouer avec les corps des victimes faisait partie au quotidien, du divertissement desdits enfants. La rapidité du montage et l'intensité musicale particulièrement observées dans cette scène, se saisissent du spectateur, limitant alors ses possibilités de distanciation.

Et comme dans sa démarche esthétique habituelle, il apparaît dans cette scène de traitements dégradants, qu'Edward Zwick ne suggère rien au spectateur, ne laisse rien à son imagination. Le cinéaste reste fidèle à la monstration comme mode de représentation, afin de mieux sensibiliser le spectateur. Si Edward Zwick se rapproche de Raoul Peck par l'esthétique de la monstration, c'est à travers cette même esthétique qu'il s'éloigne de Terry George. Il faut à présent clôturer cette étude des traitements dégradants avec *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

Dans ce film de Kevin MacDonald, c'est le cadavre de Kay, la seconde femme d'Idi Amin Dada, qui fait l'objet d'un traitement dégradant. Ce cadavre mutilé puis rapiécé, est exposé sur une table à la morgue de l'hôpital de Mulago. Cette scène horrible apparaît bien dans le roman de Giles Foden d'où est tiré le film, mais avec quelques légères nuances. Comme l'adaptation au cinéma ne consiste jamais en la reproduction intégrale de l'œuvre littéraire, le cinéaste est appelé à retenir certains événements, et à abandonner d'autres. Dans le cas d'espèce, les scénaristes de *Le Dernier Roi d'Ecosse*, Peter Morgan et Jeremy Brock appuyés par l'équipe de production, ont laissé apparaître à l'écran cet acte odieux. Et à la question de savoir s'il était important de montrer la mort et la mutilation de Kay, la productrice Andrea Calderwood a répondu : « On ne pouvait pas filmer l'humanité d'Amin sans montrer la barbarie ambiante. Nous voulions montrer que la violence d'Idi s'étendait à ses proches.⁴⁰²» Denis Ropa écrit aussi, s'agissant de la cruauté sans discrimination d'Idi Amin Dada : « Ce besoin sadique de châtier ne s'exerce pas seulement sur ses sujets – civils ou militaires – mais sur sa propre famille. En particulier sur les femmes qu'il a connues ou même épousées.⁴⁰³» Effectivement, les sources historiographiques soulignent que Kay a été assassinée et mutilée sous l'ordre d'Idi Amin Dada qui la soupçonnait d'infidélité avec un gynécologue ougandais. Éric Wiedemann rappelle :

⁴⁰² Déclaration dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le dernier roi d'Ecosse*.

⁴⁰³ ROPA (Denis), *Qui est Idi Amin Dada ?*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 131.

L'assassinat de Kay Adroa fut un drame horrible, digne du Grand Guignol. Le 12 juillet 1974, au matin, le docteur Peter Mukasa, un gynécologue aisé de Kampala, trouva dans le coffre de sa voiture privée, le cadavre de Kay Adroa coupé en quatre morceaux. Le thorax avait été soigneusement enveloppé dans une feuille de plastique, les deux jambes se trouvaient simplement dans un carton.⁴⁰⁴

C'est pour accréditer une fois de plus l'idée selon laquelle Idi Amin Dada était un « tueur né », que cette scène est portée à l'écran. Aussi, à la sortie du film, Thomas Sotinel dans un article intitulé *Forest Whitaker dans la peau d'Amin Dada*, écrit relativement à la prestation de cet acteur américain qui incarne le dictateur de Kampala : « Il est allé jusqu'au bout dans la tête d'Idi Amin, un homme qui fit mutiler et assassiner sa femme parce qu'elle lui avait été infidèle.⁴⁰⁵ » Jean-Baptiste Thoret lui fait écho : « Kevin McDonald s'attaque à la personnalité de ce tortionnaire exubérant qui démembra l'une de ses femmes, qu'il soupçonnait d'adultère.⁴⁰⁶ » Valérie Lejeune est plus direct et dur envers Idi Amin Dada : « Cette fiction politique dresse de façon très habile le portrait tout en relief et en intensité du “ boucher ” de l'Afrique.⁴⁰⁷ » En réalité, sous le règne d'Idi Amin Dada, l'Ouganda était devenu une véritable boucherie. François-Guillaume Lorrain ne manque pas de présenter à son tour Idi Amin Dada comme le “ boucher de l'Afrique ”.⁴⁰⁸ C'est pourquoi dans cette scène, Kevin MacDonal d montre au spectateur un corps violenté qui, d'après Michel Porret : « Est une figure défigurée de l'être humain.⁴⁰⁹ » Le cadavre de Kay est alors vu très méconnaissable à l'écran, avec un changement des positions de membres : les bras ont pris la place des pieds et vice-versa. Ce qui n'apparaît pas dans le roman. Kevin MacDonal d et l'équipe de production travaillent donc véritablement sur l'excès au niveau du contenu de l'image, afin de mettre en évidence l'absurdité de la violence pratiquée sur le corps de Kay d'une part, et de choquer le spectateur d'autre part.

Mais Kevin MacDonal d travaille davantage sur une esthétique assez rigoureuse qui banalise la cruauté, exactement comme le faisaient les bourreaux qui étaient au service d'Idi Amin Dada. Éric Wiedemann rapporte à ce propos :

Deux prisonniers furent obligés de collecter dans des seaux le sang frais qui coulait des blessures des deux hommes assassinés. Sur l'ordre des gardiens, les autres se mirent à découper les deux cadavres. Les morceaux furent grillés sur le feu, à l'aide des broches

⁴⁰⁴ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 227.

⁴⁰⁵ In *Le Monde*, 13 février 2007.

⁴⁰⁶ In *Charlie-Hébd*, 21 mars 2007.

⁴⁰⁷ In *Le Figaro Magazine*, 10 novembre 2007.

⁴⁰⁸ In *Le Point*, 08 juillet 2007.

⁴⁰⁹ PORRET (Michel), « Les corps violentés », René Girard et al., (dir.), *Violences d'aujourd'hui, violence de toujours*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, p. 238- 279.

en bois. Les morceaux inutilisables furent jetés dans la fosse à ordures en bordure du camp.⁴¹⁰

Le cadavre de Kay est ainsi présenté entièrement nu à l'écran de façon brutale et surtout détaillée, grâce au montage fractionné qui vient ainsi rappeler de façon éclatante, la réalité historique selon laquelle le corps de Kay a été sauvagement découpé. En plan rapproché relativement long, ce corps rapiécé est alors vu sous différentes grosseurs de plans et différents angles de prise de vues. Au niveau de l'échelle des plans, le cadavre de Kay est vu trois fois en plan moyen et trois fois aussi en gros plan de visage. Au niveau des angles, c'est d'abord cadré de face trois fois puis de profil une fois, que le cadavre de Kay est montré au spectateur. Avec cette variété et cette abondance des grosseurs de plans et d'angles de prise de vues qui sont mises à contribution pour montrer la dépouille de Kay, il apparaît dès lors à l'écran ce que Gilles Lipovetsky et Jean Serroy appellent l'image-profusion qui, d'après ces auteurs : « Cherche à en offrir toujours plus, à en mettre, littéralement, "plein la vue".⁴¹¹ » À travers l'esthétique de la monstration qui le caractérise, Kevin MacDonald offre carrément l'interdit à l'écran, à la manière d'Idi Amin Dada et de ses hommes de mains qui transgressaient le tabou, en obligeant parfois les Ougandais à venir assister à la maltraitance des corps dévêtus. Éric Wiedemann décrit cette pratique à laquelle s'adonna un jour Joseph Ozo, lieutenant-colonel et ami fidèle d'Idi Amin Dada : « Ozo avait obligé non seulement les habitants du village mais également les familles des victimes à assister aux exécutions. [...] Et afin qu'on pût mieux voir le sang, les victimes furent déshabillés et enveloppés d'un linge blanc jusqu'au nombril. Le bas-ventre resta découvert.⁴¹² »

Dans cette scène en effet, Kevin MacDonald place le spectateur devant la « porno-violence », puisqu'il laisse voir sans détour le corps saccagé et nu de Kay. Au moyen de la répétition comme figure de rhétorique qui vise à attirer l'attention du spectateur, le cinéaste revient ainsi de temps à autre sur le visage enflé et ensanglanté, sur le corps recouvert d'ecchymoses et sur les parties intimes de la victime. Les différentes variations de grosseurs de plan et d'angles qui isolent fortement le corps de Kay, mettent par contre hors-champ les éléments du décor et d'autres personnages. Un tel dispositif filmique condamne alors le spectateur à garder ses yeux sur le cadavre honni de la jeune femme. Cette esthétique constitue une forme d'agression qui fait donc du spectateur la proie du réalisateur. Noël Burch reconnaît la tyrannie que le réalisateur exerce sur le spectateur. Il souligne alors : « Le

⁴¹⁰ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 53.

⁴¹¹ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 86.

⁴¹² WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 70.

spectateur est à la merci du réalisateur : celui-ci peut le violenter à n'importe quel instant par n'importe quel moyen.⁴¹³» C'est ainsi que l'auteur considère les images érotiques, les images subversives, les images violentes et les images répugnantes, de même que les zooms violents, les faux raccords, les travellings délirants et le montage ultra-rapide comme autant de structures d'agression qui sont à l'œuvre dans le récit filmique.⁴¹⁴ Aucun travail au niveau formel n'est donc entrepris par Kevin MacDonald pour aseptiser l'approche de son sujet, c'est-à-dire le traitement dégradant du corps de Kay. Et avec cette « obsession du champ » doublée de la violence excessive, abondante et même surabondante des images, le cinéaste entend véritablement dégoûter, horrifier mais surtout choquer le spectateur. C'est pourquoi dans un tel contexte de travail filmique, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy écrivent : « En s'imposant en dehors de toute norme attendue, de tout point fixe normatif, de toute limite rationnelle, les images se chargent d'une agressivité faite pour créer un effet-choc.⁴¹⁵» Kevin MacDonald s'inscrit alors dans la conception eisensteinienne du cinéma, révélée par Gilles Deleuze qui écrit justement : « L'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée.⁴¹⁶»

La bande-son à travers les pleurs, les plaintes et les gémissements des membres de la famille de Kay ainsi que ceux de son amant Nicholas Garrigan, fait fortement entrer cette scène de barbarie dans le registre de la déploration⁴¹⁷. Lequel registre contribue alors pour une bonne part à secouer le spectateur, à le sortir de sa torpeur. Pour le cinéaste donc, tout travail sur la forme semble permis quand il faut chercher à bousculer le spectateur de son fauteuil, c'est-à-dire à l'emmener à s'interroger devant la réalité qui lui est montrée à l'écran. Laurent Gervereau écrit pour cela que : « Quand l'image est subordonnée à ce qu'elle doit exprimer et à l'effet qu'elle doit produire mécaniquement chez le spectateur (de l'ordre du réflexe), peu importe son processus.⁴¹⁸» Le dialogue n'est pas en reste dans ce projet du cinéaste qui vise à indigner le spectateur. Au milieu de la foule en pleurs, et qui présente également des réactions de dégoût et d'horreur, Masanga, l'un des hommes de mains d'Idi

⁴¹³ BURCH (Noël), *Praxis du cinéma*, Paris, Paris, Gallimard, 1969, p. 180.

⁴¹⁴ Pour compléments d'informations, le lecteur est invité à se reporter au chapitre 8, p. 176-195 qui n'aborde que la question des structures agressives dans cet ouvrage de Noël Burch.

⁴¹⁵ LIPOVETSKY (Gilles) SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 93.

⁴¹⁶ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 206.

⁴¹⁷ Kay est pleurée par ses proches, à la manière de la représentation de Jésus Christ mort et pleuré par ses fidèles.

⁴¹⁸ GERVEREAU (Laurent), *op. cit.*, p. 298.

Amin Dada déclare : « Voilà ce qui arrive quand on trahit le président. Voilà ce qui arrive quand on trahit le président Amin. »

Cette analyse de la mise en scène du traitement dégradant dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, révèle que l'approche esthétique de Kevin MacDonald rejoint fortement celle de Raoul Peck dans ce sens que tous deux insistent sur la démesure de la violence que subissent les corps. Et les deux cinéastes se rapprochent d'Edward Zwick dans le mode de représentation : tous les trois privilégient en effet la monstration, et se démarquent catégoriquement de Terry George qui se livre à la suggestion. Une dernière différence significative qui les distingue encore au plan esthétique, se situe niveau de la musique. Chez Raoul Peck, Terry George et Kevin MacDonald, la bande-son est systématiquement nettoyée de la musique qui intervient par contre activement chez Edward Zwick.

Au demeurant, ce chapitre a eu pour principale tâche dans l'ensemble de cette partie de la thèse, d'étudier la mise en scène de la violence symbolique dans le corpus. C'est alors que les injures et les traitements dégradants comme différentes formes de cette violence, ont respectivement donné lieu à des analyses portant successivement sur chaque film du corpus. Il est clairement apparu que dans leurs démarches esthétiques respectives, les cinéastes du corpus se rapprochent mais s'éloignent également par moments. Toutefois, ils ont en commun de rendre efficacement compte, chacun de son côté, du contexte sociohistorique du type de crise développé dans son œuvre, à la lumière de la mise en scène de la violence symbolique. Le chapitre suivant qui entend s'intéresser à l'image des Africains dans les crises, vise aussi à contribuer à l'étude des représentations qui constituent le centre d'intérêt de cette première partie de cette thèse.

Chapitre 3

L'image des Africains dans les crises

Les crises en général demeurent des grands moments de malheur, de terreur et de tristesse. En un mot, elles constituent des tragédies dans un pays ou dans une société. Aussi, toute crise en appelle au héros qui, au milieu de la situation chaotique qui prévaut, s'engage à venir en aide au peuple. Ses actes visent à donner espoir aux victimes, à les mettre à l'abri des forces du mal déchaînées ou encore à changer un ordre social, politique ou religieux établi par ailleurs devenu préjudiciable. En réalité, tout peuple plongé dans une crise, attend impatiemment ou sollicite le secours d'un individu pour éradiquer le mal qui le ronge. C'est pourquoi, cette personne qui vient solutionner le problème, est vue par le bénéficiaire comme étant le sauveur. Face donc à une crise, quelle qu'elle soit, le besoin d'un sauveur s'impose. Raoul Girardet écrit justement, s'agissant de cette nécessité du sauveur dans la société moderne en temps de crise : « Depuis près de deux siècles, l'appel au Sauveur ne cesse en effet de retentir dans notre histoire.⁴¹⁹ »

À l'observation des différentes crises qui sont abordées dans cette recherche, il se trouve que des populations traversaient des moments pénibles de leur existence, et attendaient une solution efficace. Le régime colonial belge par exemple constituait un lourd fardeau pour les Congolais qui voulaient à tout prix s'en débarrasser. Au plus fort du génocide rwandais, les populations tutsies demandaient l'aide de la communauté internationale et même de certains de leurs compatriotes hutus, afin d'arrêter les massacres. Une grande partie de la population sous le régime de Milton Obote en Ouganda, était victime de graves injustices sociales. Aussi souhaitait-elle voir un changement à la tête de l'État. Dans chacune de ces situations malheureuses, il y a effectivement eu des « sauveurs ».

Mais seulement les motivations de ces sauveurs, les principaux bénéficiaires de leurs actes, ainsi que les moyens utilisés par les uns et les autres pour résoudre le problème, font qu'ils se classent en deux groupes : les sauveurs positifs et les sauveurs négatifs. Les premiers sont nommés héros de la normalité et les seconds, héros de l'exception par Raoul Girardet⁴²⁰. Toutefois, ils restent tous les deux des héros, en dépit de l'opposition des systèmes de valeur qu'ils incarnent. Et l'auteur d'écrire : « Les références thématiques sont

⁴¹⁹ GIRARDET (Raoul), *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986, p. 71.

⁴²⁰ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 70.

les mêmes, mais leurs tonalités affectives et morales se trouvent soudain inversées.⁴²¹» André Reszler va dans le même sens : « Héros, sauveurs, chefs charismatiques sont autant de noms pour désigner l'“excellence” humaine ou son revers éclatant, le shaman, le démagogue.⁴²²» C'est donc sous le concept de héros tel que pensé par Raoul Girardet, que ce chapitre entend aborder l'image des Africains.

Il s'agit, plus concrètement, d'analyser l'image sous laquelle apparaissent les Africains dans le contexte des crises sociopolitiques, à la lumière des deux gammes de héros d'après le répertoire de Raoul Girardet. À partir de la notion de héros telle qu'elle est comprise dans ce travail, il est assez évident que cette notion ne peut être suffisamment éclairée qu'en prenant appui sur le personnage qui est l'élément moteur de tout récit filmique. En effet, c'est à partir du personnage que tous les autres éléments du film sont conçus et se construisent. D'où cette affirmation d'André Gardies : « Parmi les objets qui peuplent le monde diégétique, le personnage occupe incontestablement une place prépondérante. Autour de lui et par rapport à lui s'organise le récit.⁴²³» Et comme tous les autres éléments du récit filmique, les cinéastes conçoivent le personnage pour fonctionner comme un signe au sens saussurien du terme. Pierre Sorlin le reconnaît en écrivant : « Les films, presque tous les films, y compris les documentaires, racontent une histoire, ce qui leur impose de construire des personnages.⁴²⁴» Iouri Lotman éclaire davantage cette pensée de Pierre Sorlin : « L'image de l'homme à l'écran apparaît comme un message d'une très grande complexité, dont la capacité sémantique est déterminée par la variété des codes utilisés.⁴²⁵»

Le personnage sera alors abordé dans ce chapitre, ainsi que le souligne Francis Vanoye : « Comme une représentation, un “signe” global, lui-même constitué de signes (linguistiques ou autres) dessinant un rôle, une fonction, une absence quelquefois.⁴²⁶» Dans cette analyse qui repose sur l'image des Africains, le rapport tant au niveau physique qu'à celui du jeu entre les acteurs choisis et les personnages filmiques qu'ils incarnent, sera fortement interrogé. En effet, ces personnages apparaissent dans un genre cinématographique qui est le biopic défini par Raphaëlle Moine comme : « Un film qui raconte la vie ou un fragment significatif de la vie d'un personnage dont l'existence

⁴²¹ Ibid., p. 17.

⁴²² RESZLER (André), *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1981, p. 200.

⁴²³ GARDIES (André), *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 53.

⁴²⁴ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, *op. cit.*, p. 102.

⁴²⁵ LOTMAN (Iouri), *op. cit.*, p. 162.

⁴²⁶ VANOYE (Francis), *Récit écrit, récit filmique*, *op. cit.*, p. 117.

historique est attestée.⁴²⁷» Il semble donc intéressant de prendre en compte ce rapport, afin de voir si le cinéaste et l'équipe de production ont veillé ou pas à la correspondance entre l'acteur et le personnage. Au demeurant, l'analyse s'attachera à démontrer comment les cinéastes de notre corpus construisent l'image des Africains, selon que ces derniers sont des héros positifs ou négatifs, à travers les moyens spécifiquement cinématographiques (cadrage, nombre de plans, longueur des plans à l'écran, etc.) et non spécifiquement cinématographiques (voix, costume, geste, éclairage, maquillage, etc.) En faisant donc nôtre la typologie de Raoul Girardet, l'analyse débutera par les héros de la normalité pour s'achever avec celle des héros de l'exception.

3.1 Les héros de la normalité

Ils sont des individus qui se distinguent dans la société en posant des actions louables et détachées de tout égoïsme. Ces actions sont posées en faveur de la multitude des Hommes de leur époque et même parfois des générations futures. En d'autres termes, ce type de héros affiche un profil de grandeur et les actions qu'il pose sont nobles. Aussi, cette catégorie de héros est appelée par Umberto Eco, héros positif qui, d'après l'auteur : « Voue sa vie à pourfendre les forces du mal.⁴²⁸» Les héros de la normalité œuvrent donc essentiellement pour le bien. Ils servent par ailleurs d'exemples à leur semblable, contribuent à penser et à bâtir le monde afin que règne le bien-être. C'est dans ce sens que Thomas Carlyle soutient :

L'Histoire universelle, l'Histoire de ce que l'homme a accompli n'est au fond pas autre chose que l'Histoire des grands hommes qui ont œuvré ici-bas. Ils ont été les conducteurs des hommes, leurs modèles, leurs références et dans une acception plus large du terme, les initiateurs de tout ce que la grande masse des humains s'est efforcée de réaliser ou d'atteindre [...] il est juste de considérer que l'âme de toute l'Histoire du monde est l'Histoire de ses héros.⁴²⁹

Dans le corpus filmique étudié, deux cinéastes à savoir Raoul Peck et George Terry, font clairement ressortir dans leurs films respectifs *Lumumba* et *Hôtel Rwanda*, cette catégorie de héros à travers les personnages de Patrice Lumumba et de Paul Rusesabagina. C'est donc autour de ces deux personnages que sera analysée la première image des Africains.

⁴²⁷ MOINE (Raphaëlle), « Le genre biopic », *CinémAction*, 2011, n° 139, p. 22-27.

⁴²⁸ ECO (Umberto), *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1978, p. 132.

⁴²⁹ CARLYLE (Thomas), *On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History*, London, J.M Dent & Sons, 1908, p. 5. Citation en anglais : « Universal History, the history of what man has accomplished in the world, is at bottom the History of the Great Men who have worked here. They were the leaders of men, these great ones; the modellers, patterns, and in wide sense creators, of whatsoever the general mass of men contrived to do or to attain [...] The soul of the whole world's history, it may justly be considered, were the history of these. »

3.1.1 Patrice Lumumba, le libérateur

En ce qui concerne le personnage de Patrice Lumumba comme héros de la normalité dans le film *Lumumba*, il ne fait aucun doute que Raoul Peck n'a pas inventé cet archétype. En effet, avant même d'être vu à l'écran et associé à l'image d'un héros, ce nationaliste était déjà considéré comme un héros dans la culture historique aussi bien au Congo qu'à l'extérieur. Après sa mort, Patrice Lumumba est élevé au rang des « grands hommes » tant par les articles de journaux que par la création artistique⁴³⁰. Jean-Claude Willame rappelle : « L'ancien Premier ministre y est dépeint comme le “ héros du Congo”, comme un “ saint” et même comme le “ second dieu du monde”.⁴³¹» À la sortie de *Lumumba*, la critique ne manque pas à son tour de présenter le nationaliste congolais comme un héros. Alexis Champion⁴³² et Brigitte Baudin⁴³³ signent, chacun de son côté, un article intitulé : *Lumumba, le héros sacrifié*. Dans un entretien, Raoul Peck insiste sur le type de héros qu'est Patrice Lumumba : « Lumumba est un héros positif pour les jeunes. Comme Malcolm X ou Mandela.⁴³⁴» Cette reconnaissance de Patrice Lumumba comme héros par Raoul Peck, est encore marquée par le fait que le titre du film porte le nom de ce leader congolais. Mais qu'est-ce qui vaut en réalité à Patrice Lumumba le titre de héros ? C'est le combat sans compromission qu'il a mené pour l'indépendance et son projet très révolutionnaire du développement économique et social du Congo. Au vu donc de son combat politique qui a été hautement bénéfique au peuple congolais, ainsi que de sa capacité à discerner l'avenir en tant que leader, Patrice Lumumba correspond, dans la typologie des sauveurs établie par Raoul Girardet, à Moïse ou l'archétype du prophète⁴³⁵. Cet archétype du prophète est aussi attribué à Patrice Lumumba par la critique à la sortie de *Lumumba*. Bruno Villien signe ainsi un article qu'il intitule *Requiem pour un prophète*.⁴³⁶

En effet, l'œuvre de Patrice Lumumba dans l'histoire politique du Congo, s'inscrit en droite ligne avec la mission du prophète Moïse, personnage biblique désigné par Dieu pour aller délivrer le peuple d'Israël prisonnier en Egypte. Sigmund Freud reconnaît ce rôle joué par Moïse. L'auteur écrit : « Derrière le dieu qui a élu les Juifs et les a libérés d'Égypte

⁴³⁰ Aimé Césaire lui a consacré en 1973, une pièce de théâtre intitulée *Une saison au Congo*. De son côté, le musicien congolais Franco lui a dédié une chanson en 1967, et qui porte un titre assez évocateur : *Lumumba, héros national*.

⁴³¹ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 474.

⁴³² In *Le Journal du Dimanche*, 14 mai 2000.

⁴³³ In *Le Figaro*, 04 octobre 2000.

⁴³⁴ In *Libération*, 04 octobre 2000.

⁴³⁵ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 78.

⁴³⁶ In *TéléCinéObs*, 26 mai 2003.

il y a la personne de Moïse, qui avait précisément accompli cela en affirmant qu'il agissait sur l'ordre de Dieu.⁴³⁷» En tant que leader politique apparu en pleine colonisation belge dans son pays, Patrice Lumumba a eu pour cheval de bataille l'indépendance du Congo. Aussi, Sophie Bonnet écrit à la sortie du film : « Il s'agit de la vie portée à l'écran de Patrice Lumumba, autodidacte qui devint le leader charismatique du mouvement national congolais pour un Congo libre et uni.⁴³⁸» Moïse et Patrice Lumumba ont ainsi eu l'un et l'autre, la mission de libérer des peuples opprimés. Dieu ne s'adresse-t-il pas au prophète Moïse en ces termes ? : « Va, je t'enverrai auprès de Pharaon, et tu feras sortir d'Égypte mon peuple, les enfants d'Israël.⁴³⁹» Il en est de même pour Patrice Lumumba qui, lors de la présentation du programme d'action de son parti politique, le 28 décembre 1958 devant une foule nombreuse, avait déclaré : « Le Mouvement National Congolais, d'inspiration typiquement africaine, a pour lui un but fondamental : la libération du peuple congolais du régime colonialiste et son accession à l'indépendance.⁴⁴⁰» À l'instar du prophète Moïse, Patrice Lumumba s'était présenté au Congo comme le libérateur.

Cette image de libérateur est parfaitement projetée à l'écran par Raoul Peck, à travers la scène de la proclamation de l'indépendance du Congo. Dans cette scène, après que le Roi Baudouin et Joseph Kasa-Vubu aient prononcé leurs discours, Patrice Lumumba dont l'indépendance du Congo était devenue une obsession, monte au créneau et présente l'indépendance de son pays non pas comme un acquis, mais comme une victoire obtenue au terme d'une longue lutte. Sur un ton ferme et en martelant sur les mots, Patrice Lumumba s'adresse à son auditoire et plus particulièrement à l'ancien maître du Congo sans paniquer. D'ailleurs, à la différence de Joseph Kasa-Vubu qui, avant d'entrer dans le développement de son allocution, interpelle le Roi Baudouin et lui adresse même un regard en baissant légèrement la tête en signe de respect, Patrice Lumumba débute son discours en ne prêtant aucune attention au Roi. Ce courage qu'affiche le leader congolais vis-à-vis de la puissance colonisatrice, est renforcé par un seul angle de prise de vue et une seule grosseur de plan à partir desquels est vu Patrice Lumumba : il s'agit du cadrage frontal et du plan rapproché poitrine. Cette construction du cadre qui met automatiquement hors-champ le Roi Baudouin et toutes les autres autorités belges, vient davantage désavouer la présence de l'ancien maître.

⁴³⁷ FREUD (Sigmund), *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris Gallimard, 1986, p. 203.

⁴³⁸ In *Les Inrockuptibles*, 23 mai 2000.

⁴³⁹ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Exode, chapitre 3, verset 11.

⁴⁴⁰ Cité par Joseph Mbungu Nkandamana, *op. cit.*, p. 75.

La caméra qui reste durement posée au sol et refuse de se déplacer pendant que Patrice Lumumba parle, ainsi que la bande-son qui laisse seulement entendre les paroles en écartant les bruits et la musique, contribuent véritablement à souligner ce courage qui anime Patrice Lumumba.

Concernant justement de ce courage du nationaliste congolais, Jean Van Lierde, ami de Patrice Lumumba déclare : « Il ne léchait pas les pieds des hommes coloniaux.⁴⁴¹ » Dans le même sens, Jean Muyami, un partisan de Patrice Lumumba affirme : « Il avait vraiment un courage incroyable. Il n'hésitait pas à appeler les choses par leur nom : la souffrance, la haine raciale, le travail forcé dans les mines, le manque d'humanité.⁴⁴² » En effet, le courage est l'attribut majeur d'un héros, qui plus est, d'un prophète. C'est également animé de courage que Moïse lui-même s'est présenté devant Pharaon pour lui demander de laisser partir les Hébreux. Baltasar Gracián écrit alors : « En effet, le courage remplace tout le reste en quelque sorte ; il marche, pour le dire ainsi à la tête de tout, soit pour vaincre les difficultés quelquefois inséparables d'un projet le plus sagement médité, soit pour brusquer les obstacles imprévus et soudains.⁴⁴³ » Cette attitude courageuse de Patrice Lumumba à l'égard du colon belge pendant et après la colonisation, a inspiré plusieurs dirigeants africains de son temps, et continue d'inspirer ceux d'aujourd'hui. Ludo De Witte souligne justement : « Pour beaucoup d'Africains, la figure de Lumumba demeure une source vive d'inspiration politique.⁴⁴⁴ » Ce qui fait alors de Patrice Lumumba un mythe dont la fonction maîtresse, écrit Mircea Eliade : « Est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : aussi bien l'alimentation ou le mariage, que le travail, l'éducation, l'art ou la sagesse.⁴⁴⁵ » Mais cela fait aussi de lui un « grand homme » au sens de Ralph Waldo Emerson qui considère les « grands hommes » comme : « Ceux qui relèvent de la nature, et s'élèvent au-dessus des communes façons, par leur fidélité aux idées universelles [...] Ils sont les exceptions dont nous avons besoin.⁴⁴⁶ »

Cette présentation de Patrice Lumumba comme modèle de dirigeant politique à suivre, est marquée dans cette scène par ce que Michel Chion nomme la parole-caméra

⁴⁴¹ Déclaration contenue dans le documentaire de Thomas Gieffer, *Une mort de type colonial. L'assassinat de Patrice Lumumba*, 2008.

⁴⁴² Cité par David Van Reybrouck, *Congo. Une histoire*, Paris, Actes du Sud, 2012, p. 316.

⁴⁴³ GRACIÁN (Baltasar), *Le héros*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, p. 28.

⁴⁴⁴ WITTE (Ludo De), *L'assassinat de Lumumba*, Paris, Karthala, 2000, p. 15.

⁴⁴⁵ ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 19.

⁴⁴⁶ EMERSON (Ralph Waldo), *Les hommes représentatifs*, trad. de l'anglais par Jean Izoulet et Firmin Roz, Paris, Éditions Bartillat, 2015, p. 32.

définie comme : « Le cas où un personnage s'adresse directement à la caméra, et où l'omission volontaire du contrechamp nous met d'office à la place de son interlocuteur invisible.⁴⁴⁷» En effet, lorsque Patrice Lumumba débute son discours accusateur à l'endroit de la Belgique, Raoul Peck évite le contre-champ sur l'auditoire présent dans la salle. C'est dans un cadrage fortement frontal que le leader congolais s'adresse alors au spectateur. Avec cette parole-caméra donc, le silencieux message semble le suivant : « Dirigeants africains, voici le modèle à suivre. Ayez le courage de dire “non” à l'ancien maître. Prenez enfin votre destin en mains !»

Mais, comme tout prophète dont l'une des missions est la dénonciation des vices qui minent la société dans laquelle il vit, afin qu'elle change positivement, Patrice Lumumba au terme de son propos introductif dans cette scène, se livre évidemment à la critique amère des quatre-vingts ans de servitude sous lesquels la Belgique a maintenu le peuple congolais. Aussi, dès qu'il commence à évoquer ce passé douloureux des Congolais fait d'humiliation et de privation de toutes sortes, la caméra embrasse progressivement la lecture enflammée, en un zoom avant lent qui vient se terminer en plan rapproché poitrine sur le leader congolais. Dans ce deuxième moment de son discours, Patrice Lumumba hausse le ton et s'exprime dans un débit rapide et parfois cherche même ses mots. Toutes choses qui traduisent, à travers ces paramètres de la voix du leader congolais, le sentiment de colère qui l'habite. En effet, les paramètres qui caractérisent la voix d'un personnage au cinéma, apparaissent eux-mêmes comme des messages, donc dotés de sens. André Gardies et Jean Bessalel écrivent : « Le timbre, l'accent, l'élocution, le débit sont alors autant d'éléments susceptibles de produire du sens.⁴⁴⁸» Le spectateur a désormais affaire à un homme révolté au sens d'Albert Camus, quand il définit un tel individu qui est d'abord un esclave, comme : « Un homme qui dit non [...], les choses ont trop duré.⁴⁴⁹» Justement, les choses avaient déjà trop duré au Congo en défaveur des Congolais, et Patrice Lumumba entendait donc bousculer cet ordre des choses.

Avec cette dénonciation, Patrice Lumumba envoyait clairement à la Belgique, puissance colonisatrice, le message selon lequel les choses n'allaient plus se passer comme avant. Pour le nationaliste congolais, le moment était venu pour que le peuple congolais retrouve sa liberté jadis confisquée. En d'autres termes, Patrice Lumumba s'engageait à

⁴⁴⁷ CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma*, op. cit, p. 318.

⁴⁴⁸ GARDIES (André), BESSALEL (Jean), op. cit, p. 209.

⁴⁴⁹ CAMUS (Albert), *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 25.

rompre les amarres pour reprendre Luc de Heusch⁴⁵⁰. Et comme le souligne Raoul Girardet : « Le héros rédempteur est celui qui libère, tranche les liens.⁴⁵¹ » La caméra qui était restée systématiquement immobile lors de la partie introductive du discours, se dégage à présent tout doucement. Elle quitte, à l'aide d'un lent travelling droite-gauche, la salle d'où Patrice Lumumba prononce le discours incendiaire, pour se retrouver à l'extérieur. Ce mouvement de caméra libère aussi le spectateur qui n'est plus prisonnier de la salle de cérémonie. Il se retrouve à l'extérieur, et a également la possibilité de voir les populations congolaises suivre ce discours. Le même spectateur saisit pareillement les réactions de ces populations.

Dans cette même phase de dénonciation, une certaine émancipation est également observée entre les différentes composantes de la bande-son. Les paroles qui ont fonctionné sans partage au niveau de ladite bande, se voient alors rejointes par les deux autres composantes que sont la musique et les bruits. En effet, ces deux derniers étaient jusque-là sous la domination des paroles pendant les vingt-cinq secondes qu'a duré le propos introductif de Patrice Lumumba. L'ingénieur du son, Jean-Pierre Laforce et le réalisateur Raoul Peck décident alors de mixer les paroles, les bruits et la musique. Mais à ce niveau du morceau filmique, les bruits entrent brutalement en scène, tandis que la musique fait son apparition en douceur. Cette attaque tranchée des bruits vient rappeler l'une des options de Patrice Lumumba qui, à un moment donné de son combat et face à la mauvaise foi de la Belgique, avait réclamé l'indépendance du Congo dans les plus brefs délais. C'est au terme du Congrès de son parti tenu du 23 au 28 octobre 1959 à Stanleyville, qu'il avait pris cette position. Kimpianga Mahaniah affirme : « Lumumba harangua la population et exigea l'indépendance totale et immédiate.⁴⁵² »

Par ailleurs dans leur participation, les bruits et la musique s'efforcent même de faire concurrence aux paroles. Dans la bande-son en effet, les différentes composantes n'entretiennent pas toujours des relations harmonieuses. Il arrive aussi qu'elles fonctionnent par opposition dans un même segment filmique. S'agissant de ces rapports entre paroles, bruits et musique Gilles Deleuze soutient : « Il est évident que ces différents éléments peuvent entrer en rivalité, se combattre, se suppléer, se recouvrir, se transformer.⁴⁵³ » Ce fonctionnement antagonique que met en place Raoul Peck entre les paroles, les bruits et la

⁴⁵⁰ HEUSCH (Luc de), « Plaidoyer à la mémoire de Patrice Lumumba », Luc de Heusch (dir.), *Pourquoi l'épouser*, Paris, Gallimard, 1971, p. 289-315.

⁴⁵¹ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵² KIMPIANGA MAHANIAH, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁵³ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2, op. cit.*, p. 304.

musique, vise également à démontrer que c'est sous fond de rivalités avec la Belgique que le Congo revendiquait l'indépendance. Aussi dans cette scène, Patrice Lumumba déclare : « L'indépendance du Congo, si elle est proclamée aujourd'hui [...], nul Congolais digne de ce nom ne pourra jamais oublier cependant que c'est par la lutte qu'elle a été conquise. » Rien d'étonnant, car comme l'écrit Georges Balandier : « Société coloniale et société colonisée sont entre elles dans certains rapports [...] qui impliquent tensions et conflits.⁴⁵⁴»

Mais si les bruits, constitués d'applaudissements de l'auditoire interviennent de façon intermittente, la musique quant à elle, refuse carrément de s'arrêter. Malgré le travail du mixage qui la réduit à une position de musique de fond⁴⁵⁵, car asphyxiée par les paroles de Patrice Lumumba, la musique qui garde le même rythme et continue à jouer sur le même mode, accompagne le reste du discours du leader congolais jusqu'à la fin. L'entêtement de la musique dans la revendication de son autonomie, souligne ici la détermination qu'a eue Patrice Lumumba dans son combat pour l'indépendance du Congo, en dépit de nombreux obstacles auxquels le nationaliste congolais a dû faire face. À plusieurs reprises en effet, il a été jeté en prison, sans oublier que l'administration coloniale belge interdisait parfois les meetings publics organisés par Patrice Lumumba. Le héros prophétique est donc constamment soumis aux épreuves, qu'elles soient morales ou physiques, mais il reste ferme. C'est la raison pour laquelle Raoul Girardet le considère : « Comme un lutteur, un combattant. Toujours menacé, toujours arc-bouté au bord du gouffre, il refuse de se soumettre au destin.⁴⁵⁶» Effectivement, le leader congolais ne baissait jamais les bras. D'ailleurs, étant en prison, il avait insisté pour prendre part aux travaux de la Table Ronde en Belgique. Ce qui lui fut accordé par le Roi des Belges. Tout comme le prophète Moïse qui n'a pas reculé devant les menaces de Pharaon et ses refus répétés de laisser partir les Hébreux, Patrice Lumumba a persévéré et est allé jusqu'au bout de son combat pour l'indépendance de son pays. Il a même eu le privilège d'être témoin de la victoire de l'idéal pour lequel il se battait. Alexis Campion écrit à ce propos : « Il avait été nommé Premier ministre [...] d'un pays dont il avait eu la joie de voir l'indépendance pour laquelle il militait.⁴⁵⁷»

⁴⁵⁴ BALANDIER (Georges), « La situation coloniale : Approche historique », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2001, n° 110, p. 9-20.

⁴⁵⁵ CHION (Michel), *Le son au cinéma, op. cit.*, p. 115.

⁴⁵⁶ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 80.

⁴⁵⁷ In *Les Echos*, 5 octobre 2000.

Cependant, il n'y a pas que les composantes de la bande-son qui refusent de cohabiter harmonieusement dans cette scène. Il s'avère également que l'union entre la bande-son et la bande-image repose sur le mode de l'indifférence réciproque pour reprendre Laurent Jullier⁴⁵⁸. En effet, les images vues à l'écran pendant que Patrice Lumumba prononce son discours, contrastent sévèrement avec les propos du leader congolais : il parle par exemple des massacres des Congolais et de leurs salaires misérables, mais au moyen du montage parallèle, ce sont des Congolais et Congolaises qui sont montrés dans les rues en train d'écouter ce discours à la radio. Cette indifférence, qui se traduit par le fait que la bande-son prend son chemin tandis que la bande-image prend le sien, entend aussi prouver que Patrice Lumumba n'était pas un homme des compromis. Le réalisateur Raoul Peck lui reconnaît justement cette qualité : « Il était intransigeant. Il n'a pas voulu négocier la souveraineté de son pays. On ne le lui a pas pardonné. Il l'a payé de sa vie.⁴⁵⁹ » Dans la même optique, Jean-Emmanuel Pondi affirme : « Pour avoir choisi de se confronter à l'establishment belge de manière aussi crue, aussi peu diplomatique, le Premier Ministre Lumumba avait [...] irrémédiablement scellé son sort politique.⁴⁶⁰ » Et Françoise Huguier d'écrire à la sortie du film : « Il devient un partisan populaire et radical de l'indépendance.⁴⁶¹ » Ce caractère intransigeant du leader congolais apparaît dans une lettre adressée à sa femme Pauline Lumumba, alors qu'il est en prison attendant pratiquement sa mort prochaine. Il écrit : « Ni brutalités, ni sévices, ni tortures ne m'ont jamais amené à demander la grâce, car je préfère mourir la tête haute, la foi inébranlable et la confiance profonde dans la destinée de mon pays plutôt que de vivre dans la soumission et le mépris des principes assurés.⁴⁶² »

Toutefois, cette dénonciation faite par Patrice Lumumba n'est pas seulement destinée à la Belgique. Il s'adresse également aux Congolais, car un prophète cherche à toucher la masse. Si ce message vise à accabler la Belgique, il a par contre l'intention d'éclairer, d'édifier et de conscientiser le peuple congolais sur les exactions commises par l'administration coloniale belge. Et alors que Patrice Lumumba évoque ce passé douloureux, le nationaliste congolais n'est plus vu à l'écran. Seule sa voix inonde l'espace visuel. Pendant qu'il parle, la caméra qui se trouve désormais à l'extérieur, se met à se balader pour trouver les destinataires du message. Et au moyen de lents travellings droite-gauche, gauche-droite,

⁴⁵⁸ JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, op. cit., p. 251.

⁴⁵⁹ In *Le Figaro*, 4 octobre 2000.

⁴⁶⁰ PONDY (Jean-Emmanuel), *Du Zaïre au Congo démocratique. Les fondements de la crise*, Yaoundé, Éditions du CRAC, 1997, p. 16.

⁴⁶¹ In *Libération*, 18 août 2000.

⁴⁶² Cité par Jean Ziegler, op. cit., p. 121.

haut-bas, l'appareil de prise de vues laisse découvrir successivement quelques Congolais et Congolaises réunis devant un atelier de couture ; des soldats congolais dans une salle en compagnie de deux soldats belges ; des vendeuses congolaises devant leur étalage de fruits ; un couple de Congolais dans leur salle à manger. Ces Congolais et Congolaises, assis pour certains et debout pour d'autres, tous cadrés en plan d'ensemble, écoutent à travers un poste radio ce discours plein de vérité et porteur d'espoir. C'est pourquoi, ils lui prêtent toute leur attention bien qu'ils ne voient pas le leader congolais devant eux en chair et en os. Ils adoptent donc un comportement de fidèles face à ce discours. Par rapport à une telle attitude d'écoute, Roland Barthes peut alors écrire que : « Écouter est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi. Car, c'est par cette écoute que l'homme est relié à Dieu.⁴⁶³ » Ce discours de Patrice Lumumba rencontre en réalité la ferveur de la foule. Aussi applaudit-elle irrésistiblement de temps à autre. En effet, il est dans l'ordre des choses, que le prophète qui connaît parfois l'avenir, influence par ses discours, la masse qui se confie en lui et non l'inverse. C'est la raison pour laquelle dans l'ordre de préséance au niveau du fonctionnement de la bande-son, les paroles de Patrice Lumumba viennent en première position, et les applaudissements de la foule en seconde position.

En effet, Patrice Lumumba parvenait à captiver les foules qui décidaient ensuite de le suivre grâce à la puissance de ses paroles, comme l'ont fait tous les autres prophètes avant lui. David Van Reybrouck écrit justement à propos de Patrice Lumumba : « Il avait le don de l'éloquence et de la force de conviction.⁴⁶⁴ » C'est la parole qui est l'arme du héros prophétique. Raoul Girardet soutient : « Orateurs de caractère quasi sacré, c'est d'abord par le Verbe qu'ils agissent, par la parole qu'ils entendent décider du cours de l'histoire.⁴⁶⁵ » Justement, dans son combat, Patrice Lumumba n'a pas eu besoin d'utiliser la violence physique notamment, ni pour rallier les foules à sa cause, ni même pour contraindre la Belgique à accepter la souveraineté du Congo. La caméra a donc raison de s'accrocher uniquement sur le visage du leader congolais, en gardant dans le hors-champ ses membres supérieurs et inférieurs. À un moment donné même, Patrice Lumumba n'est plus physiquement visible à l'écran. Il n'y a plus que sa voix qui signale sa présence. À la différence de Frantz Fanon qui prônait la violence comme arme de libération des peuples

⁴⁶³ BARTHES (Roland), *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁶⁴ REYBROUCK (David Van), *op. cit.*, p. 316.

⁴⁶⁵ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 79.

opprimés⁴⁶⁶, seuls les mots ont suffi à Patrice Lumumba de mener son combat et de le gagner. C'est ainsi que dans la scène de son arrestation alors qu'il tient un meeting politique, Patrice Lumumba se laisse passer les menottes aux poings par les soldats de l'armée coloniale sans opposer de résistance. Sur le plan physique même, Patrice Lumumba était d'abord un homme faible et ne pouvait donc pas se livrer, encore moins résister aux épreuves de force musculaire. L'avocat Aubertin donne le portrait suivant de ce leader congolais : « Grand, flexible, mince, il est la mobilité même. [...] Ses bras maigres se détendent.⁴⁶⁷»

Cette caractéristique du héros prophétique qui n'utilise pas de la force physique pour résoudre les problèmes, a donc emmené le réalisateur Raoul Peck et l'équipe de production, à choisir un acteur qui exhibe le même profil physique que Patrice Lumumba. Ce qui a permis à l'acteur Eriq Ebouaney de décrocher le rôle du leader congolais. Cet acteur présente une ressemblance tant au niveau de la corpulence que du faciès avec Patrice Lumumba. L'acteur Eriq Ebouaney, choisi pour interpréter le personnage Patrice Lumumba, est ainsi taillé sur mesure pour le rôle. Dans le biopic en tant que genre cinématographique, la conformité physique de l'acteur à l'individu réel dont il doit interpréter le rôle s'avère capitale, car l'image dudit individu a été conservée dans la mémoire collective grâce aux archives audiovisuelles, aux documents écrits ou aux témoignages. Cette correspondance physique entre l'acteur et le personnage permet par ailleurs de ressortir le réalisme à l'écran, et ce, pour le grand plaisir du spectateur. Rémi Fontanel écrit à ce propos : « La fiction impose généralement un acteur dont la mission est de se rapprocher le plus fidèlement possible du modèle (vivant ou mort).⁴⁶⁸» Et parfois aussi pour se rapprocher de ce modèle, le corps de l'acteur choisi, est appelé à subir un sérieux travail d'esthétique. Rémi Fontanel peut encore écrire : « Le corps doit se métamorphoser jusqu'à ce que l'acteur/l'actrice se coule complètement dans son modèle. Moustache ou barbe, muscles ou bedaine, perruque, arrachage de sourcils.⁴⁶⁹»

À travers ce corps filiforme de l'acteur Eriq Ebouaney qui interprète le personnage de Patrice Lumumba, la certitude est apportée que le leader congolais n'a pas fait usage de la force physique dans son combat pour l'obtention de l'indépendance du Congo. L'aspect physique d'un personnage constitue donc une ressource expressive non négligeable dans le

⁴⁶⁶ FANON (Frantz), *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶⁷ Cité par Jean Omasombo Tshonda, art. cité.

⁴⁶⁸ FONTANEL (Rémi), « Préambule : la réalité sera toujours plus captivante... », *CinémAction*, 2011, n° 139, p. 13-19.

⁴⁶⁹ FONTANEL (Rémi), art. cité.

récit filmique. Jacqueline Nacache qui tient également le physique du comédien pour un élément capital dans l'énonciation filmique, affirme : « On peut considérer qu'il n'y a pas de casting ex nihilo.⁴⁷⁰ » Aussi, quand dans cette scène il se met à dénoncer les méfaits de la colonisation belge en vue justement de la décolonisation, Patrice Lumumba bien que cadré en plan rapproché, réalise avec son corps un faible taux de remplissage de l'écran à cause justement de la minceur de ce corps d'Eriq Ebouaney. Ce faible taux de remplissage est par ailleurs renforcé par le jeu statique du leader congolais. En effet, lorsqu'arrive le tour de Patrice Lumumba de prendre la parole, il ne s'empresse pas. Il fixe d'abord longuement l'auditoire. Ce n'est qu'après ce moment de silence qu'il se met à lire son discours fermement tenu entre ses mains. Il n'effectue aucun mouvement ne serait-ce que des bras. Gérard Betton peut à cet effet considérer le jeu statique comme : « Celui des acteurs qui, par leur personnalité puissante ont de la prestance.⁴⁷¹ » Patrice Lumumba ne se meut véritablement pas à l'intérieur du cadre pour pouvoir le dominer par son corps. D'où alors l'absence de toute trace de sueur sur son visage, car suer d'après Roland Barthes : « Témoigne de l'énorme travail physiologique.⁴⁷² » À cette extrême rigidité du corps de Patrice Lumumba, s'ajoute le travail de la caméra qui le conserve au centre de l'écran, tout en mettant les autres personnages hors-champ. Cette gestion du cadre crée alors beaucoup d'air autour de Patrice Lumumba, si bien que c'est finalement l'écran qui aspire le leader congolais. Le montage qui refuse catégoriquement aussi de varier les angles de prise de vues, contribue à rendre le nationaliste congolais moins dynamique à l'écran.

Mais si dans cette scène, Patrice Lumumba ne parvient pas à remplir suffisamment l'écran de son corps, sa voix par contre envahit aussi bien le champ que le hors-champ sonore. En effet, la voix de Patrice Lumumba se fait d'abord entendre sous la modalité « in » dans la salle où a lieu la cérémonie, et ensuite hors de la salle sous la modalité « on the air » où se trouvent les populations congolaises d'un côté. De l'autre côté, la même voix passe de la modalité « on the air » à la modalité « in ». La voix de Patrice Lumumba qui est alors écoutée dans des endroits différents et par période, démontre à suffisance que le message d'un prophète transcende le temps et l'espace. Cette transcendance spatio-temporelle du message de Patrice Lumumba est donc rendue manifeste par sa voix qui franchit la frontière in/on the air et vice-versa. Cette frontière, Michel Chion ne la mentionne pas dans sa

⁴⁷⁰ NACACHE (Jacqueline), *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 92.

⁴⁷¹ BETTON (Gérard), *op. cit.*, p. 69.

⁴⁷² BARTHES (Roland), *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 29.

typologie relative aux frontières du son au cinéma.⁴⁷³ Mais, il se trouve que la frontière in/on the air, telle qu'elle fonctionne dans cette scène, se rapproche de l'une des trois frontières de Michel Chion, à savoir de la frontière in/hors-champ. En effet, il est fréquent dans un film qu'un son passe du statut de « in » au statut de « hors-champ » et réciproquement. C'est pourquoi Michel Chion écrit que la frontière in/hors-champ : « Se présente comme une porte battante, distraitement franchie, autant de fois qu'on en a besoin.⁴⁷⁴»

En réalité, le message de Patrice Lumumba en rapport avec la question de l'indépendance des pays africains, s'était répandu au-delà des seules frontières du Congo. Thomas Sotinel écrit à la sortie de *Lumumba* : « Sa popularité au Congo s'était étendue au reste du continent, qui le plaçait, aux côtés de Kenyatta et Nkrumah, parmi les héros des luttes anticolonialistes.⁴⁷⁵» Ce qui lui a incontestablement valu l'invitation à la Conférence panafricaine d'Accra au Ghana en décembre 1958. Et l'accueil qui lui a été réservé fut à la hauteur de l'idéal pour lequel il combattait. Jean Ziegler souligne : « Il est reçu à ce congrès comme un héros. On lui cède la tribune. Il est élu au secrétariat permanent et des hommes comme Sékou Touré, N'krumah l'accueillent comme un frère d'armes.⁴⁷⁶» Bien entendu, il n'est pas resté au Ghana. Patrice Lumumba est rentré au Congo pour continuer à prôner le message de l'indépendance. Et tout comme il fut accueilli à Accra avec honneur, de son retour au Congo après la Conférence panafricaine, Patrice Lumumba est accueilli avec enthousiasme par les Congolais. Jean Ziegler affirme : « En janvier, à son retour d'Accra, Lumumba parcourt la capitale et partout où il passe, hommes femmes, vieillards, enfants, chômeurs se rassemblent. Ils l'acclament, ils le portent en triomphe.⁴⁷⁷» Et dans cette scène de la proclamation de l'indépendance en effet, le discours de Patrice Lumumba est salué par une salve d'applaudissements dans les deux contextes sonores « in » et « on the air » à travers lesquels sa voix navigue.

Toutefois, Patrice Lumumba ne s'est pas limité à la dénonciation en vue de l'obtention de l'indépendance du Congo. Cette indépendance qu'il recherchait avec ténacité en tant que leader politique, devait lui permettre, une fois obtenue et surtout arrivé au pouvoir, de concrétiser la vision qu'il avait pour son pays le Congo. En effet, le héros prophétique, comme l'écrit Raoul Girardet : « Guide son peuple sur les chemins de

⁴⁷³ CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma*, op. cit, p. 225.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 233.

⁴⁷⁵ In *Le Monde*, 04 octobre 2000.

⁴⁷⁶ ZIEGLER (Jean), op. cit, p. 115.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 115.

l'avenir.⁴⁷⁸» Tout comme le prophète Moïse a libéré le peuple d'Israël pour le conduire vers la Canaan, présentée comme un bon et vaste pays où coulent le lait et le miel⁴⁷⁹, Patrice Lumumba a eu pour préoccupation, l'amélioration des conditions de vie de tous les Congolais. Aussi s'était-il par exemple engagé à promouvoir les Congolais à des grades divers dans toutes les administrations publiques. Les Congolais dans leur large majorité, n'avaient occupé que des postes de moindre importance dans l'administration coloniale. Jean-Claude Willame souligne : « Jusqu'à l'indépendance, l'africanisation de cette administration est pratiquement inexistante : en juin, sur les 12485 agents congolais sous statut, 11848 exercent des tâches subalternes.⁴⁸⁰»

Conscient de ce que les Congolais avaient été victimes d'injustices criardes, Patrice Lumumba dans cette scène de la proclamation de l'indépendance, trace des nouvelles voies pour un meilleur avenir du peuple congolais. Les bras du leader congolais sont alors vus à l'écran pour exprimer son côté pragmatique. En tant que dirigeant politique, Patrice Lumumba ne se limitait pas aux discours. Il mettait en application ses idées. La caméra qui, une fois de plus demeure fixe, vient souligner la ferme volonté de Patrice Lumumba de nationaliser tous les domaines d'activités au Congo. Il était précisément convaincu que la nationalisation des richesses du Congo était la principale voie pour assurer le développement économique et social durable du pays. Aussi, dans une scène antérieure à celle de la proclamation de l'indépendance, Patrice Lumumba et Joseph Kasa-Vubu s'entretiennent sur la gestion future du Congo. Patrice Lumumba, cadré dans un plan rapproché poitrine et fortement positionné à gauche de l'écran, exprime son inquiétude par rapport à la gestion, au lendemain de l'indépendance, des nombreuses ressources naturelles du Congo ainsi que des industries qui s'y trouvent. Il demande à Joseph Kasa-Vubu : « L'Union minière du Haut Katanga, le cuivre, les diamants, est-ce qu'ils laisseront tout ça aux mains du gouvernement ou... ? »

Pendant qu'il pose cette question à laquelle Joseph Kasa-Vubu ne répond pas, la caméra effectue un lent travelling arrière. Ce mouvement de caméra qui crée aussi de l'air à la droite de Patrice Lumumba, vient indiquer que le leader congolais prend du recul, qu'il veut voir plus clair sur le contenu même du mot « indépendance ». Par ailleurs, Patrice Lumumba est vu de profil deux quarts face, et cet angle de prise de vue renforce l'idée selon

⁴⁷⁸ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 78.

⁴⁷⁹ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Exode, chapitre 3, verset 8.

⁴⁸⁰ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 198.

laquelle le leader congolais ne concevait pas l'indépendance de façon partielle. Aux yeux de Patrice Lumumba en effet, l'indépendance politique ne suffisait pas. Il était impératif qu'elle s'accompagne de l'indépendance économique. D'ailleurs, parmi les revendications de Patrice Lumumba, figuraient celles liées à la situation économique des Congolais. Jean-François Bayart écrit justement à propos de cette ambivalence de la lutte nationaliste en Afrique : « Elle exprimait la revendication de la richesse, en même temps que celle de la dignité.⁴⁸¹ » Après avoir donc enrichi économiquement le colon belge, il était alors temps qu'avec l'indépendance, le peuple congolais jouisse pleinement des richesses qu'il a produites, et qu'il produira encore. Le prophète Moïse ne s'est pas non plus contenté de la liberté que Pharaon a accordée au peuple d'Israël. Il a aussi insisté pour que les Hébreux sortent d'Egypte avec des richesses matérielles : bœufs, brebis, vases d'or, vases d'argent, etc. Ce qu'ils ont d'ailleurs reçu de Pharaon⁴⁸².

Ainsi, dans son discours, Patrice Lumumba déclare : « La république du Congo a été proclamée et notre pays est maintenant entre les mains de ses propres enfants. » Plus loin, il ajoute : « Et assurer que les terres de notre patrie profitent véritablement à ses enfants. » Patrice Lumumba et quelques nouveaux dirigeants congolais sont alors vus dans un plan d'ensemble, tandis qu'aucun Belge n'apparaît à l'écran. Cette idée de Patrice Lumumba de rendre aux Congolais ce qui leur appartient, sera d'ailleurs valorisée après sa mort par Joseph Désiré Mobutu qui l'a combattu et a contribué à son élimination physique. Jean Omasombo Tshonda révèle : « Avec [...] la dénonciation des accords financiers belgo-congolais de mai 1966, la nationalisation de l'Union minière du Haut Katanga (UMHK), l'instauration du "nationalisme congolais authentique" devenue la doctrine officielle du pays au début des années 1970, Mobutu semble renouer avec l'idée du nationalisme anticolonial de Lumumba.⁴⁸³ » Ceci valide d'une part, l'image de Patrice Lumumba comme un « grand homme » au sens où l'entend Sigmund Freud quand il soutient que : « Le grand homme influence ses contemporains de deux manières : par sa personnalité et par l'idée pour laquelle il s'engage.⁴⁸⁴ » D'autre part, la preuve est fournie que Patrice Lumumba avait une longueur d'avance sur ses contemporains par rapport à l'avenir du Congo. Jean Omasombo Tshonda affirme justement : « Patrice Lumumba a tout de l'anti-sorcier. Les gens de son milieu d'origine l'appellent "Om'ote len'eheka" (grosse tête qui prédit le futur), c'est donc un

⁴⁸¹ BAYART (Jean-François), *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989, p. 102.

⁴⁸² *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Exode, chapitre 13, verset 32.

⁴⁸³ OMASOMBO TSHONDA (Jean), art. cité.

⁴⁸⁴ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, p. 207.

voyant.⁴⁸⁵» Et Raoul Girardet de rappeler que le héros prophétique : « Lit dans l'histoire ce que les autres ne voient pas encore.⁴⁸⁶»

Pour démontrer justement que Patrice Lumumba voyait au-delà de son temps, qu'il voyait plus loin que d'autres leaders politiques congolais, qu'il était en fin de compte un visionnaire, au terme de son discours, plusieurs flashes provenant d'appareils photos présents dans la salle, viennent frapper spécialement le visage du nationaliste congolais qui, dans un plan rapproché taille, occupe pratiquement seul l'écran. Or, Joseph Kasa-Vubu qui est pourtant le chef d'État ne bénéficie pas, à la fin de son allocution, de ce même traitement lié à l'éclairage. En effet, dans son discours du 30 juin 1960, Joseph Kasa-Vubu n'avait pas évoqué le bien-fondé de l'indépendance économique du Congo sur la vie du peuple congolais. Le chef d'État n'avait considéré l'indépendance que comme l'occasion de construire l'unité nationale. Son plan pour l'avenir du Congo était le suivant : « La conscience nationale pousse depuis longtemps les populations congolaises vers plus de solidarité : nous aurons à favoriser plus que jamais ce mouvement de rapprochement national.⁴⁸⁷» La lumière se charge alors dans ce morceau du film de révéler que, parmi ces deux dirigeants du nouvel État indépendant, Patrice Lumumba était plus illuminé que Joseph Kasa-Vubu, du moins en ce qui concernait l'avenir économique du Congo. La lumière sert ainsi au cinéaste de principe de hiérarchisation des personnages. Et comme l'écrit Jacques Loiseleux : « Au même titre que les dialogues, les décors, les costumes, les bruits, la musique, le découpage, le montage, le son... la lumière est un medium d'expression à la disposition du réalisateur pour exprimer une idée avec le cinématographe.⁴⁸⁸»

À la fin de son discours également, alors qu'il est acclamé par l'auditoire, la caméra se détourne rapidement de cet auditoire pour se focaliser sur Patrice Lumumba, fortement cadré de face. La caméra ne le quitte plus, de même qu'elle ne revient plus sur l'auditoire jusqu'à la fin de la scène. Ce qui provoque alors un regard représenté externe au plan qui, selon André Gardies et Jean Bessalel, se réalise : « Quand un personnage, présent dans le champ, regarde hors-champ ou hors-cadre.⁴⁸⁹» En effet, l'auditoire qui est l'objet du regard de Patrice Lumumba n'est plus dans le champ, et le leader congolais est automatiquement appelé à regarder hors-champ. En d'autres termes, le regard de Patrice Lumumba ne s'arrête

⁴⁸⁵ OMASOMBO TSHONDA (Jean), art. cité.

⁴⁸⁶ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 78.

⁴⁸⁷ Cité par Joseph Mbungu Nkandamana, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁸⁸ LOISELEUX (Jacques), *La lumière en cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 51.

⁴⁸⁹ GARDIES (André), BESSALEL (Jean), *op. cit.*, p. 178.

plus à l'intérieur du cadre. Il le traverse pour aller retrouver son auditoire qui, dans sa position de hors-champ, d'après Christian Metz, se trouve désormais du côté du spectateur. Et l'auteur d'écrire que : « Tout hors-champ nous rapproche du spectateur, puisque le propre de ce dernier est d'être hors-champ (le personnage hors-champ a donc un point commun avec lui : il regarde l'écran).⁴⁹⁰ » Cette construction du regard qui donne à Patrice Lumumba le pouvoir de voir au-delà du cadre, participe davantage à placer le nationaliste congolais en situation d'illuminé, puisque son regard traverse l'opacité du temps pour reprendre Raoul Girardet⁴⁹¹.

Mais selon Patrice Lumumba, la nationalisation des richesses congolaises n'a de sens que si elle repose sur une répartition juste entre les Congolais. Il poursuit alors : « Nous allons établir ensemble la justice sociale. » Et pendant qu'il annonce cette autre réforme, Patrice Lumumba est hors-champ et un contre-champ est fait sur l'auditoire constitué uniquement des Congolais cadrés dans un plan d'ensemble très serré, avec en avant-plan un évêque congolais. Cette présence de l'évêque et sa position au centre de l'écran, viennent renforcer le vœu de Patrice Lumumba de voir avant tout un Congo où règnent la justice et l'égalité, valeurs que prône tout prophète qui recherche par ailleurs, non pas son propre bonheur d'abord, mais celui du peuple. En réalité, les principales bénéficiaires du combat que menait Patrice Lumumba pour l'indépendance du Congo, ainsi que des différentes réformes qu'il avait engagées lorsqu'il est arrivé au pouvoir, étaient les populations congolaises. C'est ainsi que dans le film, Raoul fait dire à Patrice Lumumba : « Nous allons établir ensemble la justice sociale, et assurer que les terres de notre patrie profitent véritablement à ses enfants. »

D'après les documents historiques et les recherches faites par les universitaires, ce n'était pas pour un intérêt personnel ou uniquement pour son parti politique le MNC, que Patrice Lumumba se battait. Jean-Claude Willame écrit dans ce sens : « La montée de ses exigences politiques s'accroît [...] Il demande une reconnaissance de l'action politique des Congolais, la fin des discriminations raciales.⁴⁹² » Leo Zeilig soutient aussi : « Il n'a vécu que pour des idées politiques, pour le pays et pour l'accession à l'indépendance du Congo.⁴⁹³ » Patrice Lumumba ne s'était donc pas engagé dans l'activité politique au Congo,

⁴⁹⁰ METZ (Christian), *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 77.

⁴⁹¹ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 78.

⁴⁹² WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 43.

⁴⁹³ ZEILIG (Leo), *op. cit.*, p. 69. Citation en anglais : « He lived only for political ideas, for the country and for the achievement of independence of the Congo. »

pour asservir les autres ou encore pour tirer des profits matériels précisément. Ce nationaliste congolais a donc vécu « pour » la politique au sens où l'entend Max Weber, quand il affirme :

Celui qui vit "pour" la politique fait d'elle, dans le sens le plus profond du terme, le "but de sa vie", soit parce qu'il trouve un moyen de jouissance dans la simple possession du pouvoir, soit parce que cette activité lui permet de trouver son équilibre interne et d'exprimer sa valeur personnelle en se mettant au service d'une "cause" qui donne un sens à sa vie.⁴⁹⁴

C'est pourquoi, dans cette portion du film consacrée au discours de Patrice Lumumba, et qui totalise dix-neuf plans, le nationaliste congolais est vu seul dans six plans, alors que la foule est montrée dans treize plans, soit alors plus du double du nombre réservé à Patrice Lumumba. Par ailleurs, l'apparition de la foule entraîne la saturation du cadre, alors que la présence de Patrice Lumumba provoque essentiellement sa raréfaction⁴⁹⁵. En termes d'occupation de l'écran, la foule prend donc plus possession de l'écran par rapport à Patrice Lumumba. Cette esthétique du cadre rappelle une autre vérité historique, à savoir que Patrice Lumumba n'a véritablement pas joui des bienfaits de l'indépendance pour laquelle il s'est battu. Sa fonction ministérielle n'a duré que trois mois au cours desquels il a été confronté aux crises diverses : mutineries, sécessions, complots et finalement sa destitution. Michel Cieutat rappelle justement que le film *Lumumba* : « Retracer la courte carrière politique (trois mois) du libérateur du Congo.⁴⁹⁶ » Le parcours de Patrice Lumumba ressemble ainsi à celui de Moïse qui, bien qu'ayant conduit avec patience les Israélites qui murmuraient et lui désobéissaient parfois, n'est pas lui-même entré à Canaan, ce pays de bonheur que Dieu avait promis à ce peuple.

À la lumière donc des éléments de la mise en scène tels que l'aspect physique du comédien chargé d'interpréter le rôle de Patrice Lumumba, le style du jeu du personnage, ainsi que le fonctionnement de la bande-son fortement dominée par les paroles du personnage de Patrice Lumumba dans les scènes où il apparaît, Raoul Peck donne de Patrice Lumumba l'image du prophète et plus précisément de Moïse. Cet archétype est d'ailleurs celui que le monde a gardé et garde encore de ce nationaliste congolais. Mais si Raoul Peck présente Patrice Lumumba comme l'archétype de Moïse, quelle image du sauveur Terry

⁴⁹⁴ WEBER (Max), *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1959, p. 137.

⁴⁹⁵ Les termes saturation et raréfaction sont empruntés à Gilles Deleuze. D'après l'auteur, le cadre est saturé lorsqu'il fait apparaître un très grand nombre d'éléments en termes de personnages ou d'objets. Il est par contre raréfié quand le cadre présente un nombre d'éléments très restreint. Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1*, p. 23-24.

⁴⁹⁶ In *Positif*, juillet/aout 2000, p. 103-104.

George donne-t-il du personnage de Paul Rusesabagina qui, dans *Hôtel Rwanda*, affiche également les caractéristiques d'un héros de la normalité ?

3.1.2 Paul Rusesabagina, le sauveur

Avant de débiter l'analyse du personnage de Paul Rusesabagina comme héros de la normalité dans *Hôtel Rwanda*, il importe de rappeler la controverse qui a entouré le film à sa sortie en 2005, et même des années plus tard, sur l'héroïsme de Monsieur Paul Rusesabagina, gérant de la structure hôtelière belge basée au Rwanda, dénommée Hôtel des Mille Collines. Dans ce film en fait, Terry George et toute l'équipe de production présentent Monsieur Paul Rusesabagina comme un héros qui épargne la mort à de nombreux Tutsis et Hutus modérés, venus se réfugier à l'hôtel dont il a la charge. Cet héroïsme est par ailleurs souligné par les critiques à la sortie du film à travers quelques titres ambitieux. Marlène Amar Tonda écrit : *Un homme d'exception*.⁴⁹⁷ François Forestier titre de son côté : *Portrait d'un juste*⁴⁹⁸. Ce critique convoque également les faits historiques, et compare Monsieur Paul Rusesabagina à Oskar Schindler, cet industriel allemand qui a sauvé 1300 Juifs de l'extermination par le parti nazi. Le critique titre alors cette fois : *Un Schindler africain*⁴⁹⁹. Richard Gianorio lui fait écho quand il écrit : « *Hôtel Rwanda* n'est pas sans rappeler, lointainement, *La Liste de Schindler*.⁵⁰⁰ » Le titre de Thomas Sotinel va dans le même sens que les titres précédents : *Le génocide des Tutsis dans les yeux d'un héros africain*⁵⁰¹.

Or, des voix se sont élevées à la sortie du film pour dénoncer le fait que Monsieur Paul Rusesabagina n'a jamais fait preuve d'acte de bravoure. En d'autres termes, qu'il n'est pas un héros comme il l'a laissé entendre au réalisateur. Valérie Rosoux rappelle à propos : « Au printemps 2006, le héros du film *Hôtel Rwanda* fait la une des journaux de son pays pendant plusieurs mois. Salué dans le monde entier pour avoir sauvé des centaines de réfugiés au moment du génocide, l'ancien gestionnaire de l'Hôtel des Mille Collines est alors publiquement dénoncé comme un traître à Kigali.⁵⁰² » Dans le même sens, François-Xavier Destors révèle : « L'acte héroïque de cet "homme ordinaire", qui a été depuis reçu et récompensé par les plus hautes autorités américaines, est cependant fortement mis en cause

⁴⁹⁷ In *TéléObs*, 3 juin 2006.

⁴⁹⁸ In *Nouvel Observateur*, 24-30 mars 2005.

⁴⁹⁹ In *TéléObs*, 1^{er} avril 2005.

⁵⁰⁰ In *France Soir*, 30 mars 2005.

⁵⁰¹ In *Le Monde*, 30 mars 2005.

⁵⁰² ROSOUX (Valérie), « La figure du Juste au Rwanda : Héros, Traître ou Inconnu », *ERES*, 2006, n° 189, p. 525-533.

[...] par les survivants de l'hôtel qui lui reprochent sa cupidité, son opportunisme et sa proximité avec les autorités génocidaires.⁵⁰³» Deux chercheurs rwandais, Alfred Ndahiro et Privat Rutazibwa, qui ont mené une enquête à la sortie du film auprès de plusieurs réfugiés de l'Hôtel des Mille Collines, écrivent : « Le plus grand mensonge du film, et de loin, consiste à dépeindre le gérant et gardien de l'hôtel comme un héros.⁵⁰⁴»

Le témoignage d'une actrice du génocide rwandais est encore édifiant sur ce mensonge que véhicule le film. Valérie Bemeriki détenue à la prison de Kigali et ancienne journaliste à la RTL, la radio de la haine contre les Tutsis, déclare : « Quand j'ai entendu parler du film *Hôtel Rwanda*, et de la façon dont il relate les événements qui se sont déroulés, je me suis demandée d'où les réalisateurs tenaient leurs informations [...] Ce que je veux dire, c'est que Rusesabagina n'a jamais rien fait pour stopper les tueurs en puissance et sauver les réfugiés.⁵⁰⁵» Cette déclaration de Valérie Bemeriki peut être sujette à caution dans la mesure où, privée de liberté, on penserait qu'elle veuille faire savoir à la communauté internationale qu'il y a d'autres Rwandais, responsables du génocide, mais qui ne sont pas en prison. Cependant à la lumière de certains témoignages concordants, il devient difficile de soutenir que Valérie Bemeriki, à travers sa déclaration, veut aussi accuser Monsieur Paul Rusesabagina. En effet, que dire alors des témoignages des employés de l'Hôtel des Mille Collines ou de certains réfugiés de cet hôtel qui ne sont pas en prison ? Ces personnes ne cherchent certainement pas que les génocidaires qui sont en liberté, viennent les retrouver en prison pour qu'ils partagent le même sort. Voici ce que raconte par exemple Abias Musenora qui travaillait comme technicien dans ledit hôtel :

Quand Rusesabagina a repris la direction de l'établissement, il a reçu des directives de Bruxelles l'instruisant de ne pas faire payer la nourriture ni les chambres. Je le sais parce que j'ai vu le fax qu'il a reçu du siège de la SABENA. Mais il n'a pas suivi les consignes, et a commencé à tout facturer [...] Il ne devrait pas prétendre qu'il a sauvé les réfugiés de l'hôtel. Il a peut-être sauvé une ou deux familles en les aidant à venir sur place, mais il n'était pas en mesure de sauver les autres. [...] Il était également évident que, du fait des négociations qui se déroulaient dans de nombreux endroits et à tous les niveaux, l'hôtel des Mille Collines échapperait au carnage qui dévastait l'intégralité du pays.⁵⁰⁶

⁵⁰³ DESTORS (François-Xavier), « Rwanda 1994-2014 : le génocide à l'épreuve de la fiction », *Témoigner entre histoire et mémoire*, 2014, n° 119, p. 156-171.

⁵⁰⁴ NDAHIRO (Alfred), RUTAZIBWA (Privat), *Hôtel Rwanda ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 24.

⁵⁰⁵ Cité par Alfred Ndahiro, Privat Rutazibwa, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 48- 49.

Jacqueline Uwantege, une survivante de l'Hôtel des Mille Collines raconte à son tour ce qu'elle a vécu :

La vie est devenue très difficile dès lors que Paul Rusesabagina a pris le contrôle de l'hôtel, dans la mesure où il nous a fait remplir des formulaires selon lesquels nous paierons après la guerre. Il a également commencé à nous facturer la nourriture. Quiconque ne payait pas 500 FRW pour une soucoupe garnie de riz et de haricots ne pouvait pas manger. Nous étions en mesure de verser cette somme pour la nourriture, mais pas de payer nos chambres.⁵⁰⁷

Si le film *Hôtel Rwanda* a soulevé tant de polémique, c'est parce que Terry George a falsifié la vérité historique qui était déjà connue des spectateurs. Autrement dit, Terry George qui a décidé de porter à l'écran un pan de la vie de Monsieur Paul Rusesabagina en plein génocide du côté de l'Hôtel des Mille Collines, n'a pas mené une recherche assez sérieuse sur le sujet. Pour Terry George et son scénariste, il leur fallait un personnage qui se comporte en héros mieux, en « sauveur ». Or, le biopic est un genre cinématographique qui inscrit le film dans le régime de vérité : vérité des faits, vérité des personnages, vérité même des actions. Les formules comme « Ceci est une histoire vraie » ou encore « D'après une histoire vraie » au générique d'un biopic, obligent davantage le cinéaste à se conformer à la vérité historique. Le biopic, écrit alors Raphaëlle Moine : « Est fondé sur un travail sérieux de documentation préalable.⁵⁰⁸ » Benjamin Labé est plus explicite sur la question : « Dans le biopic, le spectateur est censé ne pas avoir à douter des faits qui lui sont racontés. En effet, le propre du genre serait de s'attacher à la vérité des événements qui forgent le récit.⁵⁰⁹ »

Il se trouve donc que George Terry ne s'est vraiment pas livré à une fouille documentaire approfondie comme l'a fait Raoul Peck avec *Lumumba*. Raoul Peck a en effet abattu un énorme travail de recherche documentaire qui l'a emmené à prendre constamment du recul. C'est pourquoi, il a écrit huit⁵¹⁰ versions du scénario, car il tenait à rester collé à la réalité historique. Terry George et son scénariste Keir Pearson ont plus pris en considération le témoignage du gérant d'hôtel. Le cinéaste déclare d'ailleurs : « Il y a trois ans, Keir Pearson et moi étions assis à une table, à écouter Paul Rusesabagina nous raconter son histoire.⁵¹¹ » Et bien que le cinéaste se soit rendu au Rwanda avant le tournage du film, il a mené des recherches mais pas vraiment sur la personne de Monsieur Paul Rusesabagina. Il

⁵⁰⁷ Ibid. p. 55.

⁵⁰⁸ MOINE (Raphaëlle), art. cité.

⁵⁰⁹ LABÉ (Benjamin), « Vraisemblance et vérité : la question du réalisme et ses paradoxes », *CinémAction*, 2011, n° 139, p. 42-47.

⁵¹⁰ Voir Note de production de *Lumumba*, p. 3.

⁵¹¹ Voir Note de production d'*Hôtel Rwanda*, p. 2.

se confie : « Je cherchais aussi des réponses. Pourquoi ce génocide ? Pourquoi tant de gens ont-ils été assassinés si rapidement ? Je voulais aussi découvrir les gens de ce pays et prendre le temps d'écouter leur histoire.⁵¹²»

Pourtant, nombreux sont des ouvrages⁵¹³ à l'allure historique, qui révèlent que les réfugiés de l'Hôtel des Mille Collines ont eu la vie sauve grâce aux appels téléphoniques lancés à l'étranger par Monsieur Paul Rusesabagina et d'autres réfugiés de l'hôtel. Il y a aussi la présence des casques bleus dans cet établissement hôtelier qui a dissuadé les meurtriers hutus. Si George Terry avait consulté diverses sources, les avait confrontées et vérifiées, cela lui aurait permis de démasquer le « vrai » du « faux ». Le fait que Monsieur Paul Rusesabagina ait aussi été consultant dans la production du film *Hôtel Rwanda*, a certainement contribué dans une large mesure à dénaturer la réalité historique en se donnant une image assez positive de lui-même. Alfred Ndahiro et Privat Rutazibwa écrivent justement à ce propos : « Paul Rusesabagina a été consultant spécial auprès de United Artists et Lion's Gate Films pour la production du film. Il a donc pu aménager l'histoire pour qu'elle réponde à ses besoins.⁵¹⁴» Aussi, quelques passages dans le scénario⁵¹⁵ du film *Hôtel Rwanda* qui accablent Monsieur Paul Rusesabagina, n'apparaissent pas dans le film. Ils ont donc été supprimés. Dans le scénario, le gérant de l'hôtel est peint par moments comme un homme d'affaires sans scrupules⁵¹⁶. Par exemple, au plus fort du génocide, il rassemble les réfugiés pour leur proposer des chambres à louer, et demander aux démunis de libérer les couloirs.

Paul⁵¹⁷ : « Personne ne peut plus rester dans ce hall. J'ai des chambres disponibles.

Qui peut payer ? La location est de six-cents francs par jour.»

Tutsi woman : « Je ne peux pas payer.»

⁵¹² Voir Note de production d'*Hôtel Rwanda*, p. 8.

⁵¹³ Se référer notamment à Jacques Castonguay, *Les casques bleus au Rwanda*, 1998 ; Alison Des Forges, *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide rwandais*, 1999 ; Alfred Ndahiro, Privat Rutazibwa, *Hôtel Rwanda ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood*, 2008, et plus précisément tout le chapitre 2.

⁵¹⁴ NDAHIRO (Alfred), RUTAZIBWA (Privat), *op. cit.*, p. 18.

⁵¹⁵ Disponible via le lien : https://www.dailyscript.com/scripts/hotel_rwanda.html, (consulté le 15 octobre 2016). C'est sous la forme pdf que se présente ce scénario que nous avons téléchargé avant de le lire. Sur la première page, apparaissent les noms des deux scénaristes : Keir Pearson et Terry George.

⁵¹⁶ Voir le scénario d'*Hôtel Rwanda*, les pages 57 et 79.

⁵¹⁷ Extrait de dialogue en anglais.

Paul : « No one can remain in this lobby any longer. I have rooms available. Who can pay ? The rental is six hundred francs per day. »

Femme tutsie : « I cannot pay. »

Paul : « This is a hotel. No one will be allowed to stay in the lobby. »

Paul : « C'est un hôtel. Personne ne sera autorisé à rester dans le hall. »

Dans un autre passage du scénario, quand Monsieur Paul Rusesabagina découvre que de nombreux Tutsis et Hutus modérés qui fuient les massacres, sont assis sur la pelouse de l'hôtel, il s'indigne et demande à un employé de les emener ailleurs, pas à l'intérieur de l'hôtel en tout cas.

Paul⁵¹⁸ : « Emmenez ces gens au parking arrière. Ils ne peuvent pas rester ici. »

Monsieur Paul Rusesabagina a certainement demandé au scénariste et au cinéaste de modifier un peu le scénario à sa faveur. Ce qui a inévitablement entraîné une déformation du projet de départ, qui présentait plutôt un gérant d'hôtel moins soucieux des réfugiés tutsis et hutus modérés. Ceci prouve davantage qu'un film n'est pas le résultat de la seule imagination du réalisateur, car toute réalisation filmique est par nature un travail d'équipe. Dit autrement, le film comme écriture, est obtenu au moyen de plusieurs mains. La longue liste des personnes qui apparaissent au générique de début ou de fin est là pour le démontrer. Laurent Creton écrit à cet effet : « La production d'un film repose sur la collaboration de nombreuses personnes.⁵¹⁹ » Et l'intervention de plusieurs personnes, avec ou sans connaissances dans les domaines de l'art et de l'industrie cinématographiques, est susceptible d'orienter le film soit dans le fond, soit dans la forme. D'où ces propos de Laurent Creton : « Le film est le produit de la conjonction de multiples influences. Influences esthétiques, sociales, professionnelles et financières.⁵²⁰ » Dans le même sens, Pierre-Jean Benghozi qui considère la réalisation de tout film comme le lieu de décisions venant de multiples intervenants, souligne : « Dans aucun cas, l'œuvre obtenue ne se réduit aux choix artistiques d'un seul homme, le metteur en scène démiurge.⁵²¹ »

C'est donc l'intervention de Monsieur Paul Rusesabagina, avec l'appui du scénariste et du réalisateur dans l'écriture du scénario du film *Hôtel Rwanda*, qui a donné naissance au héros de la normalité qui apparaît à l'écran, bien qu'il n'ait pas de référent historique. Le faisant, l'équipe de production donne aux spectateurs rwandais notamment, une version de l'Histoire du génocide dans laquelle ils ne se retrouvent pas. Vu sous cet angle, l'héroïsme

⁵¹⁸ Réplique en anglais.

Paul : « Take these people to the rear car park, they can't stay here. »

⁵¹⁹ CRETON (Laurent), *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Nathan, 3^e édition, 2001, p. 217.

⁵²⁰ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 224.

⁵²¹ BENGHOZI (Pierre-Jean), *Le cinéma : Entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 26.

attribué au personnage de Paul Rusesabagina dans *Hôtel Rwanda* constitue, pour reprendre Marc Ferro, la transcription filmique de l'Histoire qui a été conçue par d'autres⁵²². Mais cette version falsifiée qui est présentée à l'écran, découle aussi de l'indépendance des financements du film *Hôtel Rwanda*. En effet, n'ayant pas été sous le contrôle financier d'une institution quelconque qui se serait souciée dans une large mesure de la vérité historique, l'équipe de production de *Hôtel Rwanda* a pris trop de libertés par rapport aux événements survenus à l'Hôtel des Mille Collines.

Ainsi, à la lecture du film *Hôtel Rwanda*, le personnage de Paul Rusesabagina en tant que héros de la normalité, apparaît sous l'archétype de Jésus-Christ dans le sens où Paul Rusesabagina, pris de compassion pour les nombreux Tutsis et Hutus modérés voués à une mort certaine, décide de leur venir volontairement en aide, afin de les sauver. Mais pour mieux rendre compte du fonctionnement de l'archétype de Jésus-Christ que représente le personnage de Paul Rusesabagina dans *Hôtel Rwanda*, le réalisateur Terry George et le producteur Alex Ho ont une fois de plus enfreint la loi du biopic, en confiant le rôle du gérant d'hôtel à un acteur dont l'aspect physique est très éloigné de son modèle historique, c'est-à-dire Monsieur Paul Rusesabagina. Or au cinéma, et quel que soit le genre, le style physique du personnage commande un type de rôle, et donc un type d'actions. À la lumière du physique d'un personnage, le spectateur peut déjà avoir des informations sur les gestes et actions que ce personnage accomplira. C'est pourquoi Iouri Lotman souligne : « Le réalisateur, quand il choisit ses acteurs, en tient compte autant que de l'aspect physique et de la façon de jouer.⁵²³ » Roland Barthes a également démontré que l'allure physique de chaque catcheur dans un spectacle de catch, correspond au rôle de vainqueur ou de vaincu. L'auteur écrit justement :

Dès que les adversaires sont sur le ring, le public est investi par l'évidence des rôles. Comme au théâtre, chaque type physique exprime à l'excès l'emploi qui a été assigné au combattant. Thauvin, quinquagénaire obèse et croulant, [...] étale dans sa chair les caractères de l'ignoble, car son rôle est de figurer ce qui, dans le concept classique du "salaud", [...] se présente comme organiquement répugnant.⁵²⁴

C'est donc à dessein que Terry George et l'équipe de production ont commis le crime de lèse-réalisme pour reprendre Paul Warren⁵²⁵, en choisissant l'acteur noir américain Don Cheadle qui, contrairement à Monsieur Paul Rusesabagina qui est un homme assez gros et

⁵²² FERRO (Marc), *Cinéma et Histoire*, op. cit, p. 221.

⁵²³ LOTMAN (Iouri), op. cit, p. 159.

⁵²⁴ BARTHES (Roland), *Mythologies*, op. cit, p. 15.

⁵²⁵ WARREN (Paul), *Le secret du star-system américain*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2002, p. 116.

même bedonnant, présente une corpulence moyenne, sans superflu de chair. Au corps mou, et donc faible de Monsieur Paul Rusesabagina, le cinéaste a privilégié le corps assez sportif, et par conséquent rassurant de l'acteur Don Cheadle. Dans un tel contexte, il devient clair, comme l'écrit Paul Warren, que : « L'acteur a dévoré son personnage.⁵²⁶» En effet, rien ne pouvait renvoyer au spectateur l'image totale d'un personnage porteur d'actes de bravoure, que le corps athlétique de Don Cheadle, capable de se mouvoir avec agilité et d'agir avec promptitude dans des situations d'urgence. La question qui demeure est celle de savoir comment le personnage de Paul Rusesabagina opère en tant que figure mythique de Jésus-Christ. Mais, il importe de signaler au préalable qu'il ne s'agit pas de cette figure de Jésus-Christ qui subit la flagellation, trouve la mort sur la croix, est enterré et ressuscite d'entre les morts. La figure christique convoquée par Terry George dans *Hôtel Rwanda*, est plutôt celle de Jésus-Christ en action, c'est-à-dire le Sauveur qui agit au milieu des personnes qui souffrent dans leurs corps et dans leurs âmes, en leur apportant des solutions rapides et efficaces pour les soulager. D'où cette déclaration de Terry George reprise dans *Lyonplus* à la sortie du film *Hôtel Rwanda* : « Toute la base de ce film repose sur ce que peut faire un homme ordinaire face au mal.⁵²⁷» En clair, c'est le Sauveur qui manifeste un grand amour pour le prochain sans rien attendre en retour. Aurélien Ferenczi et Frédéric Strauss écrivent à leur tour : « Le film tire une grande force de son sujet, et scotche non pas tant par le spectacle de l'horreur [...] que par la bonté en marche.⁵²⁸»

Toutefois, pour que Paul Rusesabagina apparaisse à l'écran comme l'archétype de Jésus-Christ, Terry George a privilégié l'Actor's Studio, ce modèle de jeu cinématographique dont l'une des caractéristiques est l'action au sens où Jacques Aumont et Michel Marie la définissent comme : « Performance, comme mouvement orienté et délibéré d'un corps.⁵²⁹» L'action qui est au cœur de l'Actor's Studio, combine par ailleurs les affects et les gestes, et elle est appelée à transformer une situation S en une situation S'. Dans l'Actor's Studio en effet, le personnage s'imprègne d'abord de la situation, et ensuite il passe à l'action. Gilles Deleuze écrit, s'agissant de l'Actors Studio :

Ce cinéma de comportement ne se contente pas d'un schéma sensori-moteur, du type arc réflexe même conditionné. C'est un béhaviorisme beaucoup plus complexe, qui tient compte essentiellement des facteurs internes. En effet, ce qui doit apparaître à l'extérieur, c'est ce qui se passe à l'intérieur du personnage, à la croisée de la situation qui l'imprègne

⁵²⁶ WARREN (Paul), *op. cit.*, p. 92.

⁵²⁷ In *Lyonplus*, 30 mars 2005.

⁵²⁸ In *Télérama*, 2 mars 2005.

⁵²⁹ AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan/VUEF, 2001, p. 3.

et de l'action qu'il va faire détoner. C'est bien la règle de l'Actors Studio : seul l'intérieur compte, mais cet intérieur n'est pas au-delà ni caché, il se confond avec l'élément génétique du comportement, qui doit être montré.⁵³⁰

Cependant, le modèle de l'Actor's Studio au cinéma ne repose pas uniquement sur le jeu constitué des gestes et des affects du personnage. Le travail de la caméra, celui du montage ainsi que la mise en intrigue forment une unité avec ce modèle de jeu cinématographique. Gilles Deleuze souligne à cet effet : « Dès le début, les règles de l'Actor's Studio ne valent pas seulement pour le jeu de l'acteur mais aussi pour la conception et le déroulement du film, ses cadrages, son découpage, son montage.⁵³¹ » L'Actor's Studio, tel que le définit ci-dessus Gilles Deleuze, est le modèle du jeu qui participe à renforcer le réalisme au cinéma. Paul Warren soutient qu'il : « Est le centre nerveux du réalisme cinématographique.⁵³² » C'est pourquoi, à y regarder de plus près, l'Actor's Studio dans son application, correspond dans une certaine mesure au comportement que Jésus-Christ a eu face à tous ceux qui avaient besoin d'aide. En effet, Jésus-Christ s'apitoyait d'abord sur la situation des individus, il ressentait au fond de lui-même leur misère avant de poser l'acte salvateur. C'est ce qui ressort de l'un des passages de l'Évangile de Matthieu : « Quand il sortit de la barque, il vit une grande foule, et fut ému de compassion pour elle, et il guérit les malades.⁵³³ » Les souffrances de la foule ne constituaient pas pour Jésus-Christ un sujet de contemplation ou d'admiration, mais bien plus un sujet de préoccupation.

Ainsi, quand le capitaine Kaliso tend son pistolet à Paul Rusesabagina et lui demande de tuer tous les Tutsis rassemblés dans la cour de l'Hôtel Diplomat, Paul Rusesabagina refuse. « Non, je ne peux pas faire ça », dit-il au capitaine. Devant cet ordre de tuer ces Tutsis, Paul Rusesabagina est apeuré et éprouve aussi de la pitié pour ses compatriotes. Cette peur et cette pitié sont très lisibles sur le gros plan de son visage qui laisse voir respectivement le battement constant de ses paupières et les traits burinés de son front. Avec ces différentes marques observées sur chacune de ces deux parties – les yeux et le front - de la face de Paul Rusesabagina, ce n'est plus un visage qui réfléchit ou qui cherche à comprendre que le spectateur voit à l'écran, mais au contraire un visage qui ressent. Un tel visage est alors appelé par Gilles Deleuze, visage intensif qui apparaît, écrit l'auteur : « Chaque fois que les traits s'échappent du contour, se mettent à travailler pour leur

⁵³⁰ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1, op. cit.*, p. 217.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 214.

⁵³² WARREN (Paul), *op. cit.*, p. 103.

⁵³³ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Matthieu, chapitre 14, verset 14.

compte.⁵³⁴» D'après Gilles Deleuze, chaque trait dégage une émotion dans le visage dit intensif.

Paul Rusesabagina dans cette scène, ne se contente pas d'éprouver de la peine pour ces populations tutsies. Le gérant de l'hôtel s'engage à apporter une solution qui passe par la négociation avec le capitaine Kaliso. Le réalisateur Terry George a raison de priver la bande-son des paroles venant des Tutsis, car au stade où en est la situation, ces populations ne peuvent plus plaider elles-mêmes leur cause. C'est tout naturellement qu'elles se taisent, et que Paul Rusesabagina intercède pour elles.

Paul Rusesabagina : « Combien je dois payer pour ne pas les tuer ? »

Capitaine Kaliso : « Tu veux me payer ? »

Paul Rusesabagina : « Pourquoi pas ? Regardez-les bien. Ce ne sont pas des rebelles. Ça ne vous servira pas à grand-chose. Pourquoi ne pas accepter de l'argent ? »

Capitaine Kaliso : « Combien ? »

Paul Rusesabagina : « Votre prix sera le mien. »

Capitaine Kaliso : « Alors, dix mille francs par tête. »

Dans sa compassion pour ces populations tutsies devenues impuissantes, le gérant de l'hôtel cadré dans un plan rapproché poitrine qui exprime à suffisance son élan du cœur, est alors positionné à gauche de l'écran par Terry George pendant ce moment de négociation. Paul Rusesabagina se met ainsi à la place des Tutsis. Aussi, pendant qu'il plaide pour eux, les Tutsis sont la plupart du temps gardés hors-champ. Sur les quarante plans que compte cette scène, Paul Rusesabagina apparaît à l'écran sans les Tutsis sur dix-sept plans, tandis qu'en compagnie d'eux, il apparaît sur trois plans. Cette forte présence de Paul Rusesabagina à l'écran, démontre que le gérant de l'hôtel refuse de rester indifférent au sort des Tutsis, et qu'il est plutôt déterminé, à en juger par les plans longs que lui attribue le montage, à les sauver. Mais, la négociation qui va déjà bon train, comme le dialogue ci-dessus entre Paul Rusesabagina et le capitaine Kaliso le montre, connaît un échec momentané avec cette

⁵³⁴ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1, op. cit.*, p. 128.

réplique de Paul Rusesabagina : « Je n'ai pas autant, capitaine. » En effet, avec cette réplique du gérant de l'hôtel, la situation demeure inchangée. La solution pour épargner les Tutsis de la mort, n'a pas encore été trouvée. Et les nombreux plans rapprochés poitrine dont continue de bénéficier Paul Rusesabagina le prouvent, car ce type de cadrage qui jette par ailleurs hors-champ les membres supérieurs et inférieurs du personnage y compris une bonne partie du décor, n'est véritablement pas utilisé pour la mise en évidence des actions en ce qui concerne le jeu relatif à l'Actors Studio.

Le capitaine Kaliso furieux, se retourne alors, oriente son arme vers la foule et s'apprête à tirer sur elle. Paul Rusesabagina, pris encore de peur et de pitié pour les Tutsis, prend son courage et d'un geste très rapide, réussit à baisser à l'aide sa main gauche, le bras droit tendu du capitaine qui tient fermement le pistolet. Et c'est par ce geste obtenu grâce à la vitalité du corps athlétique de l'acteur Don Cheadle, que Paul Rusesabagina sauve les Tutsis in extremis à travers cette action explosive, qui vient aussi délivrer le spectateur qui craignait déjà pour la vie de ces malheureux Tutsis et Hutus modérés. Cette action de Paul Rusesabagina fait ainsi écho à celle de son modèle évangélique Jésus-Christ, qui a également utilisé en temps opportun sa main pour sauver son disciple Pierre qui se noyait. « Et, comme il commençait à enfoncer, il s'écria : Seigneur sauve-moi ! Aussitôt Jésus étendit la main, le saisit.⁵³⁵»

Mais, Paul Rusesabagina sait que c'est l'argent, en tant qu'objet de valeur, qui peut véritablement sauver ses compatriotes tutsis. Aussi, cadré en plan rapproché taille, il sort alors de la poche de son pantalon des billets de banque. « Tenez ! Voilà mille dollars américains », dit-il au capitaine Kaliso, en lui remettant la somme d'argent qui contribue ainsi à calmer le capitaine. Jésus-Christ a agi pareillement. Quand il a constaté que la foule qui avait suivi ses enseignements toute la journée, n'avait plus de force pour rentrer chez elle, Jésus-Christ multiplia du pain et du poisson, et les-lui offrit⁵³⁶. Paul Rusesabagina retire encore sa bague en or qu'il remet au capitaine Kaliso. « Voici cinquante mille francs pour ma femme et les enfants.» Mais le capitaine Kaliso accepte d'épargner seulement la famille de Paul Rusesabagina, et refuse de laisser partir les autres Tutsis. Devant ce refus, le gérant de l'hôtel cadré cette fois-ci en plan américain, plonge sa main dans la poche arrière de son pantalon, sort d'autres billets de banque qu'il remet au capitaine. Paul Rusesabagina se dirige

⁵³⁵ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Matthieu, chapitre 14, versets 30-31.

⁵³⁶ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Marc, chapitre 6, verset 41.

aussi vers les Tutsis et récupère quelques billets de banque et bijoux en leur possession. Il les donne au Capitaine qui demeure jusque-là insatisfait. Mais, la solution d'épargner définitivement les Tutsis est trouvée quand Paul Rusesabagina promet au capitaine d'ajouter cent mille francs plus tard. Il importe de signaler que, quand Paul Rusesabagina commence à solutionner le problème de manière efficiente en offrant de l'argent et des bijoux au capitaine, le gérant de l'hôtel n'est plus positionné à gauche de l'écran comme au départ. Il occupe désormais le centre de l'écran.

Toutefois, en plus de son jeu assez frénétique observé dans cette scène, le dynamisme de Paul Rusesabagina est soutenu par le montage analytique qui présente le gérant de l'hôtel tantôt de face, tantôt de profil trois quarts ou deux quarts face. Le travail de la caméra se joint à celui du montage dans la même logique. Paul Rusesabagina bénéficie pratiquement de toutes les grosseurs de plan qui se rattachent au personnage dans le récit filmique : le gérant de l'hôtel est vu au cours de cette scène en plan rapproché poitrine, plan rapproché taille, plan américain et gros plan. Dans le même élan de l'expression de la vigueur de Paul Rusesabagina, l'appareil de prise de vues se met en mouvement. Il accomplit alors de brefs travellings latéraux droite-gauche et vice-versa qui accompagnent Paul Rusesabagina, lorsqu'il avance par exemple vers le capitaine Kaliso lui donner d'autres billets de banque. La caméra le suit également quand, à l'heure de quitter la cour de l'hôtel, Paul Rusesabagina va à la rencontre des Tutsis pour aider particulièrement les enfants et les vieilles personnes à se relever de la position assise à même le sol dans laquelle le capitaine Kaliso les avait soumis.

Ces différents travellings qui conduisent sans discontinuer Paul Rusesabagina d'un coin de l'écran à l'autre, traduisent la volonté du gérant de l'hôtel d'aller jusqu'au bout de ses forces et de ses moyens, afin que ces Tutsis ne soient pas tués. Le héros de la normalité est aussi celui qui ne met pas les bornes à son action salvatrice. Le soutien indéterminé qu'apporte ce type de héros à ses semblables, est reconnu par Ralph Waldo Emerson. L'auteur écrit : « Il n'y a pas de fin à l'aide qu'il nous prête.⁵³⁷ » Dans cette scène, Paul Rusesabagina ne se contente pas de donner de l'argent, afin que les Tutsis aient la vie sauve. Il faufile encore entre les rangs, et le corps svelte de Don Cheadle lui permet de se fondre aisément au milieu des Tutsis cadrés dans un plan d'ensemble, qui démontre que le gérant de l'hôtel accepte de partager la condition misérable de ses compatriotes tutsis. Ce plan

⁵³⁷ EMERSON (Ralph Waldo), Op. cit, p. 31.

d'ensemble qui réunit Paul Rusesabagina et les Tutsis, vient également abolir la barrière ethnique. Le gérant de l'hôtel n'est pas alors éloigné de Jésus-Christ qui n'hésitait pas aussi à entrer physiquement en contact avec les malades tels que les paralytiques, les lépreux, les aveugles et les possédés en vue de les consoler et finalement de les guérir.

Par ailleurs, les différents objets que Paul Rusesabagina intègre dans son jeu, ne sont pas gratuits. L'ambition dans l'usage d'un objet, est d'obtenir un certain résultat d'une part. Jean Baudrillard soutient alors : « Dans sa fonction concrète l'objet est solution à un problème pratique.⁵³⁸» Dans le même raisonnement, Roland Barthes écrit à son tour : « L'objet sert à l'homme d'agir sur le monde, à modifier le monde, à être dans le monde d'une façon active.⁵³⁹» D'autre part, n'importe quel objet n'est pas utilisé pour produire n'importe quel résultat. Dit autrement, il y a un résultat précis attendu de l'emploi qui est fait de chaque objet dans une circonstance déterminée. Dans la situation malheureuse où se trouvent les Tutsis, les billets de banque ainsi que les bijoux restent des objets appropriés pour assurer la délivrance de ces personnes. Il est évident qu'un carton de briquets ou encore des paquets de biscuits n'auraient pas servi à tirer les Tutsis d'affaire. En tant qu'objets jouissant d'une grande valeur dans la société, ce sont les billets de banque et les bijoux remis au capitaine Kaliso, qui permettent aux Tutsis, dans cette scène, de passer de la « mort » à la vie. Jésus-Christ a aussi vite compris que cette foule qui était devant lui, avait besoin à ce moment, non pas des vêtements ou des logements, mais justement du pain et du poisson pour tonifier les corps affaiblis. Mais cette manipulation des objets par Paul Rusesabagina, s'inscrit dans le modèle même de l'Actors Studio, où le personnage est appelé à manier des objets en fonction des impératifs de la situation et des émotions qui l'habitent. Gilles Deleuze affirme à ce propos : « L'objet sera saisi dans toutes ses virtualités (utilisé, vendu, acheté, échangé, brisé, embrassé, rejeté...), en même temps que les émotions correspondantes, actualisées.⁵⁴⁰»

Toutefois, dans son acte salvateur, Paul Rusesabagina ne se sert pas uniquement d'objets de valeur comme cela a été démontré. Le gérant de l'hôtel use également de la parole pour convaincre les responsables du génocide de ne pas ôter la vie aux Tutsis et Hutus modérés. Jésus-Christ a utilisé le même moyen, c'est-à-dire la parole pour guérir par exemple Bartimée, le mendiant aveugle. « Jésus, prenant la parole, lui dit : Que veux-tu que je te fasse ? Rabbouni, lui répondit l'aveugle, que je recouvre la vue. Et Jésus lui dit : Va, ta

⁵³⁸ BAUDRILLARD (Jean), *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 151.

⁵³⁹ BARTHES (Roland), *L'aventure sémiologique*, Op. cit, p. 251.

⁵⁴⁰ DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1, op. cit*, p. 218.

foi t'a sauvé. Aussitôt, il recouvra la vue.⁵⁴¹» C'est aussi la parole qui, à un moment donné, parvient à changer la situation malheureuse des Tutsis et Hutus modérés en situation heureuse. Alors que le convoi de l'ONU vient de quitter l'Hôtel des Mille Collines avec des réfugiés, Paul Rusesabagina est rejoint dans son appartement quelques instants plus tard, par Dube qui vient lui faire écouter le message radiophonique de la RTLTM : « On vient de nous signaler qu'un important convoi de cafards et de traitres essaie de s'échapper des Mille collines. Prenez vos armes. Nous allons nettoyer tous ces cafards avant qu'ils n'arrivent à l'aéroport.»

À l'écoute de ce message qui appelle aux massacres des Tutsis, Paul Rusesabagina qui était d'abord assis occupant le côté gauche de l'écran, se lève brusquement et dans un plan rapproché poitrine, il agite nerveusement sa main droite et se demande : « Non, non ! Mais qui les a informés ? » Une fois encore, la situation des Tutsis devient une préoccupation pour Paul Rusesabagina. Le gérant de l'hôtel décide alors d'agir pour empêcher le pire. C'est pourquoi son corps se met tout de suite en mouvement. Paul Rusesabagina sort de son appartement en courant et une fois de plus, le corps sportif de Don Cheadle qui favorise un déplacement assez rapide entre les pièces de l'hôtel, est mis à contribution pour permettre au gérant de l'hôtel de gagner du temps. La caméra qui refuse de rester immobile, s'engage aussi aux côtés de Paul Rusesabagina, et l'accompagne dans sa course au moyen d'un rapide travelling gauche-droite. Immédiatement après, le montage parallèle dont se sert Terry George, montre le convoi qui avance tandis que les miliciens, cadrés dans un plan d'ensemble assez large, chantent et dansent en attendant que les camions onusiens soient à leur niveau pour les attaquer. La caméra revient alors sur Paul Rusesabagina qui très inquiet. Debout dans son bureau, il est cadré en plan rapproché poitrine, mais qui laisse voir sa main droite qui tient un téléphone collé à son oreille. Le modèle de l'Actors Studio l'emporte encore dans ce segment filmique avec l'utilisation d'un objet assez significatif, à savoir le téléphone qui est destiné à favoriser un échange verbal entre deux ou plusieurs personnes spatialement éloignées notamment. Marshall Mc Luhan qui considère les médias comme des extensions des organes physiques, tient alors le téléphone pour : « Un prolongement de l'oreille et de la voix.⁵⁴²» Vu l'urgence, il fallait justement un tel objet pour permettre à Paul

⁵⁴¹ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Marc, chapitre 11, versets 51-53.

⁵⁴² MC LUHAN (Marshall), *Pour comprendre les médias*, Paris, Mame/Seuil, 1968, p. 315.

Rusesabagina d'entamer la négociation avec Bizimungu, le Général de l'armée rwandaise, et voir dans quelle mesure les massacres peuvent être évités.

Paul Rusesabagina : « Je vous en prie, je vous donnerai tout ce qui me reste. »

Général Bizimungu : « C'est à moi de décider qui doit quitter l'hôtel. C'est moi le chef. »

Paul Rusesabagina : « Général Bizimungu, ils vont droit dans une embuscade. »

Dans cette conversation téléphonique, la nervosité du montage traduite par la brièveté des plans, ainsi que le croisement des regards – le gérant de l'hôtel apparaît regardant vers la gauche, tandis que le Général est vu regardant à droite de l'écran - bien que les deux personnages ne soient pas dans la même pièce, mettent en évidence le climat tendu qui règne. Aussi, Paul Rusesabagina ouvre l'entretien par une supplication et enchaîne expressément par une promesse⁵⁴³. Dans sa deuxième réplique qui est aussi la dernière de cet entretien, le gérant de l'hôtel utilise un énoncé assertif. Ces répliques de Paul Rusesabagina qui sont encadrées par la supplication, la promesse et l'assertion ont pour unique but d'influencer le Général Bizimungu, de le pousser à prendre une décision salutaire en faveur des Tutsis et Hutus modérés. Effectivement, au terme de leur entretien, la scène suivante montre le convoi onusien pris d'assaut par les miliciens qui brutalisent les réfugiés et menacent de les tuer. Mais l'arrivée des militaires rwandais sur les lieux, vient dissuader les tueurs. Il devient clair dans l'esprit du spectateur que c'est le Général Bizimungu qui a envoyé ces militaires s'opposer à l'action des miliciens. Ce dialogue entre Paul Rusesabagina et le Général Bizimungu n'a donc pas constitué un simple échange d'informations. Il a efficacement rempli la fonction dramatique, en instituant un projet qui a par ailleurs changé le cours des événements. En effet, la parole a agi pour sauver les réfugiés de l'Hôtel des Mille Collines, tout comme la même parole prononcée par Jésus-Christ dans les écrits évangéliques, a redonné la vue à Bartimée et a ressuscité Lazare.

Le personnage de Paul Rusesabagina, présenté comme héros christique mais sans la dimension sacrificielle, même s'il peut sembler risquer sa vie, est donc fortement rendu manifeste dans *Hôtel Rwanda* par le double emploi que ce personnage fait de l'action et de la parole comme moyens, afin d'épargner la mort à de nombreux Tutsis et Hutus modérés.

⁵⁴³ Dans le scénario à la page 106, Paul Rusesabagina est plus précis. Il promet de l'argent et du whisky au Général Bizimungu.

Paul Rusesabagina diffère en cela de Patrice Lumumba qui s'est uniquement servi de la parole pour permettre aux Congolais de passer de l'oppression coloniale à la liberté. Paul Rusesabagina semble incarner le Bouclier, tandis que Patrice Lumumba représente la Balance. Le premier répond à un besoin de protection et de sécurité. Le second par contre, répond à un besoin de justice, à un appel à l'établissement d'un ordre social nouveau. Bien qu'ils se présentent donc tous deux comme des « héros de la normalité », ils diffèrent l'un de l'autre. D'où alors cette nuance remarquée au niveau de l'esthétique filmique retenue pour chacune de leur mise en scène. Après avoir étudié l'image des Africains en tant que « héros de la normalité », il revient à présent de poursuivre et de fermer ce chapitre par l'analyse de l'image des Africains vus comme des « héros de l'exception ».

3.2 Les héros de l'exception

À côté des « héros de la normalité », se trouvent des « héros de l'exception ». En effet, les « héros de l'exception » sont l'antithèse des « héros de la normalité », car ce qui compte pour eux, ce sont leurs intérêts personnels. Ils agissent prioritairement pour leur bénéfice. Les « héros de l'exception » ne cherchent pas à défendre ou à protéger les intérêts collectifs. Si au départ le « héros de l'exception » se présente comme un bienfaiteur à travers des idées et des projets pertinents pour sa société, il arrive par la suite qu'il fasse volte-face, et décide alors d'agir en marge du bien. C'est la raison pour laquelle André Reszler l'appelle le « pseudo-héros ». Il vise, écrit l'auteur : « À promouvoir ses desseins criminels.⁵⁴⁴ » Dans le corpus filmique retenu pour cette recherche, il se trouve que des personnages comme Idi Amin Dada et Joseph Désiré Mobutu arborent le titre de « héros de l'exception ». Aussi, l'analyse entend se pencher sur la mise en scène de ces deux personnages, respectivement dans les films *Le Dernier Roi d'Ecosse* et *Lumumba*.

3.2.1 Idi Amin Dada : démagogue et dictateur

En considérant la façon dont Idi Amin Dada est arrivé au pouvoir en Ouganda, il est clair qu'il devenait un « héros de l'exception » après son coup d'État qui a renversé Milton Oboté, et l'a porté à la tête de l'Ouganda. C'est en cela qu'Idi Amin Dada diffère de Patrice Lumumba qui a acquis le pouvoir suprême au Congo par la voie des urnes. Sur le terrain de la politique en effet, Raoul Girardet a démontré que le « héros de l'exception » arrive au pouvoir en usant des moyens qui s'écartent de la norme, de l'éthique ou en tout cas, qui sont

⁵⁴⁴ RESZLER (André), *op. cit.*, p. 178-179.

blâmables. L'auteur souligne : « Le pouvoir suprême, il le conquiert par la force et par le meurtre.⁵⁴⁵» Denis Ropa rappelle cette arrivée d'Idi Amin Dada au pouvoir par les armes. L'auteur écrit : « Trois jours plus tard, l'Ouganda tout entier est aux mains d'Idi Amin Dada.⁵⁴⁶» Cette vérité historique n'a pas échappé au réalisateur Kevin MacDonald, C'est ainsi que dès la troisième minute du film, un cortège de plusieurs chars et jeeps occupés par les militaires et vu dans une profondeur de champ moyenne, traverse une campagne de l'Ouganda en avançant vers la caméra restée immobile, comme si elle avait peur d'aller à la rencontre de ce cortège imposant, constitué de nombreux véhicules de guerre et des hommes lourdement armés. D'ailleurs, même le chauffeur du bus qui vient en face et dans lequel se trouvent quelques Ougandais et Ougandaises, mais également le jeune médecin écossais Nicholas Garrigan joué par James McAvoy, ralentit à la vue du cortège, puis se dirige du côté gauche de l'écran afin de laisser passer l'escorte.

Mais jusqu'ici dans cette scène, le spectateur est dans l'ignorance totale, car rien ne lui indique qu'il s'agit d'un coup d'État. Le réalisateur fait donc intervenir la bande-son, et c'est à travers le dialogue entre le docteur Nicholas Garrigan et sa voisine du bus qui est une Ougandaise, que le spectateur est finalement au courant. Nicholas Garrigan, très troublé par ce spectacle inhabituel pour lui, est cadré en gros plan et demande alors à sa voisine : « Pourquoi tous ces soldats ? Qu'est-ce qu'ils font ? » La jeune femme ougandaise, plutôt joyeuse, et qui est aussi cadrée en gros plan répond : « L'armée prend le pouvoir. C'est un coup d'État. » La réplique de la jeune femme est donnée hors-champ, et pendant ce temps, c'est l'image d'un char en marche et cadré en plan moyen qui occupe l'écran. Kevin MacDonald qui estime que dans cette scène, les informations que donne l'interlocutrice du docteur Nicholas Garrigan au moyen de la bande-son ne suffisent pas, convoque alors la bande-image pour convaincre davantage le spectateur. La bande-image vient ainsi dans cette scène, prêter main-forte à la bande-son. Kevin MacDonald ne partage pas à ce niveau la conception bressonienne du rapport entre l'image et le son au cinéma. Pour Robert Bresson en effet : « Un son ne doit jamais venir au secours de l'image, ni une image au secours d'un son.⁵⁴⁷ » Mais ce soutien que la bande-image apporte à sa « collègue du son », tend à montrer qu'une partie de l'armée ougandaise a aidé Idi Amin Dada à réussir son coup d'État. Le récit du diplomate et journaliste Denis Ropa, est éclairant sur la question :

⁵⁴⁵ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴⁶ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴⁷ BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 63.

Lorsque le général Hussein, nommé commandant en chef par le Président Obote, se fait mettre en communication avec la caserne, l'officier de garde lui répond que les soldats Anyanya se sont mutinés, ont enfermé le gouverneur et se sont introduits dans l'arsenal en forçant les portes avec un char. Les points stratégiques de Kampala sont occupés pratiquement sans résistance.⁵⁴⁸

Cependant, le char en marche qui a remplacé la jeune femme ougandaise à l'écran, ne se dirige pas dans n'importe quel sens à l'intérieur de l'écran. Cet engin part du fond de l'écran vers le hors-champ avant, qui constitue l'une des six catégories du hors-champ dénombrées au cinéma par Noël Burch.⁵⁴⁹ Le hors-champ avant est en réalité l'espace non vu qui sépare l'écran de l'appareil de prise de vues. C'est pourquoi Marc Vernet considère ce type de hors-champ comme : « L'espace situé du côté de la caméra.⁵⁵⁰ » Pour Francesco Casetti au contraire, le hors-champ avant désigne la salle qui fait face à l'écran⁵⁵¹ c'est-à-dire, l'espace où se trouve le spectateur. En sortant donc par le hors-champ avant, ce char semble venir pratiquement bousculer en même temps la caméra et le spectateur, comme si ces derniers le gênent et qu'il faille les dégager pour avoir accès au passage, exactement comme l'armée que dirigeait Idi Amin Dada avait écarté Milton Obote et ses hommes, afin de s'accaparer finalement du pouvoir. Le journaliste Éric Wiedemann affirme : « Les quelques mille soldats de la garde présidentielle, mise hâtivement sur pied pour faire contrepoids aux troupes d'Amin, ne résistèrent pas longtemps. Le dimanche soir, l'armée tenait Kampala bien en main.⁵⁵² » Avec ce sens du déplacement du char aussi, les spectateurs dans la salle peuvent déjà se sentir agressés par cette armée. Ils sont en fait placés du côté de ceux qui subissent l'arrivée des forces militaires. Leur point de vue est déjà influencé par le placement de la caméra et le déplacement des troupes.

Toutefois, l'insert qui est fait sur les chenilles de ce char qui avance en soulevant les mottes de terre, vise à attirer l'attention du spectateur et lui rappeler que l'armée, sous le contrôle d'Idi Amin Dada par ailleurs cadré en plan moyen et vu debout sur un char stationné à droite de l'écran, s'empare du pouvoir en écrasant les hommes d'Obote et en les isolant par la même occasion de l'appareil étatique. Cette construction filmique faite du son et de l'image conforte le spectateur, qui a désormais la certitude d'être en face d'une prise de pouvoir par la force, bien que Kevin MacDonald et l'équipe de production n'aient pas par

⁵⁴⁸ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴⁹ BURCH (Noël), *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵⁰ VERNET (Marc), *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵¹ CASETTI (Francesco), *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 40.

⁵⁵² WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 37.

exemple montré à l'écran des batailles rangées accompagnées de coups de feu et d'explosions entre d'une part, la partie de l'armée ougandaise restée fidèle à Milton Obote et d'autre part, celle alliée à Idi Amin Dada. Kevin MacDonald qui a décidé, dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, d'agresser visuellement le spectateur à travers des images au contenu violent, lui épargne ce supplice, alors que l'occasion s'y prêtait. Cette absence à l'écran d'un coup d'État au sens militaire du terme, c'est-à-dire spectaculaire, serait ainsi due au faible budget de production de ce film. Néanmoins quand ce film sort, la critique n'a pas manqué de rappeler ce fait historique dans les journaux. Emmanuel Hecht écrit : « Milton Obote en 1966 place à la tête de l'armée celui qui le renversera plus tard.⁵⁵³ » Plus précise sur cette question du coup d'État, Brigitte Baudin souligne : « En 1971, soutenu par les Britanniques, il renverse à la suite d'un coup d'État, le procommuniste Milton Obote.⁵⁵⁴ »

En dépit du fait qu'un coup d'État soit un acte reprochable dans un État moderne tout court, celui réalisé par Idi Amin Dada en Ouganda, a plutôt été vécu comme un acte salvateur par le peuple ougandais notamment. Denis Ropa écrit : « Si invraisemblable que cela puisse paraître, voilà donc le petit mitron de Lugazi devenu le maître de l'Ouganda ! Un maître accueilli en héros partout où il va.⁵⁵⁵ » Ce peuple dont l'existence sous le régime de Milton Obote était pitoyable, attendait impatiemment un homme pour les libérer. C'est pourquoi, lorsque les passagers ougandais qui sont dans le bus voient arriver devant eux le cortège d'Idi Amin Dada, le réalisateur Kevin MacDonald opte pour le regard représenté interne au plan. En effet, ces passagers sont vus en train de regarder Idi Amin Dada, qui lui-même est montré à l'écran. Dans cette scène, l'objet du regard des passagers ougandais ne figure pas hors-champ, car ils ne sont plus à la quête d'un libérateur. Le hors-champ comme lieu d'incertitude et de questionnement, se trouve ainsi aboli par Kevin MacDonald. Il n'y a donc plus d'angoisse. En effet, celui « dont les Ougandais avaient besoin », est désormais là devant eux. Ils l'ont trouvé. C'est la raison pour laquelle la jeune femme ougandaise cadrée en gros plan déclare, toute souriante à Nicholas Garrigan : « C'est le Général Amin. Il se bat pour le peuple. » Pendant que ces paroles sortent de la bouche de cette jeune femme, les passagers dans le bus sont cadrés en plan d'ensemble qui envahit l'écran. Il devient donc clair d'une part, que la population ougandaise approuve ou encore se réjouit de ce coup d'État. D'autre part, que le nouveau Président vient apporter le bonheur à tous les Ougandais sans exception.

⁵⁵³ In *Les Échos*, 14 février 2007.

⁵⁵⁴ In *Le Figaro*, 14 février, 2007.

⁵⁵⁵ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 50.

Autrement dit, qu'Idi Amin Dada vient établir un ordre socio-politique meilleur, c'est-à-dire l'intégration définie en politique par Maurice Duverger comme : « Le processus d'unification d'une société, qui tend à en faire une Cité harmonieuse, basée sur un ordre ressenti comme tel par ses membres.⁵⁵⁶» Vivre en paix et dans la prospérité, c'est ce que recherchaient les Ougandais avant l'arrivée d'Idi Amin Dada. Dans ce sens, Maurice Duverger écrit : « Toute société a besoin d'une Terre promise.⁵⁵⁷» Abu Mayanju, témoin de l'arrivée d'Idi Amin Dada à la présidence de l'Ouganda, et qui a par ailleurs servi comme ministre de l'éducation déclare : « Il était très prometteur.⁵⁵⁸» Maggie Kigozi, entrepreneuse ougandaise, se souvient également de l'espoir dont Idi Amin Dada était porteur : « On était très heureux. J'étais à l'université et il y avait des célébrations partout à l'université, car à ce moment, on espérait tous que le changement serait positif.⁵⁵⁹» La caméra sort alors du bus pour se retrouver dans la rue, afin de montrer aussi, toujours en plan d'ensemble, d'autres Ougandais positionnés des deux côtés de la route que suit le cortège.

Et c'est parce que le peuple ougandais était convaincu qu'avec Idi Amin Dada, se réalisera la Cité juste, que ledit peuple est vu dans une joie débordante. Dans le bus, la jeune femme ougandaise cadrée en gros plan ne déclare-t-elle pas au docteur Nicholas Garrigan : « C'est un grand jour pour nous tous. » En effet, quand Idi Amin Dada a pris le pouvoir en Ouganda, il a été accueilli par la majorité des Ougandais avec ferveur. Ils avaient placé leur confiance en lui. Denis Ropa affirme : « Amin a réellement été accueilli avec joie par tout un peuple qui en avait assez de la dictature larvée d'Obote, de la vie chère et de la peur d'aller en prison.⁵⁶⁰» Milton Obote était donc devenu indésirable en Ouganda, parce qu'il ne leur avait pas assuré le bien-être. Éric Wiedemann écrit à cet effet : « En apprenant la chute d'Obote, la population laissa spontanément éclater sa joie. [...] Des milliers de portraits d'Obote se brisèrent avec fracas dans les caniveaux.⁵⁶¹» Kevin MacDonald prend ainsi soin de montrer un militaire cadré en arrière-plan au milieu de la foule en train de déchirer la photo du Président déchu. Et à l'aide d'un montage assez rapide, cette image est soustraite de l'écran pour laisser la place à une autre, relativement longue, qui s'attarde sur Idi Amin Dada debout sur un char. Emmanuel Hecht écrit à la sortie du film : « Les Ougandais ont

⁵⁵⁶ DUVERGER (Maurice), *Introduction à la politique*, Paris, Gallimard, 1964, p. 275.

⁵⁵⁷ DUVERGER (Maurice) *op. cit.*, p. 290.

⁵⁵⁸ Témoignage dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le Dernier Roi d'Écosse*.

⁵⁵⁹ Témoignage dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le Dernier Roi d'Écosse*.

⁵⁶⁰ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶¹ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 37.

acclamé ce libérateur qui promettait la fin d'un régime policier, des élections libres, des réformes économiques.⁵⁶²» Une fois au pouvoir, Idi Amin Dada a effectivement posé quelques actes significatifs liés aux attentes de la population. Gérard Prunier affirme : « Il avait promis de tenir des élections et lors de la présentation du budget par le ministère des Finances, en juin 1971, il avait sagement modéré les “excès socialistes” de son prédécesseur.⁵⁶³»

D'où alors la saturation de la bande-son par les applaudissements, les cris et les chants de ces nombreux Ougandais. L'appareil de prise de vues dans cette scène, se joint à cette liesse populaire. En effet, la caméra s'abstient de rester immobile et donc indifférente. Elle se met alors en branle, et alterne notamment de nombreux travellings rapides et de natures différentes. Elle se déplace ainsi latéralement de la gauche vers la droite, quelquefois latéralement de la droite vers la gauche. La même caméra ne manque pas d'aller de l'avant vers le fond de l'écran. Et à chacune de ses promenades, elle laisse le spectateur découvrir des civils et des militaires joyeux comme ils l'ont exactement été en 1971, lorsqu'ils ont appris que l'Ouganda était tombé entre les mains d'Idi Amin Dada. Le travelling dans ce contexte, travaille comme un procédé filmique qui apporte la confirmation d'un fait ou d'un événement à l'écran. En réalité, pendant qu'un travelling passe à l'écran ou encore lorsqu'il arrive à la fin de son parcours, le spectateur est appelé à prendre connaissance de la vérité ou du mensonge relativement à ce qui lui est donné à voir et même à entendre. Dans une certaine mesure donc, le mouvement de caméra au cinéma a un lien avec la morale. Pascal Bonitzer écrit à ce propos : « La caméra est un œil mobile et cette mobilité fonctionne parfois comme facteur de vérité, de démenti.⁵⁶⁴» Mais à part les Ougandais, il y a eu aussi des étrangers qui se sont réjouis de ce coup d'État qui a porté Idi Amin Dada au pouvoir. Gérard Prunier souligne à cet effet : « Les Bagandais ne furent pas les seuls à se réjouir de la chute d'Obote. La satisfaction de la presse britannique fut considérable, allant jusqu'à se féliciter ouvertement d'être “débarrassé d'un poids”. Plusieurs universitaires étrangers apportèrent leur caution académique au coup d'État en fournissant des explications respectables.⁵⁶⁵»

Seulement, il importe de signaler que le passage d'Idi Amin Dada à la présidence de l'Ouganda n'a pas été bénéfique. En d'autres termes, Idi Amin Dada n'a véritablement pas

⁵⁶² In *Les Echos*, 14 février, 2007.

⁵⁶³ PRUNIER (Gérard), « Le déclin de l'État (1966-1979) », art. cité.

⁵⁶⁴ BONITZER (Pascal), *Décadrages*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁶⁵ PRUNIER (Gérard), « Le déclin de l'État (1966-1979) », art. cité.

apporté au peuple ougandais le bonheur dont il avait rêvé. La Cité juste où les inégalités criardes sont abolies, les conflits supprimés, les libertés et droits du citoyen respectés, n'a donc pas vu le jour sous le règne d'Idi Amin Dada. C'est là une des caractéristiques du « héros de l'exception ». Le projet d'un destin collectif heureux qu'il présente avec véhémence notamment aux marginaux, aux démunis, à tous ceux qui sont lassés par la vie misérable, est abandonné en cours de route. Raoul Girardet compare ainsi le héros de l' « exception » à Tête d'Or, ce personnage claudélien qui, dans une volonté de rupture, arrive et s'engage à donner une vie meilleure au peuple. Mais par la suite, il ne tient pas ses promesses. Raoul Girardet écrit justement : « Les valeurs ménagères, les symboles de l'économie bourgeoise – le pain, la maison, le métier – sont encore une fois évoqués, mais c'est pour être aussitôt ridiculisés et bafoués.⁵⁶⁶» Et c'est ce que démontre le réalisateur Kevin MacDonald avec Idi Amin Dada dès le premier quart d'heure du film, dans la scène de la prise de contact officielle du nouveau Président avec son peuple. D'une grande richesse esthétique, cette séquence à elle seule résume dans une large mesure ce qu'a été le règne d'Idi Amin Dada, à savoir un règne caractérisé par le pouvoir absolu et l'atteinte aux libertés des citoyens.

S'agissant du pouvoir absolu, le peuple ougandais avait déjà souffert de la forte concentration des pouvoirs entre les mains de Milton Obote. Gérard Prunier écrit justement : « Chef de l'État, il était aussi commandant en chef des forces armées. C'est à lui qu'il revenait de nommer le *Chief Justice* et les juges de la Cour suprême et il avait le droit de légiférer par ordonnances. Par l'article 21, il avait à tout moment le droit de déclarer l'état d'urgence, mesure qui suspendait l'Habeas Corpus.⁵⁶⁷» Quand Idi Amin Dada est arrivé à la tête de l'Ouganda, il n'y a eu aucun changement. Il a perpétué la tradition de son prédécesseur. À son tour, Idi Amin Dada a monopolisé le pouvoir. Il a montré son goût prononcé pour le contrôle personnel de tout l'appareil étatique, y compris des institutions spécialisées comme l'université où il occupait le poste de recteur.⁵⁶⁸ L'image de ce monopole du pouvoir est ainsi donnée dans cette scène de prise de contact officielle. Idi Amin Dada apparaît au peuple ougandais sans être accompagné par les membres de son gouvernement. En effet dans son discours, il parle davantage à son nom propre qu'au nom du gouvernement. C'est ce qui explique l'emploi privilégié du pronom personnel et de

⁵⁶⁶ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 69.

⁵⁶⁷ PRUNIER (Gérard), « Le déclin de l'État (1966-1979) », art. cité.

⁵⁶⁸ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 112.

l'adjectif possessif liés la première personne du singulier : « Je vous promets ; Je sais qui vous êtes ; Demandez à mes soldats ; Là, dans mon cœur, etc. » Mais ce pouvoir n'appartenait pas non plus au peuple ougandais qui avait cependant salué ce coup d'État d'Idi Amin Dada.

Justement une fois au pouvoir, Idi Amin Dada n'a pas considéré la politique comme un moyen d'intégration, mais plutôt comme la lutte qui est l'autre face de la politique. D'après Maurice Duverger, les personnes qui ont une telle conception de la politique, utilisent le pouvoir pour asservir et se servir. L'auteur souligne : « Pour les uns, la politique est essentiellement une lutte, un combat, le pouvoir permettant aux individus et aux groupes qui le détiennent d'assurer leur domination sur la société, et d'en tirer profit.⁵⁶⁹» Naturellement, parce qu'il avait le pouvoir et plus grave, parce qu'il détenait le pouvoir absolu, Idi Amin Dada s'est servi de sa position pour soumettre le peuple ougandais. C'est pourquoi, il a fait massacrer⁵⁷⁰ des centaines de milliers d'Ougandais et contraint d'autres à l'exil, sans avoir à rendre compte à personne. D'ailleurs, les membres de son gouvernement et son entourage n'essayaient pas lui faire des reproches ou des remarques à propos de ses abus. Denis Ropa écrit à cet effet : « Tout le monde a peur de lui, et personne n'ose s'opposer à ses volontés. [...] Le pouvoir, il l'a totalement.⁵⁷¹»

C'est ainsi que dès cette première apparition officielle, Idi Amin Dada se donne le droit de se présenter aux Ougandais. Positionné au centre de l'écran et cadré en plan rapproché poitrine, qui met totalement hors-champ la population ougandaise, il se frappe le torse avec son poing droit et déclare : « Je suis Idi Amin Dada. » Avec ce geste, Idi Amin Dada envoie un message fort aux Ougandais, à savoir qu'il est désormais le principal détenteur du pouvoir, et qu'il entend l'utiliser à sa guise. En effet, ce geste du nouveau Président est un signe d'autorité et du pouvoir qui écrasent. Dans toutes les civilisations, le geste est un canal privilégié par lequel l'individu s'exprime et s'affirme. Il n'est donc pas étonnant que la correspondance entre un geste du personnage et un sentiment donné, soit recherchée et observée au cinéma. Jacqueline Nacache écrit à cet effet : « Une main qui se ferme, une jambe qui se tend, le sentiment partout guette.⁵⁷²»

⁵⁶⁹ DUVERGER (Maurice) *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁰ Ces tueries massives ont fait l'objet d'analyse dans le chapitre 1 qui porte sur la mise en scène de la violence physique.

⁵⁷¹ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 104.

⁵⁷² NACACHE (Jacqueline), *L'acteur du cinéma, op. cit.*, p. 51.

Et pendant qu'il fait cette déclaration, il est vu en contre-plongée qui le place en situation de force et de domination. L'estrade suffisamment élevée sur laquelle Idi Amin Dada se tient, et au bas de laquelle se trouve par ailleurs la population ougandaise, vient renforcer cette position de domination. En effet, comme l'a remarqué Laurent Jullier, des cadres comme le socle, le podium et l'estrade, jouent de l'adéquation entre le pouvoir et la hauteur⁵⁷³. Avec cette forte population vue en plan d'ensemble sous les pieds d'Idi Amin Dada qui l'écrase de tout son poids, l'Ouganda entier est en train d'être embarqué dans le bateau de la dictature, sœur jumelle du totalitarisme défini par Claude Polin comme : « Un régime qui entend explicitement exercer un pouvoir total sur l'individu.⁵⁷⁴ » C'est pourquoi à l'introduction de son ouvrage *Qui est Idi Amin Dada ?*, Denis Ropa présente l'Ouganda comme : « Ce pays [...] que va conquérir, diriger, écraser de tout son poids de chair, de cruauté à la fois joviale et impensable, un homme aussi troublant qu'Idi Amin Dada.⁵⁷⁵ » D'où également ce titre assez parlant d'Arnaud Schwartz : *Portrait d'un dictateur africain*⁵⁷⁶. Et Dominique Borde de rappeler : « Idi Amin Dada, nouveau leader de l'Ouganda ne tardera pas à devenir un tyran fantasque et cruel.⁵⁷⁷ »

Ainsi dans cette scène, malgré qu'il soit vu avec le peuple, Idi Amin Dada le domine à suffisance, en s'emparant plus d'espace à l'écran grâce au jeu frénétique d'un côté. En effet, Idi Amin Dada parle aux Ougandais en faisant de grands gestes avec ses mains, si bien que, quand par exemple sa tête et son buste sont placés à droite, sa main droite qu'il balance violemment à ce moment, se retrouve en train d'occuper soit le centre, soit l'angle gauche de l'écran. Et lorsque ce sont ses mains qu'il lève quand il fait face à la caméra, le bord gauche de l'écran est occupé par sa main droite et le bord droit par sa main gauche. Quant au centre, il accueille sa tête et ses épaules. De l'autre côté, grâce à la caméra qui positionne régulièrement le nouveau Président au milieu de l'écran, et le prend la plupart du temps en gros plan, cette variété de plan qui s'impose à l'écran et absorbe partiellement ou totalement les autres éléments visuels autour lui. Jean Mitry écrit à cet effet que le gros plan : « Occupe, par définition, la quasi-totalité de l'écran.⁵⁷⁸ » Ce jeu frénétique d'Idi Amin Dada, ainsi que le travail sélectif opéré par la caméra, jettent d'office la grande partie de la population

⁵⁷³ JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, op. cit., p. 236.

⁵⁷⁴ POLIN (Claude), *Le totalitarisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982, p. 9.

⁵⁷⁵ ROPA (Denis), op. cit., p. 12.

⁵⁷⁶ In *La Croix*, 14 février 2007.

⁵⁷⁷ In *Le Figaro*, 14 février 2007.

⁵⁷⁸ MITRY (Jean), *La sémiologie en question*, op. cit., p. 99.

ougandaise hors-champ, et laissent la petite partie de cette population occuper les extrémités du cadre. Le montage n'oublie pas de placer gravement Idi Amin Dada en amorce quand il est vu de dos s'adresser aux Ougandais. Ces derniers n'apparaissent dès lors plus pour certains, que comme des êtres minuscules à côté d'Idi Amin Dada, puisque rejetés au fond de l'écran. Pour d'autres, ils sont simplement hors vus, car cachés par des larges épaules vues en amorce d'Idi Amin Dada.

Ce n'était donc pas pour l'intérêt du peuple ougandais qu'Idi Amin Dada avait renversé Milton Obote, à en juger aussi dans ce morceau film, par le nombre et la durée des plans réservés à Idi Amin Dada et à la population ougandaise. En fait, Idi Amin Dada est vu seul à l'écran dans douze plans assez longs, tandis qu'avec les Ougandais, ils sont vus dans quatorze plans plutôt courts. C'est pour cette raison qu'Idi Amin Dada apparaît à l'image, à la différence de la représentation de Patrice Lumumba, comme un dirigeant qui a vécu « de la politique » au sens où l'entend Max Weber qui écrit alors : « Celui qui voit dans la politique une source permanente de revenus, “vit de la politique”.⁵⁷⁹ » Idi Amin Dada a profité de son arrivée au pouvoir pour piller l'Ouganda. Emmanuel Hecht affirme : « Venu du Nord-Ouest pauvre, comme la plupart des militaires, Idi Amin Dada prendra sa revanche sur les élites du sud du pays. Il pillera ruinera ce pays riche en café, thé, canne à sucre.⁵⁸⁰ » Il a aussi usé de sa position de Président de l'Ouganda pour obtenir la meilleure prise lors du partage des biens des Indiens qu'il avait expulsés. Denis Ropa écrit à cet effet : « Amin lui-même ne s'est pas oublié. Il a pris possession d'une des trois résidences, la plus belle, qui comporte de luxueuses salles de bain et un salon de massage. Il n'a pas pu non plus résister au plaisir de prendre toutes les voitures, les Mercedes et les Cadillac en particulier.⁵⁸¹ »

Par ailleurs, du fait que le nouveau Président soit plus présent à l'écran et qu'il occupe tantôt le centre, tantôt le côté droit, parfois l'avant-scène et même l'arrière-scène, il y a donc chez Idi Amin Dada une omniprésence écranique pour reprendre Paul Warren⁵⁸². Jean-Luc Douin analyse alors l'image d'Idi Amin Dada dans le film comme un chef d'État outrancier.⁵⁸³ En effet, dans la scène relative à la visite officielle qui apparaît pratiquement au premier quart d'heure du film, et qui compte un total de quarante plans, le Président Idi

⁵⁷⁹ WEBER (Max), *op. cit.*, p. 137.

⁵⁸⁰ In *Les Echos*, 14 février 2007.

⁵⁸¹ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 94.

⁵⁸² WARREN (Paul), *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸³ In *Le Monde*, 14 février 2007.

Amin bénéficie de vingt-six plans contre quatorze pour le peuple ougandais. Avec cette distribution arbitraire de la caméra, Kevin MacDonald laisse ainsi comprendre que le pouvoir que possédait Idi Amin Dada, n'était vraiment pas à partager, ou du moins qu'il l'était, mais dans une très faible proportion. Le nouveau Président avait par exemple supprimé certains postes ou fonctions qui servaient pourtant de relais entre l'administration centrale et la population. Denis Ropa souligne : « Il en vient rapidement court-circuiter le système régional des administrateurs et des chefs, hérité de l'administration britannique et qui a fonctionné efficacement jusqu'au coup d'État.⁵⁸⁴»

Mais le casting, à travers le choix de l'acteur américain Forest Whitaker, retenu pour le rôle d'Idi Amin Dada, est pareillement mis à contribution pour que le nouveau Président de l'Ouganda, même cadré en plan d'ensemble, envahisse plus l'écran par rapport aux autres personnages qui l'entourent. En effet, le vrai Idi Amin Dada avait un corps bien massif. Denis Ropa écrit à propos de cette massivité : « Lui, assis au milieu du salon, sur un grand canapé qu'il occupait presque entièrement tout seul, tant il était colossal.⁵⁸⁵» Pour veiller donc sur un effet de réel, mais également pour que le physique du personnage apparaisse fortement motivé par la diégèse, Kevin MacDonald n'a pas trouvé mieux que Forest Whitaker qui a non seulement un corps assez massif, mais aussi au niveau du visage, cet acteur ressemble à son modèle historique à travers notamment les joues rondes. Le réalisateur peut alors faire la déclaration suivante à la sortie du film : « J'ai cherché tout d'abord un acteur africain avant de songer à Forest Whitaker. En fait, je n'aurais pas pu trouver mieux. Il a l'allure, la stature de rugbyman, l'énergie, le charisme, la force persuasion du véritable Idi Amin Dada.⁵⁸⁶» Ce réalisme qui transparaît à travers le choix de Forest Whitaker, doublé de la prestation convaincante du comédien, est loué par la critique. Pour Jean Roy : « Forest Whitaker incarne de façon saisissante Idi Amin Dada dans une reconstitution par ailleurs cousue à gros fils.⁵⁸⁷» Dans le même sens, Emmanuel Hecht écrit : « C'est peu de dire qu'avec son énorme carcasse – Idi Amin a été champion de boxe poids lourds – Forest Whitaker occupe le terrain. Sa présence écrase tout, y compris les autres acteurs.⁵⁸⁸» Sur la ressemblance au niveau des joues, Clara Dupont-Monod ironise : « Grâce à Forest Whitaker, on sait que le diable a les joues rondes.⁵⁸⁹» De son côté, Yasmine Youssi

⁵⁸⁴ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 53.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁸⁶ In *Le Figaro*, 14 février 2007.

⁵⁸⁷ In *L'Humanité*, 12 février 2007.

⁵⁸⁸ In *Les Echos*, 14 février 2007.

⁵⁸⁹ In *Marianne*, 10 février 2007.

ne se trompe pas quand elle déclare : « Mais “Le dernier roi d’Ecosse” ne serait rien sans Forest Whitaker. Le comédien électrise le film dès sa première apparition, se glissant dans la peau d’Amin Dada avec une aisance confondante.⁵⁹⁰»

Contrairement à l’acteur Don Cheadle qui a dévoré son personnage Paul Rusesabagina dans *Hôtel Rwanda*, l’acteur Forest Whitaker est avalé par le sien, Idi Amin Dada dans *Le Dernier Roi d’Ecosse*. Ce rapprochement très palpable entre Forest Whistaker et Idi Amin Dada, pousse Emmanuel Hecht à écrire à la sortie du film : « On finit par le confondre avec son modèle.⁵⁹¹» Et Forest Whitaker de déclarer aussi : « Je ne devais pas quitter Amin d’un millimètre.⁵⁹²» Par rapport à ce phénomène d’absorption de l’acteur par son rôle, Francis Vanoye écrit : « Derrière Zorro, la personnalité des interprètes disparaît.⁵⁹³» En supprimant la distance entre Forest Whitaker et son personnage, Kevin MacDonald, à la différence de Terry George, respecte alors la tradition séculaire du cinéma américain, friand de la fidélité au modèle. Paul Warren affirme à cet effet : « Pas surprenant, dès lors, si le cinéma américain, qui surgit comme fleur de la tige d’une longue tradition de réalisme en art, est tellement axé sur l’image directe, claire et précise de la réalité.⁵⁹⁴»

La bande-son qui ne laisse entendre dans cette scène que des applaudissements et des cris de joie de la population ougandaise, mais jamais des phrases ou des mots articulés venant de la même population, prouve également que ce peuple n’avait véritablement pas son mot à dire dans la gestion des affaires publiques. Autrement dit, la grande partie de la population ougandaise était marginalisée. D’où par moments dans cette scène, l’écoute des voix hors-champ que Francesco Casetti nomme encore des voix des marges⁵⁹⁵. Michel Chion considère aussi ces voix privées de leurs corps à l’écran, comme étant justement : « Mises en orbite dans le champ acousmatique périphérique.⁵⁹⁶» En effet, ces cris de joie des Ougandais sont entendus, mais leurs corps n’habitent pas le champ au moment où Idi Amin Dada, qui est conservé au centre de l’écran et en gros plan, déroule précisément son plan d’action : « Nous allons construire des nouvelles écoles, de nouvelles routes et nous construirons des logements.» Le dialoguiste fait clairement comprendre dans cette scène qu’en Ouganda, les décisions concernant l’avenir des populations, étaient prises par Idi Amin Dada qu’entourait

⁵⁹⁰ In *La Tribune*, 14 février 2007.

⁵⁹¹ In *Les Echos*, 14 février 2007.

⁵⁹² In *Le Figaro Magazine*, 10 février 2007.

⁵⁹³ VANOYE (Francis), *Récit écrit, récit filmique*, op. cit, p. 137.

⁵⁹⁴ WARREN (Paul), op. cit, p. 140.

⁵⁹⁵ CASETTI (Francesco), *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit, p. 253.

⁵⁹⁶ CHION (Michel), *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l’Étoile, 1982, p. 47.

une poignée de personnes. C'est la caractéristique exacte du régime dictatorial ou totalitaire qui impose sa volonté au peuple. Ce dernier est appelé à subir, à accepter ce qui est décidé depuis le sommet. Raymond Aron écrit à ce propos : « Dans ce système, manifestement l'impulsion vient d'en haut et la masse suit.⁵⁹⁷ » Aussi, après qu'Idi Amin Dada ait fini de présenter le projet de développement infrastructurel de l'Ouganda, la caméra qui avait maintenu le peuple ougandais hors-champ, le ramène immédiatement à l'écran dans un plan d'ensemble très serré, et non pas dans le silence, mais en train d'applaudir pour marquer son adhésion totale à l'initiative que vient de prendre le sommet de l'État.

L'usage systématique de la forme déclarative et l'absence totale de la forme interrogative dans tout le discours d'Idi Amin Dada, tendent à signifier que l'avis du peuple ougandais n'était pas demandé quant à la marche des affaires du pays. En aucun moment, dans sa communion avec son peuple dans cette scène, le Président ougandais ne lui demande pas ce qu'il attend du nouveau gouvernement. Idi Amin Dada lui dicte plutôt la volonté de ce gouvernement. Le dialoguiste se garde ainsi de donner la parole ne serait-ce qu'à un seul citoyen ougandais parmi la multitude présente, afin qu'il n'émette aucun vœu ou ne pose aucune question à Idi Amin Dada. Lorsqu'il a pris le pouvoir, le nouveau Président avait pourtant promis au peuple ougandais d'organiser des élections libres et démocratiques. Lesquelles élections étaient auparavant réclamées à Milton Obote par ce peuple. Mais, Idi Amin Dada n'a pas tenu à sa parole. Éric Wiedemann affirme : « Le peuple ougandais prit avec le plus grand calme l'annonce faite par son nouveau Président, quatre semaines après qu'il eut donné l'espoir d'élections libres. [...] Finalement tout resta comme par le passé.⁵⁹⁸ »

Idi Amin Dada a donc refusé de faire bouger les choses dans le sens de l'amélioration en Ouganda. C'est pourquoi, contrairement à l'extrême mobilité de la caméra, manifestée par de longs travellings ininterrompus dans la scène du coup d'État où l'appareil de prise de vues exprimait aussi sa joie, dans la présente scène, le même appareil reste posé au sol et se meut péniblement. En fait, la caméra commence un mouvement d'ailleurs très lent, puis s'arrête aussitôt. En d'autres termes, elle amorce de nombreux mouvements dans cette scène, mais s'abstient de les achever. La vitalité dont la caméra a fait montre dans la scène du coup d'État, est à présent remplacée par son indolence. Kevin MacDonald exprime ainsi en filigrane au spectateur que, malgré ce beau discours d'Idi Amin Dada qu'il écoute, le

⁵⁹⁷ ARON (Raymond), *Démocratie et totalitarisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 259.

⁵⁹⁸ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 47.

changement positif espéré par les Ougandais ne sera pas une réalité. C'est en effet un discours démagogique, car les politiciens sont, comme le soutient Christian Le Bart : « Habiles à manier les mots mais impuissants à faire bouger les choses.⁵⁹⁹ » Et parce qu'il n'a pas voulu faire avancer les choses dans le bon sens, cela n'a donc pas permis aux Ougandais de vivre heureux. Au contraire, le régime dictatorial d'Idi Amin Dada a fait subir, pour reprendre Florent Bussy, des secousses permanentes⁶⁰⁰ au peuple ougandais. L'écran est alors organisé dans cette scène pour que se laissent lire le choc, le conflit, la lutte. D'où ce travail du montage qui, à travers notamment le fonctionnement dialectique⁶⁰¹ des plans qu'appuient par ailleurs des coupes franches, émiette suffisamment l'écran. Ainsi, après le plan d'ensemble où sont vus Idi Amin Dada et la population ougandaise, c'est le plan rapproché poitrine du nouveau Président qui apparaît. Dans la suite, l'écran est occupé par le gros plan d'Idi Amin Dada. Ce plan précédent fait place à son tour, au plan d'ensemble de la population ougandaise. Ce dernier plan quitte l'écran et est remplacé par le plan rapproché taille Idi Amin Dada.

Le nouveau Président de l'Ouganda avait effectivement déstructuré la société ougandaise : l'économie ne marchait pas, les Ougandais subissaient la violence sous toutes ses formes, sans oublier que la majorité de la population demeurait dans la misère, tandis que la minorité constituée des ministres et hauts responsables des structures étatiques, ceux-là que René Dumont et Marie-France Mottin appellent une minorité de privilégiés⁶⁰², vivait dans l'opulence. L'État ougandais, sous le règne d'Idi Amin Dada, avait donc défavorisé la basse classe dans le partage des ressources nationales. Aussi, Jean-François Bayart affirme : « En Afrique comme ailleurs, l'État est un lieu primordial de l'engendrement de l'inégalité.⁶⁰³ » Sur ce point relatif à la répartition inégale des richesses en Ouganda, le film offre deux scènes de dîner dans lesquelles ne prennent part qu'Idi Amin Dada, ses ministres, ses nombreuses épouses et le corps diplomatique. Tous ces convives sont systématiquement vus en plan d'ensemble rapproché, qui laisse découvrir leurs somptueuses tenues, de même que des coupes magnifiques tenues entre leurs mains et qui contiennent du champagne. Mais parmi ces invités, il n'y a pas d'Ougandais issus de la classe moyenne. Et aucune scène dans

⁵⁹⁹ BART (Christian Le), *Le discours politique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 3.

⁶⁰⁰ BUSSY (Florent), *Qu'est-ce que le totalitarisme ?*, Paris, Vrin, 2014, p. 64.

⁶⁰¹ Sur la dialectique des structures dans l'œuvre filmique, voir encore Noël Burch dans *Praxis du cinéma*, tout le chapitre 4, p. 74-103.

⁶⁰² DUMONT (René), MOTTIN (Marie-France), *L'Afrique étranglée*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

⁶⁰³ BAYART (Jean-François), *op. cit.*, p. 87.

Le Dernier Roi d'Ecosse ne montre les Ougandais de la basse classe en train de se réjouir aussi soit en famille, soit entre amis. L'Ougandais était ainsi devenu, pour reprendre Frantz Fanon, une caricature de société⁶⁰⁴. C'est ce qui justifie alors entre autres, les regrets que les Ougandais ont eus plus tard, au vu de cette gouvernance catastrophique. D'où ces propos de Denis Ropa : « Les promesses n'ont pas été tenues, et beaucoup d'Ougandais commencent à se demander s'ils n'ont pas eu tort de se réjouir du changement.⁶⁰⁵»

Pour ce qui est de l'atteinte des libertés, les Ougandais – du simple citoyen aux différents dirigeants - ont fait l'expérience amère durant le règne d'Idi Amin Dada. L'esprit d'initiative par exemple de ses ministres ou de tout autre collaborateur, était une faute lourde de conséquences. C'est ce qui transparaît dans la scène de la rencontre entre Jonas Waswa, ministre de la santé de l'Ouganda et son homologue sud-africain. En fait, Jonas Waswa engage un projet de signature d'un contrat avec l'Afrique du Sud, afin que la pénicilline soit disponible en permanence en Ouganda et accessible à toute la population. Dans cette scène qui a lieu dans le bar d'un hôtel, le ministre de la santé en compagnie de son homologue sud-africain, est vu en arrière-plan, cadré de profil et il est fortement poussé à gauche de l'écran. Au moyen de cette mise en scène, Kevin MacDonald semble bien indiquer que Jonas Waswa s'éloigne et s'écarte des principes de gouvernance de son chef Idi Amin Dada, et sera alors châtié pour son « indiscipline ». Ce châtiment est justement traduit d'un côté, par la caméra qui chasse de l'écran la partie inférieure du corps de Jonas Waswa, et de l'autre côté, par la soustraction d'une partie de son dos obtenue à l'aide du bord vertical gauche de l'écran, qui semble ainsi fonctionner comme un couperet. C'est pourquoi, une fois Idi Amin Dada informé par son médecin Nicholas Garrigan de cette initiative de son ministre, la sanction ne se fait pas attendre : Jonas Waswa est révoqué et tué par la suite. Les gouvernements autoritaires, totalitaires ou dictatoriaux qui sont des formes de gouvernement dégradées par nature, n'acceptent pas qu'un individu qui est au service de l'État, prenne une quelconque décision de lui-même. Florent Bussy affirme pour cela que : « Les hommes pour le régime totalitaire, ne doivent pas agir, c'est-à-dire prendre des initiatives, entreprendre quelque chose de neuf à partir d'eux-mêmes.⁶⁰⁶»

Alors que les ministres et collaborateurs d'Idi Amin Dada n'avaient pas une grande marge d'action dans leurs fonctions, qu'ils devaient constamment se référer à leur grand

⁶⁰⁴ FANON (Frantz), *op. cit.*, p. 70.

⁶⁰⁵ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 85.

⁶⁰⁶ BUSSY (Florent), *op. cit.*, p. 87.

chef, les autres citoyens ougandais étaient quant à eux, tenus à une étroite surveillance par le régime. C'est ce que veut aussi montrer la fiction de Kevin MacDonald, toujours dans la scène de la prise de contact officielle. À la fin de son discours, Idi Amin Dada déclare précisément que l'Ouganda sera : « Une nation puissante où règnera la liberté. » Au moment où il fait cette déclaration, la caméra évite de montrer le nouveau Président de face. Il est plutôt cadré de dos d'une part. D'autre part, ses bras moyennement levés sont au-dessus du peuple ougandais. Ce cadrage de dos et ce geste précisément d'Idi Amin Dada, qui n'est pas un geste qui libère, mais plutôt qui comprime le peuple ougandais, inscrivent alors cette déclaration du nouveau Président dans le registre de la parole trompeuse dont parle Claire Vassé au cinéma⁶⁰⁷. Kevin MacDonald fait ainsi appel au langage corporel pour mettre sévèrement en doute la sincérité d'Idi Amin Dada. Et comme le remarque Jean Ungaro : « Le corps peut dire le contraire de ce que disent les mots.⁶⁰⁸ » Quand il est arrivé au pouvoir, il avait justement promis de libérer tous les prisonniers politiques, et faire de l'Ouganda un pays de liberté. À ce niveau aussi, Idi Amin Dada est encore passé à côté de ses engagements. Il a plutôt travaillé à museler les opposants politiques et à les jeter en prison. Denis Ropa écrit à ce propos : « La politique est interdite. Amin voue une haine farouche aux politiciens quels qu'ils soient.⁶⁰⁹ » Même les citoyens ordinaires qui l'avaient acclamé, ont fait l'objet d'arrestations et de détentions arbitraires. Le mensonge en effet caractérisait aussi Idi Amin Dada. Denis Ropa affirme : « Il arrive pourtant qu'Idi Amin Dada dise la vérité. Mais celle-ci est tellement mêlée à des mensonges que peu à peu, on ne croit plus ce qu'il dit.⁶¹⁰ » Mais ce cadrage de dos en plan assez rapproché, provoque une forte profondeur de champ qui montre Idi Amin Dada poser ses yeux sur les Ougandais, vus au premier plan pour les uns, au second plan pour certains et au troisième plan pour d'autres. Cette organisation de l'écran tend alors à souligner qu'aucun Ougandais n'échappera au contrôle et à la surveillance du pouvoir d'Idi Amin Dada. C'est pourquoi, les « ennemis de l'État » qui avaient fui l'Ouganda, croyant être à l'abri, furent rattrapés par les services d'Idi Amin Dada. Éric Wiedemann affirme : « La campagne de vengeance et d'extermination ne se limita pas aux frontières du pays. Ses tueurs professionnels poursuivirent les adversaires du régime

⁶⁰⁷ VASSÉ (Claire), *op. cit.*, p. 60.

⁶⁰⁸ UNGARO (Jean), *op. cit.*, p. 55.

⁶⁰⁹ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 54.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

jusqu'au Kenya voisin. John Kazzora par exemple, avocat originaire de Kampala et farouche adversaire d'Amin, fut retrouvé la gorge tranchée dans son appartement de Nairobi.⁶¹¹»

Par ailleurs, cette vue en profondeur de champ où Idi Amin a ses bras levés, entraîne le phénomène de surcadrage que Christian Metz nomme encore le cadre dans le cadre, le cadre intérieur ou l'écran second. Au cinéma en effet, cette figure d'énonciation se manifeste d'après Christian Metz lorsque : « Le film nous présente un spectacle quelconque dans un encadrement, porte, fenêtre, etc. qui s'encadre lui-même dans le rectangle de l'écran.⁶¹²» Si pour Christian Metz et les autres auteurs⁶¹³, il n'y a que les objets qui donnent lieu à la figure du cadre dans le cadre ou de l'écran second, il est juste de penser que cette même figure peut s'obtenir à l'aide du corps d'un personnage, du moment où ce corps est disposé de telle sorte qu'il délimite une portion d'espace à travers laquelle sont vus un décor, un personnage ou un accessoire. Christian Metz affirme justement : « L'écran second, pour sa part, est une délimitation spatiale, une restriction visuelle, un marquage du champ.⁶¹⁴» Cette caractéristique du cadre dans le cadre est exactement celle de l'écran premier qui fait partie du dispositif cinématographique⁶¹⁵. Cependant, en tant que figure d'énonciation, le cadre dans le cadre appartient au monde de la fiction. Il est donc un élément motivé qui répond aux exigences même du récit. Autrement dit, la figure du cadre dans le cadre contribue à la lisibilité narrative d'un film. Christian Metz écrit pour cela : « Il peut jouer un rôle central dans l'intrigue et le contenu de certains films.⁶¹⁶»

Aussi, pour souligner davantage que la population ougandaise sera prisonnière d'Idi Amin Dada, Kevin MacDonald utilise le corps du futur bourreau pour obtenir non pas un, mais deux cadres intérieurs. Dans le premier, une partie de la population ougandaise est vue à travers l'espace formé par le bras gauche levé et le côté gauche de la tête d'Idi Amin Dada. Dans le second, c'est à partir de l'espace créé par le bras droit levé également et le côté droit de la tête du nouveau Président, qu'une autre partie de cette même population est vue. Et pour montrer au spectateur que les citoyens ougandais étaient effectivement terrorisés et

⁶¹¹ WIEDEMANN (Éric), *op. cit.*, p. 64.

⁶¹² METZ (Christian), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991. p. 71.

⁶¹³ Notamment Gilles Deleuze dans *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Jacques Aumont et al. dans *Esthétique du film* et Daniel Weyl dans *Septième art : Du sens pour l'esprit*.

⁶¹⁴ METZ (Christian), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹⁵ Tous les films sont vus à partir de l'écran premier qui est constitué des quatre bords, comme tous les films se font avec un appareil de prise de vues. L'usage de l'écran premier n'est donc pas facultatif, tandis que celui de l'écran second l'est.

⁶¹⁶ METZ (Christian), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, *op. cit.*, p. 71.

arrêtés arbitrairement, Kevin MacDonald porte à l'écran une scène dans laquelle des soldats attrapent et brutalisent un Ougandais en pleine rue, pendant que les autres citoyens cadrés dans un plan d'ensemble, fuient. La bande-son qui n'est pas réduite au silence, laisse alors entendre uniquement les cris angoissés de ces citoyens. La victime quant à elle, est jetée finalement dans le coffre d'une voiture qui sort du côté droit de l'écran parce que justement, ces soldats étaient envoyés par Idi Amin Dada qui détenait le pouvoir, et vers qui ils devaient par ailleurs retourner pour rendre compte. Cette scène est vue à partir de l'ouverture grillagée d'un atelier de couture. Ici apparaît nettement la figure de surcadrage évoquée ci-dessus, et dont se sert puissamment Kevin MacDonald pour exprimer l'embrigadement dans lequel la population ougandaise a vécu du temps d'Idi Amin Dada.

Cette analyse qui s'est penchée sur l'image d'Idi Amin Dada, a démontré que le nouveau Président qui avait promis le bonheur à la majorité des Ougandais, leur a plutôt servi le malheur à travers la violation de leurs libertés, le maintien dans la pauvreté et la suppression des vies. Ce qui confirme l'appartenance d'Idi Amin Dada au héros de « l'exception ». Cette étude va se poursuivre et se terminer avec l'analyse du personnage de Joseph Désiré Mobutu, considéré aussi comme un héros de « l'exception » dans le film *Lumumba*. Comment ce personnage est-il alors mis en scène par Raoul Peck ? Telle la question à laquelle la suite de ce sous-chapitre va répondre.

3.2.2 Joseph Désiré Mobutu, le traître

Dans l'Histoire du Congo, la vie de Joseph désiré Mobutu ne peut pas être racontée sans la rattacher à celle de Patrice Lumumba. Autrement dit, parler de Joseph Désiré Mobutu, c'est en même temps parler de Patrice Lumumba. Tout le monde au Congo et même à l'étranger reconnaît que le rôle qu'il a joué auprès de Patrice Lumumba, n'est pas sans évoquer le rôle de Judas Iscariot à côté de Jésus-Christ. C'est donc en référence à ce personnage biblique, l'un des douze disciples de Jésus-Christ, que le personnage de Joseph Désiré Mobutu dans *Lumumba*, entend être étudié comme héros de « l'exception ». Qu'est-ce que Joseph Désiré Mobutu et Judas Iscariot ont donc de commun? Chacun d'eux a été appelé par un leader d'opinion d'envergure pour servir une cause noble d'une part. D'autre part, pendant le cheminement, chacun d'eux a trahi et livré son leader, celui sans qui personne d'eux n'aurait eu de visibilité ou de rayonnement.

Dans le film, Joseph Désiré Mobutu apparaît pour la première fois dans la scène où Patrice Lumumba fait la promotion de la Polar, une bière belge. Mais Patrice Lumumba

profite justement de la présence massive des Congolais sur les lieux de la promotion, afin de véhiculer ses opinions politiques. En fait, vu dans un plan d'ensemble avec la foule, Patrice Lumumba parle de l'avenir du Congo et plus précisément de la décolonisation. Parmi son auditoire à ce moment du film, ne figure pas Joseph Désiré Mobutu. Ce dernier est n'est pas encore vu à l'écran. Le spectateur ne sait même pas qu'un tel personnage apparaîtra dans cette scène, tout comme certains disciples qui avaient déjà commencé à marcher avec Jésus-Christ ne savaient pas que Judas Iscariot ferait partie des leurs. Raoul Peck ne donne aucun indice. Néanmoins, quand Patrice Lumumba déclare : « Et moi je dis, vive le Congo ! », la caméra le met hors-champ, et c'est Joseph Désiré Mobutu vu en arrière-plan et cadré en plan moyen, qui est en train d'avancer. La caméra l'oublie ensuite, et l'écran est occupé par Patrice Lumumba qui est au centre, toujours avec la foule. Il déclare encore : « Vive le Congo ! » Et net à la fin de cette déclaration de Patrice Lumumba, une coupe franche installe Joseph Désiré Mobutu qui est vu non plus en arrière-plan, mais au centre de l'écran en plan rapproché taille. Il déclare en levant son poing droit : « Et moi je dis, vive l'indépendance ! » Il fait cette déclaration en regardant vers le hors-champ gauche où se trouve Patrice Lumumba, comme s'il est justement à la recherche d'un leader politique charismatique qu'il veut suivre, afin de se battre pareillement pour l'indépendance du Congo. D'où alors ce cadrage en plan rapproché taille qui laisse à découvert les bras de Joseph Désiré Mobutu, qui est donc aussi mû par un idéal, à savoir la libération du peuple congolais. Jean Kestergat rappelle justement : « Mobutu a été un compagnon de lutte de Lumumba.⁶¹⁷ » Et à l'écoute précisément de la formule « vive l'indépendance ! », l'écran laisse la place à Patrice Lumumba qui regarde à son tour vers le hors-champ droit, où se trouve Joseph Désiré Mobutu. Patrice Lumumba semble aussi être à la quête d'un militant engagé, c'est-à-dire prêt à le suivre, à le soutenir et finalement à le servir. Jean-Claude Willame souligne à cet effet : « Lumumba considérait Mobutu comme un homme cultivé, connaissant beaucoup de choses et qui pouvait lui être très utile politiquement.⁶¹⁸ » Jusqu'à ce niveau de la scène, l'écran s'anime systématiquement selon le couple champ /contrechamp sans amorce. Cette configuration de l'écran que privilégie Raoul Peck, vise à indiquer que rien ne lie encore véritablement les deux hommes, qu'ils ne se connaissent même pas.

Mais la nature des relations change lorsque Patrice Lumumba invite aussitôt Joseph Désiré Mobutu : « Bien, jeune homme, venez ! » En réalité, Mobutu est donc appelé par

⁶¹⁷ KESTERGAT (Jean), art. cité.

⁶¹⁸ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 410.

Patrice Lumumba pour qu'ensemble, ils mènent la lutte pour l'indépendance du Congo. Ce que ne refuse pas Joseph Désiré Mobutu. C'est pourquoi à la sortie du film, Sophie Grassin présente Joseph Désiré Mobutu comme l'allié de la première heure⁶¹⁹. C'est ainsi qu'au plan suivant de la même scène, les deux hommes sont pour la première fois, vus réunis dans un même plan pour exprimer leur amitié et leur complicité naissantes. Cependant, ils sont placés au centre de l'écran, et Joseph Désiré Mobutu est debout à la droite de Patrice Lumumba. Il s'agit de signifier que Joseph Désiré Mobutu notamment, est adopté par Patrice Lumumba, et qu'il occupe désormais non pas une position périphérique, mais une place centrale voire stratégique à côté de ce nationaliste congolais. La rencontre avec Patrice Lumumba a transformé positivement le destin de Joseph Désiré Mobutu. Avant cette rencontre, il n'était rien au Congo. Après cette rencontre, il deviendra tout grâce à Patrice Lumumba. C'est cette réalité historique que Raoul Peck donne à voir dans cette scène de rencontre entre les deux hommes. Patrice Lumumba avait facilité l'intégration de Joseph Désiré Mobutu dans son parti politique le MNC, et lui avait aussi accordé un grand intérêt. Jean-Claude Willame écrit : « A la fin de 1958, il est dans l'orbite du MNC de Lumumba. Sans autre fonction précise que celle de "secrétaire", il va être le représentant de Lumumba à Bruxelles, où il se trouve depuis le début de l'Exposition universelle.⁶²⁰»

C'est exactement par l'appel, que Jésus-Christ a aussi sollicité Judas Iscariot et les onze autres personnes pour être ses disciples, et proclamer la Bonne Nouvelle. C'est ce que rapportent d'ailleurs les évangélistes. Marc écrit : « Il monta ensuite sur la montagne : il appela ceux qu'il voulut, et ils vinrent auprès de lui. Il en établit douze, pour les avoir avec lui.⁶²¹» Luc met aussi en évidence l'appel des disciples : « Quand le jour parut, il appela ses disciples, et il en choisit douze.⁶²²» Comme Joseph Désiré Mobutu, le contact avec Jésus-Christ a changé la vie de Judas Iscariot. Aussi parmi ses disciples, c'est à Judas Iscariot qu'il a confié le poste très sensible de financier. Et même comme Judas Iscariot était très regardant, Jésus-Christ ne lui pas trouvé des fautes dans la gestion des finances. À l'exemple de Judas Iscariot, Joseph Désiré Mobutu a aussi occupé des postes importants dans le gouvernement de Patrice Lumumba. Il a ainsi été nommé au Secrétariat d'État à la présidence du Conseil, où il a fidèlement accompli ses missions. Patrice Lumumba l'avait aussi nommé officier supérieur, et lui avait confié plus tard la direction de l'Armée nationale

⁶¹⁹ In *L'Express*, 05 octobre 2000.

⁶²⁰ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 409.

⁶²¹ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Marc, chapitre 3, versets 13-14.

⁶²² *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Luc, chapitre 6, verset 13.

congolaise. Dans un premier temps donc, Joseph Désiré Mobutu est un serviteur dévoué, irréprochable. Il est en effet sans taches. Le costume qu'il porte, dès sa première apparition dans le film, semble le confirmer. Joseph Désiré Mobutu a en effet pour vêtement un polo et un pantalon blancs. Le vêtement au cinéma comme dans les autres arts de la représentation, ne se donne pas uniquement à voir. Il se donne aussi à lire. De par sa nature, son matériau de fabrication et sa couleur, le vêtement sert comme un fragment du discours qui permet de dévoiler le caractère et même les fonctions d'un personnage. Parmi les fonctions du costume au cinéma, Gérard Betton écrit effectivement que l'une d'elles est de : « Suggérer ou de traduire symboliquement des caractères, des états d'âme.⁶²³» Roland Barthes a également démontré que la mode nomme aussi bien les activités que les caractères⁶²⁴.

Toutefois, comme Judas Iscariot, Joseph Désiré Mobutu n'est pas demeuré loyal envers Patrice Lumumba. Avec le temps, il a commencé à nourrir subtilement l'idée de déloyauté. Ce début subtil de déloyauté de Joseph Désiré Mobutu est porté à l'écran dans la scène de dispute qui oppose Patrice Lumumba à Moïse Tshombe, son adversaire politique. Ce dernier se plaint de ce que les Congolais originaires de la région du Katanga, ne sont pas suffisamment représentés dans le nouveau gouvernement formé par Patrice Lumumba, devenu Premier ministre. Cette scène est filmée dans un plan d'ensemble très large, qui montre chacun des deux leaders en compagnie de ses partisans. Patrice Lumumba et le siens occupent le côté droit de l'écran, tandis que Moïse Tshombe et ses partisans sont du côté gauche. Au début de cette dispute, Joseph Désiré Mobutu est légèrement vu en arrière-plan mais à droite, donc du côté de Patrice Lumumba. Et quand la dispute s'envenime, les partisans des deux leaders s'y mêlent. Mais seul Joseph Désiré Mobutu, parmi les partisans de Patrice Lumumba, observe sans mot dire. Cependant, ce positionnement en arrière-plan, c'est-à-dire en retrait, permet à Joseph Désiré Mobutu de voir tout ce qui se passe autour de lui. Il jouit donc d'une vision panoptique pour reprendre André Gardies⁶²⁵. Effectivement, au lendemain de l'éclatement de la crise congolaise, Joseph Désiré Mobutu a observé les événements à distance afin d'apprécier la situation et les enjeux, et de prendre une décision en sa faveur. Jean Kestergat écrit à ce propos : « Tout au long de ces événements, un homme est resté à l'arrière-plan : Mobutu, le commandant en chef. Mais son moment approche. [...] Le 14 septembre, il "neutralise" à la fois le président et le Premier ministre.⁶²⁶» Ainsi, à un

⁶²³ BETTON (Gérard), *op. cit.*, p. 58-59.

⁶²⁴ BARTHES (Roland), *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p. 257.

⁶²⁵ GARDIES (André), *Le récit filmique*, *op. cit.*, p. 105.

⁶²⁶ KESTERGAT (Jean), art. cité.

moment donné dans cette scène, quand Patrice Lumumba répond à Moïse Tshombe, l'écran est occupé par Joseph Désiré Mobutu cadré maintenant en plan rapproché poitrine. Il regarde le camp de Moïse Tshombe qui est dans le hors-champ gauche. Avec ce cadrage qui ne montre plus les bras de Joseph Désiré Mobutu, doublé de ce regard hors-champ, il est désormais admis que Joseph Désiré Mobutu n'est plus sur le point de servir loyalement Patrice Lumumba, et qu'il envisage même de rejoindre le camp adverse. À l'aide de la coupe franche, Joseph Désiré Mobutu est vu au plan suivant, bien positionné à gauche de l'écran, c'est-à-dire du même côté que Moïse Tshombe. Il est par ailleurs cadré en plan moyen, donc disposé à travailler, à servir le camp de Tshombe. En réalité, c'est la règle des 180 degrés qui est carrément violée à ce niveau par Raoul Peck, afin de mieux marquer la félonie de Joseph Désiré Mobutu qui se dessine à l'horizon. Aussi, François Gorin écrit à la sortie du film : « On le voyait venir.⁶²⁷ » Quand il a fait arrêter Patrice Lumumba, Joseph Désiré Mobutu l'a justement expédié au Katanga chez Moïse Tshombe qui s'est chargé avec ses hommes, de torturer et de tuer le Premier ministre du Congo.

La trahison de Joseph Désiré Mobutu entre dans les faits précisément avec son coup d'État qui a évincé Patrice Lumumba, et a favorisé ainsi l'arrestation puis l'assassinat du Premier ministre. La critique en parle d'ailleurs à la sortie du film. C'est le cas de Philippe Piazza qui mentionne : « Le coup d'État de Mobutu y est minutieusement décrit.⁶²⁸ » En effet, lorsque la crise congolaise éclate au lendemain de l'indépendance à travers notamment la mutinerie de l'armée, les sécessions dans les régions du Katanga et du Kasai, la querelle de palais entre le Président Joseph Kasa-Vubu et le premier ministre Patrice Lumumba, Joseph Désiré Mobutu devient très ambitieux. Comme il était le commandant de l'armée congolaise, il l'a utilisée pour prendre le pouvoir. Mais l'armée seule ne suffisait pas. Il lui a fallu aussi le concours extérieur pour réussir. C'est la même attitude que Judas Iscariot a eue, lorsque son maître Jésus-Christ a commencé à avoir des ennuis avec les chefs religieux qui cherchaient le moyen de le faire arrêter et tuer. En tant que financier, Judas Iscariot a compris qu'il pouvait gagner beaucoup d'argent en trahissant et en livrant son maître Jésus-Christ. L'évangéliste Matthieu écrit : « Alors, l'un des douze, appelé Judas Iscariot, alla vers les principaux sacrificateurs et dit : "Que voulez-vous me donner et je vous le livrerai ?" Et ils lui donnèrent trente pièces d'argent.⁶²⁹ »

⁶²⁷ In *Télérama*, 04 octobre 2000.

⁶²⁸ In *Aden*, 04 octobre 2000.

⁶²⁹ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Matthieu, chapitre 26, versets 14-15.

Aussi dans le film, l'ambassadeur américain Clark Timberlake et Joseph Désiré Mobutu ont une conversation dans un camp militaire congolais, après que Patrice Lumumba et Joseph Désiré Mobutu se soient brouillés au sujet du massacre des innocents dans la région du Kasai par les soldats de Mobutu.

Clark Timberlake : « Je vais être franc envers vous. Kasa-Vubu nous a déçus. Patrice Lumumba, on s'en charge. Il faut un homme qui prenne les choses en mains. »

Joseph Désiré Mobutu : « J'y ai pensé. J'y pense tout le temps. »

Clark Timberlake : « Je suis chargé de tout vous garantir. »

Joseph Désiré Mobutu : « Qu'est-ce que je fais ? »

Clark Timberlake : « Tout. »

Dans cette conversation, Joseph Désiré Mobutu pactise avec les Américains. Il accepte de leur livrer Patrice Lumumba, et en échange, son accession à la magistrature suprême⁶³⁰. Les sources historiographiques révèlent que Joseph Désiré Mobutu côtoyait déjà les autorités américaines en poste au Congo. Jean-Claude Willame note : « On le voit aussi à l'ambassade des États-Unis et chez le chef en poste de la CIA, Larry Devlin.⁶³¹ » D'où le plan d'ensemble serré dans lequel ils sont vus dès qu'ils entament leur conversation. Et comme Joseph Désiré Mobutu est déjà lancé dans la quête du pouvoir, c'est lui qui occupe justement le côté droit de l'écran. La fixité de la caméra, au début de cette conversation, semble indiquer que Joseph Désiré Mobutu qui est décidé à obtenir le pouvoir, ne reculera pas devant l'offre de l'ambassadeur américain, et qu'il n'hésitera pas non plus à accomplir la mission qui est de livrer Patrice Lumumba. Le chant des soldats congolais qui est entendu hors-champ en fond sonore lors de cette conversation, laisse entendre que l'armée congolaise aura sans doute un rôle actif à jouer dans cette mission. Ces propos de Jean Ziegler le confirment : « Lumumba, Okito, Mpolo, poignets et chevilles entravés par des cordes mouillées, sont jetés dans un DC 3 de l'armée. Les tortures commencent presque immédiatement. Les prisonniers sont roués de coups, brûlés au chalumeau.⁶³² » Par ailleurs,

⁶³⁰ Le chapitre suivant analysera plus en profondeur le rôle joué par les Américains dans l'accession de Joseph Désiré Mobutu au pouvoir.

⁶³¹ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 413.

⁶³² ZIEGLER (Jean), *op. cit.*, p. 122.

au moment où il accepte la proposition de Clark Timberlake, Joseph Désiré Mobutu est cadré de profil deux quarts pour traduire, une fois de plus, son infidélité à Patrice Lumumba.

Joseph Désiré Mobutu qui jouit dès ce moment du soutien des Américains, et qui a également la certitude que le pouvoir tombera entre ses mains, passe à l'action : il va alors neutraliser le Président et le Premier ministre. D'où la scène d'assignation à résidence dans laquelle Joseph Désiré Mobutu vient nuitamment avec ses soldats, annoncer à Patrice Lumumba qu'il n'est plus Premier ministre. Cette scène fait étrangement écho à la scène de l'arrestation de Jésus-Christ par les soldats romains, qui ont été conduits la nuit par Judas Iscariot à l'endroit même où se trouvait Jésus-Christ. L'évangéliste Jean écrit : « Judas, qui le livrait, connaissait ce lieu, parce que Jésus et ses disciples s'y étaient souvent réunis. Judas donc, ayant pris la cohorte, et des huissiers qu'envoyèrent les principaux sacrificateurs, et les pharisiens, vint là avec des lanternes, des flambeaux et des armes.⁶³³» Mais d'après les sources historiques, ce n'était pas Joseph Désiré Mobutu qui était venu annoncer la nouvelle à Patrice Lumumba, mais plutôt une délégation d'officiers conduite par Pwati, l'aide de camp de Joseph Désiré Mobutu⁶³⁴. Raoul Peck tord donc le cou à la vérité historique, probablement à dessein, afin de faire comprendre au spectateur que Joseph Désiré Mobutu est véritablement celui par qui le malheur de Patrice Lumumba est arrivé.

Ainsi, après avoir montré les soldats qui descendent rapidement des camions, et qui commencent à encercler la résidence de Patrice Lumumba, la caméra se transporte à l'intérieur de ladite résidence, où se trouve Joseph Désiré Mobutu debout dans un couloir. Il est au centre de l'écran cadré en plan américain, vu de profil avec le dos tourné vers la pièce attenante d'où arrive Patrice Lumumba pour le rencontrer. Il n'y a plus de doute. La rupture est désormais consommée entre les deux hommes. D'où alors de nombreux contrechamps qui s'observent à l'écran lors de leur conversation. Ces contrechamps n'ont pas véritablement pour but de distribuer alternativement la parole entre Patrice Lumumba et Joseph Désiré Mobutu, mais de marquer le conflit, la mésentente entre les deux hommes. Sous cet angle, Jean Mitry écrit justement : « Le contrechamp, c'est simplement, pour tout point de vue, le point de vue diamétralement opposé.⁶³⁵» Lorsque Patrice Lumumba demande pourquoi sa résidence est encerclée, Joseph Désiré Mobutu, cadré de profil répond : « Je tiens seulement à assurer ta sécurité. » En réalité, il ne donne pas la vraie raison de sa

⁶³³ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, 1910, Jean, chapitre 18, versets 2-3.

⁶³⁴ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 417.

⁶³⁵ MITRY (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 249.

venue chez Patrice Lumumba. Ce dernier se rend finalement compte qu'il s'agit d'un coup d'État, et donc d'un acte de trahison, lorsque Joseph Désiré Mobutu, maintenu hors-champ, révèle : « Monsieur Lumumba, vous n'êtes plus Premier ministre. » Sophie Bonnet peut alors écrire à la sortie du film : « Lumumba destitué par le président Kasa-Vubu et trahi par Joseph Mobutu, alors encore son ami.⁶³⁶ » C'est pourquoi au plan suivant, les deux personnages apparaissent à l'écran. Patrice Lumumba est au centre et cadré frontalement, tandis qu'une partie seulement de la tête de Joseph Désiré Mobutu est vue en amorce et suffisamment poussée à gauche de l'écran. Cette grande partie du corps de Joseph Désiré Mobutu que Raoul Peck envoie dans le hors-champ, tend alors à signifier que Joseph Désiré Mobutu n'est vraiment plus avec Patrice Lumumba. Ce qui souligne davantage sa trahison.

Et quand dans ce plan qui les réunit, Patrice Lumumba lui demande le commanditaire de son acte, Joseph Désiré Mobutu reste silencieux et en contre-champ, il apparaît frontalement au centre de l'écran cadré en plan rapproché poitrine. Puisqu'il vient d'accomplir sa mission, car il a réussi à empêcher Patrice Lumumba de continuer à exercer ses fonctions de Premier ministre, la caméra met alors hors-champ à ce moment les bras de Joseph Désiré Mobutu. Toujours silencieux, il fixe Patrice Lumumba sans rien dire. Joseph Désiré Mobutu s'imagine donc déjà en possession du pouvoir. C'est pourquoi, il continue à occuper le centre de l'écran, tandis que Patrice Lumumba très démoralisé, est fortement décentré à droite. En clair, cette configuration de l'écran tend à indiquer au spectateur que Joseph Désiré Mobutu est en train de s'emparer du pouvoir au Congo, alors que Patrice Lumumba est déjà en train de le perdre. Et au moyen d'une coupe franche, qui vient souligner que Joseph Désiré Mobutu n'a rencontré aucune résistance dans le déroulement de son coup d'État, le spectateur assiste, dans la scène suivante, à la conférence de presse que donne Joseph Désiré Mobutu qu'entourent des soldats congolais et belges. Devant de nombreux journalistes, Joseph Désiré Mobutu déclare : « Pour sortir de l'impasse, l'armée congolaise a décidé de neutraliser le chef de l'État Monsieur Kasa-Vubu, ainsi que le Premier ministre, Monsieur Lumumba. Il ne s'agit pas d'un coup d'État militaire, mais d'une simple révolution pacifique. » Cette déclaration historique et précisément la dernière phrase, est reprise par Jean-Claude Willame.⁶³⁷ Alors que Judas Iscariot a reçu de l'argent comme récompense pour

⁶³⁶ In *Les Inrockuptibles*, 23 mai 2000.

⁶³⁷ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 419.

sa trahison, Joseph Désiré Mobutu de son côté, a acquis le pouvoir, la présidence de l'État du Congo. Ce qui va lui permettre de s'enrichir énormément et frauduleusement.

Bien que le film *Lumumba* ne présente pas la façon dont Joseph Désiré Mobutu a géré le Congo après sa prise de pouvoir, une chose est certaine : il a fait assassiner Patrice Lumumba après son coup d'État. De cette analyse du personnage de Joseph Désiré Mobutu, il se dégage une similitude avec le personnage d'Idi Amin Dada. Au départ, tous deux sont mus par des idées ou des projets nobles pour leurs compatriotes. Mais à la fin, ils se livrent plutôt à la trahison et au meurtre. C'est pourquoi, ils sont tous deux considérés comme des héros de « l'exception ».

Ce chapitre a analysé l'image des Africains dans les crises. Il a tenu à indiquer qu'il y a eu des Africains qui ont tenté de maîtriser la situation ou alors d'apporter des solutions aux problèmes que rencontraient leurs sociétés. Aussi, ils ont été désignés par le terme de « héros ». Et parmi eux, il y a eu des héros positifs et des héros négatifs. Cette différence a automatiquement entraîné des mises en scène différentes. Mais, les crises africaines étudiées dans cette recherche, ont aussi vu la participation de l'Occident. D'où le prochain chapitre qui entend étudier l'image de l'Occident.

Chapitre 4

L'image de l'Occident dans les crises

La mise en scène des crises sociopolitiques africaines qui sont au cœur de cette recherche, ne saurait être abordée en laissant de côté l'image de l'Occident. En effet, une lecture de tous les films de notre corpus laisse voir les personnages et les institutions d'origine occidentale. Dit en d'autres mots, tous ces films mettent en scène l'Occident. Cependant, par « Occident » dans cette étude, nous retenons la définition qui, sur le plan de la politique internationale, désigne : « L'ensemble des nations comprenant les pays capitalistes de l'Europe de l'Ouest et les États-Unis.⁶³⁸ » Seront donc considérés dans notre analyse, les représentants des missions diplomatiques, les armées et les multinationales qui appartiennent à certains pays sus-évoqués. En outre, l'Occident englobera aussi les Nations-Unies dans cette partie de notre travail. L'analyse de l'image de l'Occident va en effet permettre de saisir ses différentes attitudes avant et pendant les crises au Congo, au Rwanda, en Ouganda et en Sierra Leone. Le développement suivant portera sur les types de représentation de l'Occident qu'offrent Raoul Peck, Terry George, Edward Zwick et Kevin MacDonald. Ces types se résument à trois principalement, réunissant chacun des caractéristiques précises. Il s'agit alors des Nations Unies comme un vrai faux gendarme, de l'Occident comme un ami infidèle de l'Afrique et de l'Occident comme comploteur.

4.1 Les Nations Unies : l'image d'un vrai faux gendarme

Parmi les films du corpus retenu pour cette recherche, c'est *Hôtel Rwanda* qui met vraiment en scène les Nations Unies. En effet, lorsque le génocide rwandais est évoqué, que ce soit dans les livres ou les témoignages, la référence aux Nations Unies apparaît aussitôt en tant qu'instance de régulation internationale⁶³⁹. Et comme la majorité des sources historiographiques, le réalisateur Terry George montre les Nations Unies comme l'institution qui n'a véritablement pas agi pour empêcher le massacre des Tutsis et Hutus modérés. En réalité, Terry George ne fait que reprendre à son compte, l'information déjà contenue dans les livres et autres témoignages. Il ne rame donc pas à contre-courant par rapport aux différentes sources historiographiques. Dans le film, le refus des Nations Unies de venir en aide aux populations rwandaises en danger, est ainsi remarqué au lendemain du

⁶³⁸ <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/occident/#0>, (consulté le 23 avril 2019).

⁶³⁹ RAMONET (Ignacio), *Géopolitique du chaos*, Paris, Éditions Galilée, 1997, p. 7.

déclenchement du génocide. Devant l'entrée de l'Hôtel des Mille Collines, quatre soldats onusiens sont témoins de la remise des billets de banque au capitaine Kaliso par Paul Rusesabagina, afin d'épargner la vie aux Tutsis précisément. Ces soldats sont vus en arrière-plan et occupent fortement les bords gauche et droit de l'écran. Et quand le capitaine se met à compter la somme d'argent que lui a remise Paul Rusesabagina, la caméra met systématiquement les soldats onusiens hors-champ. Terry George fait ainsi ressortir la passivité des soldats de l'ONU. Ces derniers restent en effet silencieux, ne font absolument rien. Ils n'informent même pas leur hiérarchie. En clair, les casques bleus observent la scène sans rien entreprendre alors que le génocide bat son plein. Alison Des Forges reconnaît cette passivité de l'ONU. Aussi, elle affirme : « Lorsque les tueurs entrèrent en action, tous, Rwandais et étrangers, se tournèrent vers la MINUAR, attendant de voir comment elle allait réagir. Les tueurs se demandaient si elle allait les menacer ; de manière générale, elle ne le fit pas.⁶⁴⁰»

Mais la scène qui traduit certainement le mieux l'idée de l'inertie de l'ONU, est celle de l'interview accordée par le colonel Oliver Stone à un journaliste dans la cour de l'Hôtel des Mille Collines après le déclenchement des massacres. Le colonel Oliver Stone, joué par l'acteur américain Nick Nolte, représente probablement une version fictionnalisée Roméo Dallaire. Ce général canadien né en 1946, est surtout connu pour avoir agi dans un cadre humanitaire au Rwanda, alors qu'il était commandant⁶⁴¹ de la Mission des Nations unies pour l'assistance au Rwanda (MINUAR), la force de maintien de la paix des Nations unies au Rwanda, pendant le génocide au Rwanda en 1994. Trois plans structurent cette scène. Au premier plan, le journaliste et ses deux techniciens font face à la caméra tandis que le colonel Oliver Stone posté assez à gauche de l'écran, est vu dos et en amorce. Dans ce premier plan alors, le journaliste lui pose la question : « Nous avons entendu parler des représailles sanglantes. Est-ce que les Nations Unies font faire cesser ces massacres ? ». Cette question entraîne un contre-champ. Le journaliste et les techniciens sont vus de dos et en amorce, tandis que le colonel Oliver Stone qui occupe toujours le côté gauche, est vu en plan rapproché poitrine trois quarts face. Il donne la réponse suivante : « Nous maintenons la paix. Nous ne faisons pas la paix. » Cette première déclaration ne peut que susciter l'indignation chez le spectateur. Aussi, Terry George prend soin pour que le regard du

⁶⁴⁰ FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 698.

⁶⁴¹ <https://desbiographiesetdeshommes.wordpress.com/2011/06/07/biographie-de-romeo-dallaire>, (consulté le 10 novembre 2019).

colonel Oliver Stone ne croise pas celui du spectateur. Au lieu de regarder vers le hors-champ avant, c'est-à-dire du côté où se trouve justement le spectateur, le commandant de la MINUAR a plutôt son regard orienté vers le hors-champ côté droit. Le colonel Oliver Stone évite en effet le regard du spectateur, car ce qu'il déclare précisément est assez choquant pour ne pas affronter ce spectateur. Et pour révolter davantage le spectateur par rapport à cette déclaration du colonel Oliver Stone, le mixage dans cette scène, assure un parfait déséquilibre sonore : pas de bruits entendus et Terry George baisse suffisamment la musique qui passe en fond sonore, afin de bien laisser entendre la réplique du commandant de la MINUAR. Autrement dit, pour faire réagir le spectateur et lui faire penser que l'ONU n'a rien fait dans ces massacres, le mixage s'est arrangé pour que la réponse du colonel Oliver Stone ne soit pas noyée dans une cacophonie sonore. Mais en plus des propos du commandant de la MINUAR qui sont nettement entendus, Terry George use aussi du montage pour ne pas laisser le spectateur passif. D'où justement le passage du champ qui montre le colonel Oliver Stone de dos quand le journaliste lui pose la question, au contre-champ qui présente le commandant de la MINUAR de face. Ce contre-champ permet ainsi de bien afficher le colonel Oliver Stone à l'écran, et de laisser le spectateur voir le propriétaire des déclarations qui sont faites.

Par ailleurs, le colonel Oliver Stone fait cette déclaration alors qu'il a les bras croisés sur sa poitrine et balance en même temps sa tête de la droite vers la gauche et vice-versa. De l'association de la gestuelle du commandant de la MINUAR et de sa seconde phrase qui est à la forme négative, il se dégage clairement chez le spectateur, l'idée du refus des Nations Unies d'empêcher ou de mettre fin au génocide rwandais. En réalité, même si le dialoguiste avait refusé la parole au colonel Oliver Stone, le spectateur serait arrivé à cette conclusion, aidé en cela par la gestuelle et la posture de ce personnage. Communiquer, c'est-à-dire passer un message ou une idée ne transite pas obligatoirement par le code linguistique. Une bonne part de la communication passe aussi par les manifestations corporelles. Edward Hall écrit justement : « Les messages du corps [...] mentent rarement et sont beaucoup plus révélateurs.⁶⁴² » Edward Hall n'est pas seul à reconnaître le pouvoir du langage corporel. Il est rejoint par Jean Caune qui affirme à son tour : « La façon de marcher, de courir, de lancer présente une dimension sensible qui traduit une perception du monde.⁶⁴³ »

⁶⁴² HALL (Edward), *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, 1979, p. 73.

⁶⁴³ CAUNE (Jean), *Esthétique de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 1997, p. 56.

Toutefois, avec ces mains du colonel Oliver Stone qui apparaissent à l'écran, Terry George semble dire au spectateur que les Nations Unies avaient les moyens d'agir, qu'elles pouvaient stopper ces massacres qui avaient cours au Rwanda. C'est ce que reconnaît Alison Des Forges quand elle écrit : « De plus, le langage musclé du paragraphe 17 des règles d'engagement spécifiait que le force était "morale et légalement tenue" d'utiliser tous les moyens disponibles pour mettre fin à "des actes criminels motivés ethniquement ou politiquement".⁶⁴⁴ » Mais ce "gendarme international" a simplement refusé de mettre ses moyens au service du Rwanda. En clair, l'ONU a refusé de travailler pour que les Rwandais, majoritairement composés de Tutsis et Hutus modérés aient la vie sauve. Joël Kotek souligne : « En effet, l'aboulie, si ce n'est le refus catégorique, de ce que – faute de mieux – on qualifie de communauté internationale a permis l'assassinat de plus d'un million de personnes, coupables du seul crime d'être nées tutsi.⁶⁴⁵ » Et durant le génocide, le général Roméo Dallaire a dénoncé cette inaction de l'ONU. Aussi, en 2004 devant le Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR) à Arusha, en Tanzanie, il a affirmé que les dirigeants de la communauté internationale sont responsables du génocide au Rwanda car ils ont ignoré le massacre qui se préparait et n'ont rien fait pour s'y opposer⁶⁴⁶. Cependant, on a aussi tenu le général Roméo Dallaire de responsable dans ce génocide, car il pouvait aussi sauver les vies en refusant d'obéir aux ordres de ses supérieurs. Joël Kotek écrit dans ce sens : « Le lieutenant général Dallaire aurait pu sauver des vies s'il avait seulement outrepassé les directives des Nations Unies. [...] Mais Roméo Dallaire s'est borné à suivre les ordres. Il ne désobéit pas à ses supérieurs et se mua dès lors en spectateur du génocide.⁶⁴⁷ »

C'est pourquoi, durant toute cette scène d'interview au cours de laquelle le commandant de la MINUAR fait savoir que les soldats onusiens n'interviendront pas, il y a un manque de vivacité observé au niveau du montage. Les plans en effet, mettent relativement long à l'écran, soit sept secondes. Une telle esthétique du montage que privilégie Terry George, permet de créer une tension chez le spectateur, à cause précisément de beaucoup de paroles et aucune action. En effet, le spectateur ne comprend pas que le commandant de la MINUAR passe le temps à s'expliquer devant le journaliste au lieu d'aller dans les rues chercher à sauver des vies. Et concernant justement l'impact des plans longs

⁶⁴⁴ FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 699.

⁶⁴⁵ KOTEK (Joël), « Les leçons du Rwanda. Un Casque bleu peut-il se muer en témoin moral ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2009, n° 190, p. 115-135.

⁶⁴⁶ <https://www.ledevoir.com/monde/45593/en-bref-dallaire-accuse-la-communauté-internationale>, (consulté le 10 novembre 2019).

⁶⁴⁷ KOTEK (Joël), *art.cité.*

sur le spectateur, Noël Burch affirme : « Qu'ils provoquent l'ennui.⁶⁴⁸ » Cet auteur n'est pas le seul à soutenir ce point de vue. Gérard Betton lui fait écho : « Une succession de plans longs donne une impression de langueur, d'ennui.⁶⁴⁹ » De son côté, la caméra refuse de fournir davantage d'effort. L'appareil de prise de vues affiche pareillement une sorte d'immobilisme. Pesamment posée au sol, elle évite précisément de varier les grosseurs de plans. En effet, seul le plan d'ensemble qui réunit le colonel Oliver Stone, le journaliste et ses deux techniciens, est exploité. Les autres grosseurs de plans sont catégoriquement ignorées dans cette scène, exactement comme dans le témoignage ci-dessus de Valérie Nyirarudodo, où les Casques bleus choisissent de ne sauver que les infirmières blanches, alors qu'à côté d'elles, se trouvent aussi des infirmières tutsies.

Et ce n'est pas parce que leur présence était nuisible ou inopportune dans cette scène, que la caméra ne retient pas les autres échelles de plans. Terry George pouvait bien à un moment de cette interview, montrer par exemple le colonel Oliver Stone seul en plan rapproché poitrine. Le réalisateur avait également le choix de cadrer le commandant de la MINUAR en gros plan lors de sa prise de parole. Mais rien de tel ne se produit à l'écran. Le spectateur pourrait alors se demander pourquoi la caméra dans toute cette scène, conserve la même grosseur de plans. Ce questionnement du spectateur a évidemment trouvé son équivalent chez des populations du monde entier, qui n'ont pas aussi compris pourquoi les Nations Unies n'ont vraiment pas agi pour sauver les nombreux Rwandais d'une mort planifiée. Jacques Castonguay écrit à ce propos : « On s'est demandé en 1994 pourquoi la MINUAR n'est pas intervenue en force au Rwanda durant les massacres des Tutsis. On continue d'ailleurs encore à le faire occasionnellement de nos jours.⁶⁵⁰ » D'autres sources historiographiques abondent, qui soulignent effectivement cet immobilisme des Nations Unies au Rwanda. C'est le cas de Jacques Semelin qui affirme : « Mais l'ONU ne fait rien, en dépit des demandes réitérées du général Dallaire.⁶⁵¹ »

Dans le troisième plan de cette scène, seuls le journaliste et son cameraman sont dans le champ pendant que le colonel Oliver Stone achève sa réponse : « J'ai pour ordre de ne pas intervenir. » Cette déclaration du colonel Oliver Stone qui est dépouillée des expressions d'opinion comme « Je trouve que », « je pense que » ou encore « j'estime que », s'inscrit

⁶⁴⁸ BURCH (Noël), *op. cit.*, p. 80.

⁶⁴⁹ BETTON (Gérard), *op. cit.*, p. 76.

⁶⁵⁰ CASTONGUAY (Jacques), *Les casques bleus au Rwanda*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 130.

⁶⁵¹ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire*, *op. cit.*, p. 205.

dans le registre des énoncés des savoirs. En effet, dans ce type d'énoncés, les propos peuvent être séparés de leur sujet d'énonciation, car ils n'impliquent pas une perspective ou un point de vue de la part du locuteur. Les énoncés des savoirs se caractérisent donc par une démodalisation qui, selon Louis Quéré : « Supprime la singularité du point de vue au profit d'une prédication absolue⁶⁵²» Dans ce morceau du film, le colonel Oliver Stone n'informe pas le journaliste et partant le spectateur, de ce qu'il pense. Le commandant de la MINUAR ne donne pas son point de vue sur la question de l'intervention militaire onusienne sur le sol rwandais. Lorsque le colonel Oliver Stone déclare qu'il a pour ordre de ne pas intervenir, cela ne vient pas de lui. Autrement dit, le commandant de la MINUAR relaie simplement le message venu en haut lieu au niveau de l'ONU. Mais la validité des énoncés des savoirs repose aussi sur la vérité qui est intimement liée à la notion de savoir. Luc Boltanski écrit à cet effet : « Leur validité est subordonnée à une évaluation par référence à un critère de vérité selon une épreuve de réalité.⁶⁵³»

Avec donc cet énoncé des savoirs introduit dans la bouche du colonel Oliver Stone, Terry George vise ainsi à faire connaître au spectateur la vérité historique selon laquelle, le commandant de la MINUAR est resté passif face aux tueries massives non pas de son propre gré, mais parce qu'il obéissait aux ordres. « J'ai pour ordre », rappelle-t-il d'ailleurs au journaliste. C'est la raison pour laquelle, au moment où le colonel Oliver Stone donne cette information, il est gardé hors-champ. L'écran ne bénéficie plus de la présence du commandant de la MINUAR. Ce que le colonel Oliver Stone livre comme information, vient donc d'un autre espace, d'un ailleurs et plus exactement du siège de l'ONU qui ne se trouve pas au Rwanda, mais plutôt à New-York. Et ce n'est pas seulement dans *Hôtel Rwanda* que cette vérité est mentionnée⁶⁵⁴.

En effet, le général canadien Roméo Dallaire avait reçu les instructions qui venaient de l'ONU, et qui interdisaient à la MINUAR d'user de la force pour sauver les Rwandais. L'enquête indépendante commandée par l'ONU est claire sur la question : « Selon le rapport

⁶⁵² QUÉRÉ (Louis), « L'opinion : l'économie du vraisemblable. Introduction à une approche praxéologique de l'opinion publique », *Réseaux*, 1990, n° 43, p. 33-58.

⁶⁵³ BOLTANSKI (Luc), *La souffrance à distance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 87.

⁶⁵⁴ Dans *J'ai serré la main du diable* réalisé par Roger Spottiswoode en 2007, le général Roméo Dallaire, joué par Roy Dupuis, déclare au journaliste qui lui demande pourquoi il n'ordonne pas aux Casques bleus de tirer afin de stopper les massacres : « J'ai des supérieurs qui me donnent des ordres. Si je n'obéissais pas, je serais relevé de mes fonctions. »

C'est pratiquement dans le même esprit que le général Roméo Dallaire, interprété par Guy Thauvette dans *Un Dimanche à Kigali* réalisé en 2006 par Robert Favreau, répond au journaliste qui lui demande de faire usage de la force pour changer le cours des événements : « Je n'ai jamais appris à désobéir. »

de Dallaire au siège, il a appelé Riza à 9h 20 pour l'informer que la MINUAR devrait peut-être utiliser la force pour sauver le Premier Ministre. Riza a confirmé les règles d'engagement : la MINUAR ne devait pas ouvrir le feu tant qu'on ne lui tirait pas dessus.⁶⁵⁵ Le Rapport de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA)⁶⁵⁶ confirme cet ordre contenu dans une lettre adressée à Roméo Dallaire par ses patrons de l'ONU :

Le 9 avril, un câble en provenance de Kofi Annan et signé par Iqbal Riza ordonnait à Dallaire de : « de coopérer avec les commandants français et belges pour faciliter l'évacuation de leurs ressortissants et d'autres résidents étrangers demandant à être évacués [...] Vous devez prendre toutes les mesure nécessaires pour ne pas compromettre votre impartialité ni outrepasser votre mandat, mais vous avez la discrétion de le faire si cela s'avère essentiel pour permettre l'évacuation des ressortissants étrangers. Ceci ne comprend pas, je répète, ne comprend pas la participation aux combats, sauf en cas d'auto-défense”.⁶⁵⁷

Et c'est aussi certainement en référence à ces instructions qu'il avait reçues, que Roméo Dallaire écrit, des années plus tard dans son ouvrage : « Je ne devais pas prendre parti. C'était aux Rwandais de décider de leur sort.⁶⁵⁸ » C'est ce qui semble alors justifier que l'écran soit systématiquement vidé de la présence physique du commandant de la MINUAR, lorsqu'il déclare au journaliste qu'il n'a pas reçu mandat d'intervenir militairement sur le terrain. Il n'apparaît à l'écran la moindre amorce par exemple de l'épaule, du bras, du dos ou de la tête du colonel Oliver Stone. En gardant à ce moment précis le colonel Oliver Stone hors-champ, Terry George traduit clairement l'inertie des Casques bleus face au génocide rwandais. Le cinéaste accuse donc à son tour les Nations Unies d'être restées à l'écart, pendant que le Rwanda sombrait dans la barbarie. C'est ce qui s'observe dans la scène d'attaque du convoi onusien par les miliciens hutus. Dans cette scène qui comptabilise cinquante-six plans, les Casques bleus de l'ONU apparaissent seulement dans vingt-six plans. Et dans ces plans où ils sont montrés avec leurs armes bien serrées entre les mains, les soldats onusiens n'en font aucun usage, afin de se défendre et de protéger les réfugiés qui se trouvent à bord des véhicules onusiens. Il faut attendre l'arrivée des militaires rwandais pour « libérer » l'ONU et tous les Tutsis et Hutus modérés. C'est donc la raison pour laquelle à

⁶⁵⁵ *Enquête indépendante des Nations Unies*, décembre 1999, p. 17.

⁶⁵⁶ Cette institution se nomme désormais l'Union Africaine (UA).

⁶⁵⁷ OUA, *Rapport sur le génocide au Rwanda*, mai 2000, p. 126-127.

⁶⁵⁸ DALLAIRE (Roméo), *J'ai serré la main du diable. La faillite de l'humanité au Rwanda*, Montréal, Éditions Libre Expression, 2003, p. 335.

l'écran, les Casques bleus occupent régulièrement dans cette scène d'attaque, le côté gauche de l'écran pour bien traduire la passivité⁶⁵⁹ de l'ONU durant le génocide rwandais.

Dans les trente autres plans, ce sont les Tutsis et les Hutus modérés qui sont vus en train d'être battus à mort par les miliciens hutus. Et à ce niveau, bien que les soldats de l'ONU n'apparaissent pas à l'écran, Terry George refuse de faire entendre, même en hors-champ, les paroles du colonel Oliver Stone qui intimait aux miliciens l'ordre d'arrêter les violences. D'après Luc Boltanski, la parole fait partie des deux grands moyens qui peuvent être mobilisés pour venir en aide à une personne souffrante. L'auteur écrit pour cela : « Dans [...] l'obligation d'aide à distance, [...] deux formes d'action seulement sont en fait envisagées : payer et parler.⁶⁶⁰ » Or, dans cette scène où les Tutsis et Hutus modérés sont victimes des pires sévices, les soldats onusiens n'emploient ni la parole ni le paiement. En s'abstenant de donner exactement la parole au commandant de la MINUAR au milieu de cette barbarie, Terry George tend à accuser les Nations Unies d'avoir une grande responsabilité dans le génocide rwandais, à cause précisément du silence que cette institution a d'ailleurs entretenu, ne voulant pas reconnaître à temps qu'un génocide se déroulait au Rwanda. Jacques Semelin souligne : « Alors que les massacres durent depuis près de quatre semaines, le Conseil de sécurité de l'ONU n'a toujours pas eu de discussion approfondie sur la situation au Rwanda.⁶⁶¹ »

Par ailleurs dans le même temps au sein de l'ONU, certains représentants des pays membres permanents du Conseil de sécurité ont refusé d'utiliser le mot génocide pour qualifier les massacres d'envergure qui avaient lieu au Rwanda. Roméo Dallaire affirme à cet effet : « Au cours des débats aux Nations Unies, Madeleine Albright et Sir David Hannay, l'ambassadeur britannique auprès de l'ONU, avaient pendant un certain temps hésité à utiliser le terme "génocide".⁶⁶² » Aussi, à la sortie du film, la critique semble soutenir Terry George dans cette entreprise d'accusation de l'ONU. Elodie Lepage écrit alors : « George Terry fustige avec raison l'incapacité de l'ONU à prendre la mesure d'un génocide et son inefficacité totale à être autre chose qu'une ribambelle de casques bleus inutiles.⁶⁶³ » De son

⁶⁵⁹ Cette attitude passive des Casques bleus est puissamment mise en évidence par Roger Spottiswoode dans *J'ai serré la main du diable*, réalisé en 2007. Le cinéaste montre toute une scène dans laquelle les soldats rwandais intimant l'ordre aux soldats belges qui gardent l'entrée de la résidence de la Première ministre rwandaise, de poser leurs armes au sol et de se coucher. Les soldats belges s'exécutent sans la moindre résistance. Les soldats rwandais s'introduisent finalement dans la résidence et tuent alors la Première ministre.

⁶⁶⁰ BOLTANSKI (Luc), *op. cit.*, p. 45.

⁶⁶¹ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire, op. cit.*, p. 252.

⁶⁶² DALLAIRE (Roméo), *op. cit.*, p. 472.

⁶⁶³ In *L'EXPRESSmag*, 30 mars 2005.

côté, Michaël Melinard renchérit : « Ce long métrage réussit à proposer un tableau très clair des différentes factions, du déclenchement des massacres et de l'inaction des casques bleus.⁶⁶⁴» Dans *La Croix*, Arnaud Schwartz parle tout simplement de l'impuissance sur place des représentants de l'ONU au Rwanda⁶⁶⁵.

Dans cette position de hors-champ qu'ils occupent pendant que les Tutsis et Hutus modérés sont en train d'être sévèrement violentés, les Casques bleus ne sont plus différents d'un spectateur de film, car ils font aussi désormais face à l'écran. Ils regardent également le spectacle de la souffrance qui se déroule devant leurs yeux, sans pouvoir apporter un quelconque changement dans la situation des personnages. Edgar Morin a effectivement rappelé que le spectateur de film n'a aucun pouvoir d'influencer le cours des événements qui arrivent dans le récit. L'auteur écrit justement : « Le spectateur est hors de l'action, privé de participations pratiques. Le spectateur ne passe jamais à l'acte.⁶⁶⁶» En mettant les Casques bleus hors-champ, c'est-à-dire dans la situation de spectateur, Terry entend rappeler que les Nations Unies étaient bel et bien présentes au Rwanda en pleine crise, mais qu'elles ont abandonné ce pays qui est pourtant membre de cette organisation internationale. En clair, l'ONU a regardé les Rwandais mourir en masse. En effet avec leur disparition de l'écran, les soldats de l'ONU se comportent carrément en observateurs⁶⁶⁷. C'est d'ailleurs à cette conclusion que parvient Monsieur Paul Rusesabagina à la sortie du film quand il déclare : « Ils n'étaient que des observateurs.⁶⁶⁸» Cette attitude d'observateurs des Casques bleus au Rwanda, est également mentionnée dans le rapport des Nations Unies :

Kavaruganda était aussi gardé par la MINUAR. Lorsque les soldats rwandais sont venus à son domicile, et lui ont demandé de les accompagner, le juge Kavaruganda, craignant pour sa vie, a refusé de les suivre et s'est enfermé dans la maison avec sa femme et deux de ses enfants. Selon Mme Kavaruganda, les soldats des Nations Unies qui se trouvaient à l'extérieur se tenaient debout et parlaient aux Rwandais, leurs armes posées sur une table à côté d'eux. Pendant ce temps-là, à l'intérieur de la maison, le juge Kavaruganda a téléphoné successivement aux contingents belge, bangladais et ghanéen de la MINUAR pour demander du secours. Bien qu'on lui ait assuré que les renforts allaient arriver, il n'en a rien été. Finalement, les soldats rwandais qui étaient à l'extérieur ont forcé la porte principale. Le juge Kavaruganda a été emmené, sa famille frappée et maltraitée. Selon

⁶⁶⁴ In *L'Humanité*, 30 mars 2005.

⁶⁶⁵ In *La Croix*, 30 mars 2005.

⁶⁶⁶ MORIN (Edgar), *op. cit.*, p. 81.

⁶⁶⁷ Cette position des Casques bleus comme observateurs, est clairement énoncée dans *Shooting dogs* (2005) de Michael Carton-Jones. À la question de savoir pourquoi les forces des Nations Unies ne font rien pour arrêter les massacres, le capitaine Charles Delon qui représente l'ONU au Rwanda, répond à une journaliste : « On m'a donné mandat d'observer. Je ne peux rien faire de plus. »

⁶⁶⁸ Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus du DVD de *Hôtel Rwanda*, 2005.

Mme Kavaruganda, les gardes des Nations Unies n'ont rien fait pour empêcher l'enlèvement ni les mauvais traitements.⁶⁶⁹

Et parce qu'ils sont justement des observateurs, il y a donc de la part des Casques bleus, une présence sans engagement puisqu'ils ne portent pas une attention aux malheurs qui affectent les Tutsis et Hutus modérés. Et comme l'écrit Luc Boltanski s'agissant des individus qui refusent d'agir face aux souffrances humaines, ces Casques bleus constituent alors : « La figure d'un spectateur non engagé, observant un malheureux souffrant.⁶⁷⁰ » C'est ce qui semble alors justifier que dans ces moments où les Tutsis et Hutus modérés subissent de graves maltraitements physiques pendant que des soldats onusiens sont absents de l'écran, Terry George évacue l'élément musical de la bande-son pour ne laisser fonctionner que les paroles et les bruits. La musique refuse de venir en appui aux paroles et aux bruits, afin de traduire davantage l'aspect pathétique de cette scène d'agression. La musique se met donc à l'écart, se retient d'intervenir exactement comme le font les soldats onusiens dans cette scène. Et en privant aussi cette scène de l'élément musical, le cinéaste entend signifier l'insensibilité de l'ONU face aux souffrances du peuple rwandais. En réalité pour secourir un malheureux, il faut au préalable être touché par la souffrance de ce dernier. Luc Boltanski affirme à ce propos : « C'est en effet, dans un très grand nombre de cas, par le truchement de la sensibilité à la souffrance que se construisent les causes en faveur desquelles les personnes s'engagent.⁶⁷¹ » En mettant en relief cette insensibilité de l'ONU devant le génocide rwandais de 1994, à travers précisément la suppression de la musique dans cette scène d'agression, le cinéaste et son équipe prennent clairement position contre l'attitude des Casques bleus. Avec *Hôtel Rwanda* qui est un film historique, Terry George en appelle à une prise de conscience au sein de l'ONU. Dans ce sens, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy écrivent que : « Toute mise en scène du passé est porteuse d'enjeux présents et à venir. Le film qui dit hier le dit pour aujourd'hui.⁶⁷² »

Concernant précisément cette scène d'attaque du convoi onusien dans *Hôtel Rwanda*, elle est réellement⁶⁷³ survenue pendant le génocide. Et lors de cette attaque, les soldats onusiens ne se sont pas défendus face à leurs agresseurs. Ces soldats n'ont pas également

⁶⁶⁹ *Enquête indépendante des Nations Unies*, décembre 1999, p. 19.

⁶⁷⁰ BOLTANSKI (Luc), *op. cit.*, p. 76.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 349.

⁶⁷² LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 177-178.

⁶⁷³ Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus du DVD d'*Hôtel Rwanda*, 2005. Toujours selon Monsieur Paul Rusesabagina, c'est au cours de cette attaque que son épouse Tatiana a été battue à mort, et a été hospitalisée pendant deux semaines.

défendu les réfugiés qui étaient à leur charge. Cette attitude indolente a poussé Monsieur Paul Rusesabagina à déclarer : « C'était une honte pour des soldats de regarder sans tirer et sans défendre personne. C'est leur grande honte.⁶⁷⁴ » Annie Coppermann va dans le même sens que Monsieur Paul Rusesabagina. Elle présente alors le film *Hôtel Rwanda* comme : « Un saisissant tableau de l'une des hontes de notre dernière fin de siècle.⁶⁷⁵ » Colette Braeckman est plus sévère à l'égard de l'ONU. Elle écrit à cet effet : « La lâcheté et l'incompétence dont firent preuve les Nations Unies sont devenues un cas d'école.⁶⁷⁶ » Tout le travail filmique (cadrage, montage et mixage) observé dans cette scène pendant que les Tutsis et Hutus modérés sont sauvagement battus, a donc raison de ne pas s'intéresser aux Casques bleus, de les ignorer totalement.

Mais, il est aussi intéressant d'examiner d'autres causes de l'échec des Nations Unies au Rwanda, car il n'y a pas eu que l'inertie ou l'indifférence de cette institution. Le faible effectif par exemple des soldats onusiens mobilisés pour la mission de la MINUAR a été, dans une large mesure, un frein à l'accomplissement du travail de l'ONU au Rwanda. Pour cette raison également, la mission de l'ONU au Rwanda ne pouvait pas connaître du succès. Jacques Castonguay souligne : « Non seulement la MINUAR n'avait pas été conçue pour faire cesser les massacres, mais elle n'avait pas les ressources pour le faire.⁶⁷⁷ » Terry George a tenu ainsi à faire ressortir dans *Hôtel Rwanda* le nombre insuffisant des soldats onusiens affecté à la mission de la MINUAR.

Comment alors Terry George évoque-t-il cette insuffisance du personnel militaire dans *Hôtel Rwanda* ? Le cinéaste procède d'une part, par l'absence des scènes qui montrent les soldats onusiens en train mener des patrouilles à travers les rues ou les quartiers des villes et villages rwandais pendant le génocide. Dit autrement, quand la caméra s'aventure dans les rues de Kigali par exemple où ont lieu les massacres, aucun signe de la présence des soldats onusiens n'est visible à l'écran : pas de pick-up et de jeep de l'ONU qui circulent à Kigali, et à bord desquelles se trouvent les Casques bleus. Dans la scène qui suit par exemple celle de l'annonce de l'assassinat du Président rwandais Juvénal Habyarimana, les miliciens hutus très nombreux et surexcités, sont montrés le long d'une rue alors qu'ils se livrent à

⁶⁷⁴ Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus du DVD de *Hôtel Rwanda*, 2005.

⁶⁷⁵ In *Les Échos*, 30 mars 2005.

⁶⁷⁶ BRAECKMAN (Colette), *L'Afrique d'un siècle à l'autre. Heurs, malheurs et retour sur l'histoire*, Paris, Éditions du Cygne/Le Soir, 2011, p. 6.

⁶⁷⁷ CASTONGUAY (Jacques), *op. cit.*, p. 132.

cœur joie à la barbarie. Cependant, en dépit du filmage de cette scène en profondeur de champ qui présente la rue à perte de vue d'un côté, et de l'autre côté malgré le choix du cadrage en plan large qu'accompagne un travelling horizontal droite/gauche, qui laisse découvrir les différents points du quartier, le spectateur n'a aucune image d'un soldat de l'ONU.

D'autre part, Terry George traduit ce faible effectif à travers le nombre très réduit des Casques bleus à l'écran, lorsqu'ils font face aux agresseurs hutus. C'est ainsi que dans la scène de l'attaque du convoi onusien par les miliciens hutus, seuls quatre Casques bleus sont vus à l'écran, et incapables véritablement de se mouvoir, car fortement encerclés par de nombreux miliciens hutus. Ce rapport disproportionnel des forces en présence est assez exprimé par l'écran qui est inégalement occupé. Les miliciens qui envahissent pratiquement l'écran, sont positionnés aussi bien sur les bords gauche et droit que sur l'arrière-scène. Les Casques bleus quant à eux, ne sont vus qu'au milieu de l'écran. Leur faible nombre fait qu'ils ne peuvent pas occuper tous les côtés de l'écran. Et quand bien même ces soldats onusiens sont cadrés en plan rapproché, la caméra garde toujours dans le champ quelques miliciens de part et d'autre de l'écran. À l'échelle du montage aussi, les contrechamps sur le commandant de la MINUAR sont systématiquement accompagnés d'amorces sur le chef des miliciens hutus avec qui il a une vive discussion au sujet de la fouille du camion onusien. Tout semble mis en œuvre pour que l'écran ne soit jamais occupé uniquement par les Casques bleus. Une telle animation permanente de l'écran, vise à renforcer chez le spectateur l'idée d'infériorité numérique des soldats de l'ONU.

Mais cette infériorité numérique des Casques bleus se ressent également au niveau de la bande-son. Seul le colonel Oliver Stone parle, et ses propos sont étouffés par les cris, les jurons et les paroles des miliciens. Et c'est à cause justement de ce petit effectif, que le colonel Oliver Stone et les trois autres Casques bleus ne parviennent pas à maîtriser la situation. En d'autres termes, le nombre très insignifiant des soldats de l'ONU observé dans cette scène, ne permet pas à la force de la MINUAR de dissuader les miliciens. Aussi, pendant que le colonel Oliver Stone et ses trois soldats essaient d'empêcher les miliciens de s'attaquer aux Tutsis et Hutus modérés qui se trouvent dans le premier camion, la caméra les quitte et entraîne le spectateur vers les autres tueurs qui profitent alors pour aller brutaliser les occupants du second camion qui n'a à son bord aucun Casque bleu, mais seulement un chauffeur onusien qui ne constitue pas de menace pour les meurtriers.

S'il y a donc eu beaucoup de morts lors du génocide rwandais, cela a certainement été dû en partie au fait que les soldats onusiens n'étaient pas en nombre suffisant pour couvrir l'ensemble du territoire rwandais. Il n'est donc pas étonnant qu'à la sortie du film, le critique de *France Soir*, Richard Gianorio écrive : « *Hôtel Rwanda* montre les efforts désespérés des casques bleus, impuissants car en nombre insuffisant.⁶⁷⁸ » En réalité, un plus grand effectif des soldats de l'ONU au Rwanda, aurait considérablement réduit le nombre de tués. C'est ce que reconnaît Roméo Dallaire quand il souligne : « Je suis persuadé que si l'on m'en avait donné les moyens, j'aurais pu arrêter la folie qui avait cours au Rwanda.⁶⁷⁹ » En effet, lors de la création de la MINUAR, le général Roméo Dallaire avait estimé cette force à 4500 hommes.⁶⁸⁰ Malheureusement, la proposition du commandant de la MINUAR fut rejetée. Finalement, 2539 soldats onusiens furent envoyés pour le maintien de la paix dans tout le Rwanda, alors que le nombre de tueurs oscillait entre 6000 et 7000⁶⁸¹. D'où alors l'échec lamentable des Nations Unies dans ce pays déchiré par des violences meurtrières.

Après donc l'image de l'ONU qui vient d'être présentée comme l'institution qui n'a pas joué à fond son rôle de « gendarme du monde » dans le cas du génocide rwandais de 1994, ce chapitre va se poursuivre avec l'examen de la seconde image qui est attribuée à l'Occident dans les crises africaines.

4.2 L'Occident : une image de l'ami infidèle

Nombreuses sont les puissances occidentales qui ont été impliquées ou alors qui sont intervenues dans les moments de crise qu'ont connus respectivement le Congo, l'Ouganda, la Sierra Leone et le Rwanda. Cependant à ce niveau, il s'agit d'analyser la façon dont les films du corpus montrent le manque de loyauté des puissances occidentales vis-à-vis de l'Afrique. Mais l'image de l'Occident qui « lâche » l'Afrique dans les pires moments, se rencontre de manière très accentuée dans le film *Hôtel Rwanda*. Plus précisément, alors que le Rwanda connaît de violences meurtrières, les puissances occidentales telles que la France et la Belgique tournent le dos à ce pays, en laissant une partie de la population rwandaise périr par la main des autres Rwandais. Or, les Rwandais étaient convaincus qu'avec la barbarie qui régnait dans leur pays, les Occidentaux ne pouvaient, en aucun cas, partir et les abandonner à une mort atroce et certaine. Mais ce fut une illusion de la part des Rwandais,

⁶⁷⁸ In *France Soir*, 30 mars 2005.

⁶⁷⁹ DALLAIRE (Roméo), *op. cit.*, p. 471.

⁶⁸⁰ CASTONGUAY (Jacques), *op. cit.*, p. 46.

⁶⁸¹ FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 235.

car ils furent justement abandonnés à leur triste sort. Jacques-Roger Booh Booh, Chef de la mission de l'ONU au Rwanda écrit à propos : « Les Rwandais en difficulté ont été lâchés par leurs “amis” au moment où ils avaient vraiment besoin de leur aide.⁶⁸²» Deux scènes très symboliques dans *Hôtel Rwanda*, représentent cet abandon du Rwanda par les Occidentaux.

La première est celle de l'arrivée d'une force d'intervention composée des soldats français et belge à l'Hôtel des Mille Collines, où sont réfugiés les ressortissants occidentaux mais également les Rwandais. Mais à la manière dont est construite cette scène d'arrivée, Terry George bat en brèches les propos de Paul Rusesabagina qui, dans la scène précédente, rassure madame Pat Archer de la Croix-Rouge, qui s'inquiète du sort des orphelins rwandais se trouvant à l'hôtel.

Madame Pat Archer : « Je ne sais pas où on va cacher tous ces orphelins. »

Paul Rusesabagina : « Ne craignez rien. Il va y avoir une force d'intervention qui ne va plus tarder. Elle s'occupera de tous ces orphelins. »

Effectivement, à l'aide d'un cut, la scène suivante présente une file de six jeeps à bord desquelles se trouvent les troupes française et belge. Cependant, Terry George ne résiste pas à la tentation de traiter cette scène de telle sorte que le spectateur finit rapidement par comprendre que ces soldats ne viennent pas pour sauver, ou du moins aider les Rwandais à sortir de leur pays devenu un enfer. Aussi, la file des jeeps va du fond de l'écran, avance droit vers la caméra, comme pour l'embrasser. Mais, cette file de jeeps esquivait aussitôt l'appareil de prise de vues, et se dirige vers le hors-champ côté droit de l'écran. Et finalement au plan suivant, les jeeps qui ont le dos tourné à la caméra demeurée immobile, se garent dans la cour de l'hôtel. Ces jeeps qui esquivent la caméra, tend ainsi à exprimer le comportement qu'ont eu les puissances occidentales, seulement préoccupées par le sort de leurs compatriotes présents au Rwanda lors du génocide. Alison Des Forges écrit : « Les principaux dirigeants internationaux furent prêts à collaborer dans le but commun d'évacuer leurs propres ressortissants, mais refusèrent toute action commune pour sauver la vie des Rwandais. ⁶⁸³» c'est ce que reconnaît aussi Jacques-Roger Booh Booh : « Dès lors, c'était le sauve qui peut pour les populations. [...] Les Rwandais accouraient vers les ambassades où

⁶⁸² BOOH BOOH (Jacques-Roger), *Le patron de Dallaire parle*, Paris, Éditions Duboiris, 2005, p. 30.

⁶⁸³ FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 697.

ils n'étaient pas toujours les bienvenus.⁶⁸⁴» Quand le film sort, Françoise Maupin souligne : « En toile de fond, Terry George montre le désintérêt des Occidentaux pour ce drame, soucieux seulement d'exfiltrer leurs ressortissants.⁶⁸⁵»

Par ailleurs, quand ces jeeps entrent dans l'enceinte de l'Hôtel des Mille Collines, seuls les bruits constitués du ronflement de leurs moteurs, irriguent la bande sonore. La musique et les dialogues systématiquement sont écartés. Il y a donc une sélection qui est opérée par l'équipe de réalisation au niveau des composantes qui doivent animer la bande-son. Ce qui laisse comprendre que l'évacuation des réfugiés de l'Hôtel des Mille Collines sera également sélective. Autrement dit, au lieu d'évacuer les Occidentaux et les Rwandais, l'opération de sauvetage ne concernera que les étrangers. Ce qui a poussé Jacques Morel à parler d'évacuation sur critère racial. L'auteur affirme : « L'évacuation est sélective : en bénéficient exclusivement les ressortissants européens, quelques membres d'organisations internationales. [...] En revanche, les personnels rwandais tutsi de l'ambassade de France sont abandonnés aux tueurs.⁶⁸⁶»

Ce désintérêt et cette sélection qui sont suggérés dans la scène d'arrivée des soldats français et belge notamment, prennent forme dans la deuxième scène relative cette fois-là, à l'évacuation proprement dite. Cette scène s'ouvre sur un plan d'ensemble qui montre les expatriés qui sortent de l'Hôtel des Mille Collines, et se dirigent vers un grand bus qui les attend dans la cour où sont disposés des soldats français et belge. Ces expatriés sont aidés par quelques employés rwandais de l'hôtel qui portent leurs bagages. Cette scène qui est filmée avec la caméra solidement posée au sol, qui ne bouge pas du tout, vient souligner que la situation des réfugiés rwandais de l'Hôtel des Mille Collines, ne va pas changer malgré cette intervention franco-belge. En d'autres mots, ces puissances occidentales ne sont pas là pour œuvrer à l'évacuation des Rwandais ; elles n'entendent pas apporter leur concours pour sauver les Rwandais. Laurent Jullier a pour cela raison d'écrire que : « Le plan fixe fait la fenêtre, un peu comme on "fait le mort" ; il ne bouge pas, quoi qu'il arrive.⁶⁸⁷» C'est ainsi qu'au prêtre européen qui insiste pour que les orphelins rwandais soient évacués, un soldat belge cadré en plan rapproché poitrine qui chasse de l'écran ses membres supérieurs et inférieurs supposés précisément agir, répond impitoyablement : « Pas de Rwandais. Que

⁶⁸⁴ BOOH BOOH (Jacques-Roger), *op. cit.*, p. 163.

⁶⁸⁵ In *Figaroscope*, 30 mars 2005.

⁶⁸⁶ MOREL (Jacques), *La France au cœur du génocide des Tutsi*, Paris, L'Esprit Frappeur/Izuba, 2014, p. 577.

⁶⁸⁷ JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 174.

des étrangers. » Ces propos du soldat belge font ainsi écho au titre *Pas de locaux*⁶⁸⁸ utilisé par Alison Des Forges, concernant le sous-chapitre relatif à l'opération d'évacuation des Occidentaux. Et Paul Rusesabagina très indigné, déclare à son tour au prêtre : « Mon père, ça ne sert à rien d'insister. Ces hommes ne sont pas ici pour nous aider. » C'est pourquoi Michaël Melinard n'hésite pas à la sortie du film, de parler de l'incurie de la communauté internationale⁶⁸⁹.

Effectivement, les expatriés montent dans le bus qui s'en va, n'ayant à son bord aucun Rwandais. C'est la raison pour laquelle ce sont les citoyens occidentaux qui, en compagnie des soldats français et belge, saturent plus l'écran par moments dans cette scène, tandis que les Rwandais sont maintenus hors-champ. Terry George anime alors l'écran de telle sorte que l'attention du spectateur ne soit plus orientée vers les malheureux, c'est-à-dire vers les réfugiés rwandais. Cette attention se déplace plutôt en direction des gens heureux, c'est-à-dire des Occidentaux. Il n'est donc plus question pour le cinéaste, que le spectateur éprouve de la pitié pour les Rwandais. Terry George cherche au contraire, à déclencher chez le spectateur un sentiment de colère, de révolte, d'indignation à l'encontre justement de l'Occident qui est désormais mis au banc des accusés par le cinéaste. En effet, parce que les puissances occidentales se sont comportées en observatrices, refusant d'agir en faveur des Rwandais, qu'elles ont aussi leur part de responsabilité dans le génocide rwandais, tout comme les miliciens hutus qui massacraient à coups de machettes ou de gourdins, les Tutsis et Hutus modérés. C'est dans ce sens que Luc Boltanski affirme : « Le spectateur distant et passif peut être dit, en fait, activement complice de ceux qui ont causé directement les souffrances du malheureux.⁶⁹⁰ » Roméo Dallaire met en évidence cette responsabilité partagée quand il souligne :

Cela ne fait aucun doute : la responsabilité du génocide rwandais incombe exclusivement aux Rwandais qui l'ont planifié, commandé, supervisé et finalement dirigé. [...] Viennent ensuite, comme principaux responsables, la France, qui a bougé trop tard [...], et le gouvernement des Etats-Unis, qui a combattu activement la MINUAR et qui s'impliqua seulement pour aider les réfugiés hutus et les auteurs du génocide, tout en laissant les victimes survivantes se débattre et souffrir.⁶⁹¹

Dans le même ordre d'idées, la critique Yasmine Youssi de *La Tribune* écrit à la sortie du film : « Le réalisateur pointe clairement et de manière très compréhensible pour les

⁶⁸⁸ FORGES (Alison Des), *op. cit.*, p. 715.

⁶⁸⁹ In *L'Humanité*, 30 mars 2005.

⁶⁹⁰ BOLTANSKI (Luc), *op. cit.*, p. 45.

⁶⁹¹ DALLAIRE (Roméo), *op. cit.*, p. 632-633.

non-initiés, la responsabilité de chacun. [...] Celle des Occidentaux, qui ont finalement choisi de ne pas intervenir si ce n'est pour sauver leurs ressortissants, laissant tout un peuple se faire massacrer.⁶⁹²» Richard Gianorio de *France Soir* lui fait écho : « *Hôtel Rwanda* montre l'indifférence générale de la communauté internationale, sourde aux appels des victimes.⁶⁹³» Et quand il arrive que les Rwandais et les Européens apparaissent simultanément à l'écran, les premiers sont vus en arrière-plan et les seconds en avant-plan. Le montage n'est pas en reste dans ce travail de discrimination. Ainsi, au niveau du rythme visuel notamment, les plans longs sont réservés aux expatriés et les plans courts aux Rwandais. C'est pourquoi, relativement à cette indifférence des puissances occidentales face aux crises qui déchirent souvent l'Afrique, Jacques Semelin soutient que : « Les conflits qui éclatent sur le continent africain sont perçus comme secondaires par rapport à ceux qui concernent la zone du Moyen-Orient et plus globalement la confrontation Est/Ouest en Europe.⁶⁹⁴» Et dans le cas du Rwanda, Roméo Dallaire écrit : « Les nations occidentales n'avaient pas la volonté de perdre des combattants dans une opération de maintien de la paix se déroulant dans un pays lointain sans valeur stratégique.⁶⁹⁵»

Le jeu d'acteur fait également ressortir le caractère discriminatoire de l'évacuation dans cette scène. Ainsi, au moment où les religieuses rwandaise et occidentale arrivent à l'Hôtel des Mille Collines en compagnie de nombreux enfants et adultes, pendant qu'a lieu l'évacuation, les soldats français et belge dans un plan d'ensemble bien serré pour marquer la cohésion du groupe et l'entente entre les puissances occidentales en ce qui concerne le plan d'évacuation, avancent vers ces personnes. Ces soldats fendent alors la foule pour extirper uniquement les religieuses européennes. En fendant cette foule, ils créent par la même occasion une scission entre les communautés rwandaise et occidentale. C'est ainsi que les Rwandais se retrouvent à gauche de l'écran, tandis que les Occidentaux sont envoyés à droite de l'écran. Ces soldats vont même, sans compassion aucune, jusqu'à arracher de force les enfants qui pleurent accrochés sur les religieuses européennes. Et à ce moment, la caméra s'attarde sur les mains de ces soldats, car ces hommes travaillent à présent pour le seul bien des expatriés. Et en insistant aussi sur les gros plans des mains de ces soldats occidentaux qui séparent les réfugiés rwandais des expatriés, Terry George se propose encore de pousser le spectateur à s'en prendre à l'Occident qui refuse de secourir des

⁶⁹² In *La Tribune*, 30 mars 2005.

⁶⁹³ In *France Soir*, 30 mars 2005.

⁶⁹⁴ SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire, op. cit.*, p. 205.

⁶⁹⁵ DALLAIRE (Roméo), *op. cit.*, p. 311.

personnes en danger. L'appareil de prise de vues qui ne semble pas approuver cette évacuation qui prend en compte les critères communautaires, alors que les vies humaines sont menacées, se résout à demeurer statique. Par cette fixité au sol, la caméra évite donc d'accompagner les soldats français et belge dans ce sauvetage sélectif. Cette opération d'évacuation, telle qu'elle est mise en scène dans *Hôtel Rwanda*, semble conforme aux sources historiographiques. Jacques Castonguay écrit à ce propos :

Cette opération, [...] commencée avec l'arrivée des troupes françaises elle se termina le 15 avril avec la fermeture du PC de la brigade belge arrivée cinq jours plus tôt. La France au moment de quitter le sol rwandais avait, semble-t-il, évacué 1361 personnes dont 450 de leurs ressortissants. La Belgique, avec ses C-130 Hercules, en avait vraisemblablement fait un peu plus. Seule ombre au tableau : Cette opération qui consistait à sortir du pays les expatriés, puis à se retirer sans trop se soucier des milliers de Rwandais menacés de mort qui demeuraient sur le terrain, parut à la force réduite et démunie de la MINUAR un véritable affront de la communauté internationale.⁶⁹⁶

Cependant, l'Occident n'est pas seulement représenté comme un ami infidèle tel que Terry George le montre dans le film *Hôtel Rwanda*. Il existe une autre image sous laquelle l'Occident est représenté dans les autres films du corpus.

4.3 L'Occident et l'image du conspirateur

Cette autre image de l'Occident dans les films du corpus, est celle du conspirateur. La pensée conspirationniste est répandue dans l'imaginaire humain. Pour l'être humain en effet, il y a inévitablement une main criminelle derrière tout malheur d'envergure qui frappe une société. Sarah Mezaguer affirme : « Le propre des théories du complot est de personnifier le Mal en un groupe d'individus plus ou moins homogène auquel on attribue une machination : on imagine que derrière tel ou tel phénomène – souvent une catastrophe, ou du moins un évènement vécu comme tel – se cache une coalition d'individus responsables de nos maux.⁶⁹⁷ » Sans être totalement concentrés sur la logique du complot, les films du corpus réservent néanmoins chacun une ou deux scènes en rapport avec la pensée conspirationniste. En effet, dans ledit corpus, l'Occident se trouve fortement impliqué dans les faits conspiratifs dirigés soit vers les dirigeants africains, soit vers l'intégrité de leurs territoires. C'est ainsi que les assassinats et les évincements de certains hommes d'État africains, y compris l'exacerbation de certains conflits et l'exploitation des ressources

⁶⁹⁶ CASTONGUAY (Jacques), *op. cit.*, p. 152.

⁶⁹⁷ MEZAGUER (Sarah), *La théorie du complot : un mythe ?*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 63.

naturelles du continent africain qui apparaissent dans les films étudiés, sont présentés comme étant des machinations occidentales.

C'est ainsi que dans *Lumumba*, et plus précisément dans la séquence de la rencontre entre Patrice Lumumba et l'ambassadeur belge venu se plaindre des violences subies par ses compatriotes au Congo à la suite des diverses mutineries, le Premier ministre congolais se présente plutôt comme la victime d'une conspiration de la part de la Belgique. Aussi, Raoul Peck aidé en cela par le dialoguiste, ne résiste pas à la tentation de placer dans la bouche de Patrice Lumumba, le substantif complot et le verbe comploter, lorsque le Premier ministre congolais se lance dans une argumentation incriminatoire contre la Belgique : « Tout ce qui se passe ici, c'est vous et les Belges. Le camp de Thisville s'est révolté à cause des sous-officiers belges, le camp de Léopold à cause du général Janssens. Depuis le début, vous complotez contre moi, contre le gouvernement de Lumumba. Dès demain, je convoque la presse pour dénoncer votre complot. » Cet acte conspiratif de la Belgique qui vise à déstabiliser le gouvernement de Patrice Lumumba, en faisant intervenir militairement les soldats belges au Congo et ce, de façon unilatérale, est bien attesté par les sources. Jean Ziegler écrit notamment : « Lumumba y explique les trahisons de la Belgique, les raisons de la guerre civile qui commence.⁶⁹⁸ » Dans la même lancée, Jean-Claude Willame affirme :

L'intervention des forces métropolitaines est d'autant plus grave qu'elle n'a été avalisée par aucune autorité congolaise, qu'elle se situe d'abord – les Belges le savent - dans une province qui est déjà au bord de la sécession (celle-ci sera effectivement proclamée le lendemain) et surtout qu'elle est suivie par l'arrivée d'une noria de conseillers militaires et civils belges venus offrir leur service au "Katanga indépendant" après le 12 juillet. Elle s'accompagne en outre de la désastreuse opération de Matadi, le 11 juillet, qui, conçue au départ dans le cadre du maintien de l'ordre et du sauvetage des vies européennes – il n'y a pourtant plus d'Européens dans cette région -, se mue en une véritable occupation militaire.⁶⁹⁹

Et parce ce que la Belgique a effectivement et entièrement été à l'origine du désordre qu'a connu le nouvel État du Congo, quelques jours seulement après son accession à l'indépendance, l'ambassadeur belge demeure systématiquement cadré en plan moyen. Raoul Peck le conserve également à l'écran aussi longtemps que dure le discours accusateur du Premier ministre congolais. Ce maintien dans le champ de la caméra est doublé par l'occupation de l'avant-scène par l'ambassadeur belge d'une part, et d'autre part, par sa position au centre de l'écran. La caméra qui reste imperturbablement posée au sol tout au long de cette scène, tend à signifier que le complot belge que dénonce Patrice Lumumba, ne

⁶⁹⁸ ZIEGLER (Jean), *op. cit.*, p. 119.

⁶⁹⁹ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 152-153

souffre d'aucun démenti, que l'argumentation du Premier ministre congolais est solide mais surtout véridique, et donc inébranlable. C'est pourquoi l'ambassadeur belge reste silencieux. Il se trouve dans l'incapacité de contredire Patrice Lumumba qui va jusqu'au bout de son accusation sans être interrompu par son interlocuteur. C'est ce qui semble expliquer qu'au niveau du fonctionnement de la bande-son dans cette scène, la musique et les bruits soient catégoriquement réduits au silence. Face aux paroles, ces deux composantes de la bande-son se taisent, exactement comme le fait l'ambassadeur belge devant Patrice Lumumba.

Mais il n'y a pas que le complot belge dont a été victime Patrice Lumumba. Les Américains ont également posé des actes conspiratifs à l'endroit du Premier ministre congolais. Et ce complot étasunien n'a pas échappé à Raoul Peck. Lui et son co-scénariste Pascal Bonitzer ont tenu à transposer à l'écran les manœuvres malsaines des Américains dirigées vers Patrice Lumumba. L'une des machinations américaines dans *Lumumba*, est ainsi visible dans la scène relative à la rencontre entre l'ambassadeur américain Clark Timberlake et Joseph Désiré Mobutu dans un camp militaire au Congo. Cette scène est traitée avec beaucoup de subtilité, mais ne manque pas de faire comprendre au spectateur qu'il s'agit effectivement d'un complot. La séquence s'ouvre par un lent travelling qui effectue une ligne sinusoïdale. En effet, la caméra qui part de la droite vers la gauche de l'écran, traverse une cour où s'entraînent des militaires congolais, monte sur la toiture d'une maison, descend sur la véranda de ladite maison, longe un mur, et vient s'arrêter sur une voiture noire immatriculée CD – entendu Corps Diplomatique – et sur laquelle apparait le drapeau américain. Par cet élément iconique précisément, Raoul Peck informe donc déjà le spectateur de la présence américaine dans ce camp militaire. Mais jusqu'ici, rien d'anormal ne semble passer dans la tête du spectateur. Au plan suivant, la caméra laisse découvrir l'ambassadeur américain et Joseph Désiré Mobutu en train de discuter amicalement dans un bureau vitré qui ne laisse échapper aucun son.

Pour le spectateur à présent, il n'y a plus de doute. Les Américains à travers son ambassadeur Clark Timberlake, sont en train de comploter contre Patrice Lumumba. D'où le plan d'ensemble dans lequel les deux hommes sont montrés pour traduire leur parfaite association. Et c'est la raison pour laquelle Raoul Peck a précédé l'apparition de Clark Timberlake en compagnie de Joseph Désiré Mobutu, d'un mouvement sinusoïdal de la caméra qui arpente les différents coins de la concession, afin de montrer au spectateur que les Américains sont en train d'infiltrer doucement mais sûrement les lieux stratégiques congolais, dans le but d'évincer Patrice Lumumba. Cette caméra qui se faufile avec agilité,

se comporte justement comme le poulpe, le serpent, la chenille et la sangsue qui se déplacent en rampant et en se faufile. Mais ce sont aussi des bêtes dangereuses, autrement dit nuisibles. Les comploteurs se donnent effectivement pour objectif de nuire. Il n'est donc pas étonnant que les comploteurs soient associés à la souillure et à l'infection, tout comme les bêtes sus-évoquées. Raoul Girardet souligne à ce propos : « L'homme du complot s'épanouit dans les fétidités obscures ; assimilé aux animaux immondes, il rampe et se faufile ; visqueux ou tentaculaire, il répand le poison et l'infection.⁷⁰⁰»

Dans cette scène, Raoul Peck montre justement l'ambassadeur américain en train d'œuvrer pour chasser Patrice Lumumba du pouvoir. En d'autres termes, le diplomate est vu en train de se livrer à une obscure manœuvre. Le costume gris que porte Clark Timberlake, vient en appui à cette thèse. Il déclare alors à Joseph Désiré Mobutu : « Patrice Lumumba, on s'en charge. Il faut un homme qui prenne les choses en main. » Cette déclaration faite en voix-in, c'est-à-dire qui laisse apparaître à l'écran le propriétaire de la voix, vise à signifier que les Américains avaient travaillé ouvertement pour que Patrice Lumumba soit évincé, qu'il soit écarté systématiquement de la gestion des affaires publiques, et qu'un nouvel ordre soit établi au Congo par les soins des États-Unis. C'est ce que laisse clairement entendre Larry Delvin, agent de la CIA au Congo à l'époque : « Lumumba était un danger à la fois pour le Congo et le reste du monde, dans ce sens qu'il autorisait les Soviétiques à s'installer.⁷⁰¹ » C'est pourquoi dans cette scène, au niveau de la bande-son également, les dialogues et la musique sont les seuls éléments constitutifs qui interviennent, tandis que les bruits sont mis de côté. Avec ce phagocytage des bruits par les dialogues et la musique, il y a comme un complot qui est également mené ici contre les bruits dans le fonctionnement la bande-son. Et en faisant cette déclaration, l'ambassadeur américain oriente son regard vers Mobutu à qui il promet le soutien du gouvernement américain : « Nous sommes chargés de tout vous garantir. » Raoul Peck semble avoir choisi les mots justes dans ces propos de Clark Timberlake, afin d'indiquer au spectateur l'implication des États-Unis dans la chute de Patrice Lumumba. Le même travelling utilisé par Raoul Peck, et qui aboutit à la découverte de l'ambassadeur américain chez Joseph Désiré Mobutu, semble alors fonctionner comme un moyen de révéler au spectateur ce qui est caché. Ce mouvement de caméra vient en effet mettre à nu la machination américaine.

⁷⁰⁰ GIRARDET (Raoul), *op. cit.*, p. 18.

⁷⁰¹ Voir le documentaire de Thomas Giefer, *Une mort de style colonial. L'assassinat de Patrice Lumumba* réalisé en 2004.

Christian Metz peut donc souligner que : « La façon dont le cinéma avec ses cadrages promeneurs (promeneurs comme le regard, comme la caresse), trouve le moyen de dévoiler l'espace, a quelque chose à faire avec une sorte de déshabillage.⁷⁰²»

En effet, les Américains avaient prêté main forte lorsqu'il a fallu par exemple poursuivre Patrice Lumumba alors en fuite. Jean Ziegler rappelle à ce propos : « L'ambassade américaine met des policiers spécialisés, un hélicoptère, des chiens à la disposition de Mobutu. Patrice Lumumba est repris au Kasai.⁷⁰³» Si donc Patrice Lumumba a été expulsé et remplacé par Joseph Désiré Mobutu au sommet de l'État congolais, ce fut avec la contribution des États-Unis. Quand le film sort, Alexis Champion ne manque pas d'écrire : « Avec la bénédiction des États-Unis, les rêves démocratiques de Lumumba sont alors balayés, et les fantaisies tyranniques de Mobutu peuvent commencer.⁷⁰⁴»

Mais il existe aussi dans *Lumumba*, une scène qui met en évidence le complot belgo-américain. Il s'agit de la scène du vote relatif à l'expédition du Premier ministre Patrice Lumumba et ses deux compagnons dans la province du Katanga, après leur arrestation. Pour exprimer une fois de plus que cette scène a trait au complot, Raoul Peck la débute par un lent travelling-avant qui va de l'extérieur d'une résidence, franchit une large fenêtre vitrée pour finalement montrer, assis dans une salle, Joseph Kasa-Vubu le Président déchu du Congo, Joseph Désiré Mobutu, d'autres hommes politiques congolais, quelques administrateurs belges mais également un représentant de l'État américain. Et c'est le représentant de la Belgique qui prend la parole : « Je pense qu'il est temps de passer au vote. Ceux qui sont pour, levez la main.» Tous votent pour que les prisonniers soient envoyés au Katanga. D'où le plan d'ensemble serré dans lequel ils sont cadrés. Ce vote ne concerne que l'envoi des prisonniers au Katanga. Aucune allusion n'est faite à l'assassinat de Patrice Lumumba. Mais après un court moment, le représentant belge se lève et avance, cadré par ailleurs en plan américain pour traduire son entrée en action. Il prend un téléphone, compose un numéro et entre en communication. Il dit alors à son interlocuteur qui n'apparaît pas à l'écran : « Allo, voici le message : demande accord du Juif pour recevoir Satan. » Il importe s'attarder sur les mots « Juif » et « Satan » employés dans ce message. Par rapport au premier, est-ce une évocation antisémite ? On ne sait pas au juste qui est désigné par ce mot dans le film *Lumumba*. Par contre, avec le mot « Satan » dans le message du représentant belge, est-

⁷⁰² METZ (Christian), *Le signifiant imaginaire*, op. cit, p. 105.

⁷⁰³ ZIEGLER (Jean), op. cit, p. 121.

⁷⁰⁴ In *Le Journal du Dimanche*, 14 mai 2000.

ce que Raoul Peck et Pascal Bonitzer entendent montrer que pour les Belges, Patrice Lumumba était le diable ? Le mot « Satan », probablement choisi à dessein par Raoul Peck, est une évocation d'inspiration religieuse et de diabolisation de l'ennemi. Et justement pour les Belges, Patrice Lumumba était devenu une personne indésirable voire dangereux, et qu'il fallait donc le tuer. Aussi, pendant sa conversation téléphonique, le représentant de la Belgique occupe gravement l'avant-scène et le centre de l'écran. Cette construction de l'écran appuyée par le bras entièrement visible du représentant belge, aspire à faire savoir que la Belgique a pris une part active à l'élimination physique de Patrice Lumumba. Ludo De Witte affirme : « Le gouvernement belge de Gaston Eyskens est directement responsable de l'assassinat du Premier ministre congolais.⁷⁰⁵ » Jean-Claude Willame renchérit : « L'implication belge, active ou passive, ne paraît faire aucun doute.⁷⁰⁶ » En cinéaste militant, Raoul Peck exprime la bassesse et l'illégalité de cet acte posé par la Belgique, au moyen du jeu de ce représentant belge : il tient le téléphone avec sa main gauche et son regard est également orienté vers le côté gauche de l'écran. Par ailleurs, avec ce regard représenté externe du responsable belge, Raoul Peck fait comprendre au spectateur que la Belgique a bien dépassé les limites rationnelles, en s'impliquant dans la mort de Patrice Lumumba.

Par contre, le représentant américain qui est gardé hors-champ lors de ladite conversation, traduit la discrétion et aussi l'efficacité avec lesquelles les Américains ont travaillé pour que Patrice Lumumba soit tué. Au centre du complot, s'impose précisément la discrétion. Cette dernière est l'une de ses caractéristiques. Les comploteurs agissent suffisamment avec tact pour changer la marche de l'humanité. Aussi, Didier Desormeaux et Jérôme Grondeux affirment que : « Les comploteurs sont déjà ceux qui conduisent le monde, et ils savent masquer cette domination.⁷⁰⁷ ». C'est pourquoi à la sortie du film, Thomas Sotinel saisit l'occasion pour rappeler que : « Patrice Lumumba a été tué sur ordre du président Eisenhower le 17 janvier 1961, au Katanga.⁷⁰⁸ » Cet ordre d'Eisenhower d'éliminer physiquement Patrice Lumumba, est confirmé par un responsable américain qui avait pris part avec Eisenhower, à une réunion du Conseil national de sécurité : « Eisenhower dit quelque chose – je ne peux plus me rappeler ses mots exacts – qui s'apparentait à un ordre d'assassiner Lumumba.⁷⁰⁹ » Avec cette esthétique du montage qui garde les représentants

⁷⁰⁵ WITTE (Ludo De), *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰⁶ WILLAME (Jean-Claude), *op. cit.*, p. 461.

⁷⁰⁷ DESORMEAUX (Didier), GRONDEUX (Jérôme), *Le complotisme : décrypter et agir*, Paris, Réseau Canope, 2017, p. 17.

⁷⁰⁸ In *Le Monde*, 04 octobre 2000.

⁷⁰⁹ Cité par Jean-Claude Willame, *op. cit.*, p. 307.

belge et américain dans des espaces qui se complètent, Raoul Peck entend alors signifier que l'assassinat du Premier ministre congolais a une origine belgo-américaine. Jean-Claude Willame affirme une fois de plus : « Même si, finalement, ce furent bien des Congolais qui en définitive portèrent le coup de grâce à Lumumba, la complicité américaine et belge fut évidente jusqu'au bout.⁷¹⁰» Cette complicité belgo-américaine est rendue manifeste au niveau de la bande-son. En effet dans ladite scène, les bruits et la musique tombent d'accord de rester silencieux, et de laisser les paroles se faire entendre. Ces deux éléments sonores travaillent donc dans une sorte de concours d'intelligence.

Cependant, Raoul Peck n'est pas le seul cinéaste du corpus à porter à l'écran l'implication des puissances occidentales dans l'éviction ou les tentatives d'éviction des dirigeants africains. Il est rejoint dans cette entreprise par Kevin MacDonald qui donne clairement à saisir cette fois-ci, le complot britannique en Ouganda. Mais, dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, l'acte conspiratif des Britanniques qui vise à éliminer physiquement Idi Amin Dada, et donc à l'écarter du pouvoir, n'a pas de fondement historique. Autrement dit, aucune source historiographique n'atteste que la Grande-Bretagne a, durant le règne d'Idi Amin Dada, cherché à le tuer ou à le chasser du pouvoir en Ouganda. De ce point de vue, le cinéaste Kevin MacDonald et toute l'équipe de production ne semblent pas soucieux de la vérité historique. En effet, le travail du cinéaste avec le problème des sources, lorsqu'il se lance dans la reconstitution des faits historiques, demeure une opération difficile de choix qui repose sur un système d'omission/invention. Il n'est pas toujours question dans un film historique, que tous les faits portés à l'écran, se soient effectivement produits. Il est fréquent qu'au cinéma, pour justifier un point de vue ou pour illustrer un aspect de l'Histoire, le cinéaste se livre à l'invention. Cette idée semble partagée par Christian Delage quand il écrit : « Le problème n'est pas tant de savoir s'il s'inspire ou non des faits réellement survenus, mais comment il élabore un récit portant une vision sensible de l'histoire.⁷¹¹»

Avec cette scène de complot britannique contre Idi Amin Dada, qui a donc été montée de toute pièce, Kevin MacDonald entend produire un savoir utile au spectateur sur la façon dont les puissances occidentales ont travaillé sournoisement au lendemain des indépendances des pays africains, dans le but d'installer des chefs d'État à leur solde, et éventuellement de les chasser du pouvoir quand ils ne roulent plus pour eux. Aussi à la sortie

⁷¹⁰ Ibid., p. 311.

⁷¹¹ DELAGE (Christian), « Cinéma, enfance de l'histoire », Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 61-98.

du film, Yasmine Youssi ne résiste pas à la tentation d'écrire : « Ce faisant, le réalisateur n'épargne personne. [...] Encore moins les Britanniques prêts à faire et à défaire les chefs d'État.⁷¹²» Jean Roy lui fait écho quand il écrit, concernant *Le Dernier Roi d'Ecosse* : « Il n'empêche qu'il demeure un film de la bonne conscience blanche compatissant aux malheurs de l'Afrique, malgré quelques touches à la John Le Carré tendant à démontrer que les ficelles qui agitent les marionnettes locales peuvent à l'occasion être tirées de très loin.⁷¹³» Ladite scène montre alors monsieur Stone, l'ambassadeur britannique en poste en Ouganda, qui, mécontent de la mauvaise gouvernance d'Idi Amin Dada, demande à Nicholas Garrigan le médecin personnel d'Idi Amin Dada, de le tuer. Tout est mis en place dans cette scène pour que le spectateur ne doute pas d'un acte conspiratif. Les propos de l'ambassadeur Stone sont déjà assez significatifs quand il déclare à Nicholas Garrigan : « Vous êtes son médecin personnel. Vous pouvez facilement atteindre son Excellence le Président. » L'ambassadeur britannique est ainsi clairement désigné par le réalisateur et l'équipe de production, comme un individu qui n'inspire ni confiance ni tolérance.

Par ailleurs, au moment où il rappelle à Nicholas Garrigan qu'il est le médecin d'Idi Amin Dada, et qu'il peut donc lui ôter facilement la vie, l'ambassadeur britannique est cadré en amorce et suffisamment décentré à droite. Ce que demande justement l'ambassadeur à Nicholas Garrigan, sort ou alors s'écarte de la rationalité. Ce n'est pas en fait du ressort d'une puissance étrangère de décider de qui doit être ou ne doit pas être à la tête d'un État souverain. Il ne revient pas normalement à la Grande-Bretagne de sanctionner Idi Amin Dada. Seul le peuple ougandais est habilité à le faire. Pour montrer davantage que l'ambassadeur Stone est dangereux, que son projet est ténébreux et abominable, le diplomate britannique, comme ceux de la Belgique et des États-Unis étudiés plus haut, porte une tenue sombre. En effet, il a comme vêtement un peignoir écarlate. La scène se déroule en fait chez le diplomate en pleine nuit. Cependant, Kevin MacDonald laisse l'ambassadeur britannique dans la pénombre alors que Nicholas Garrigan est bien éclairé. À l'instar des cinéastes expressionnistes allemands, Kevin MacDonald se sert donc efficacement de l'éclairage pour marquer la différence entre le comploteur et le non comploteur. Autrement dit, la lumière est employée à ce niveau du morceau filmique pour désigner d'un côté le bon, et de l'autre côté le méchant. Pierre Sorlin a alors raison d'écrire que : « La lumière offre

⁷¹² In *La Tribune*, 14 février 2007.

⁷¹³ In *L'Humanité*, 14 février 2007.

d'étonnantes solutions pour animer un écran.⁷¹⁴» Et comme cette résolution de tuer Idi Amin Dada ne paraît pas logique ou sensée, Kevin MacDonald viole alors littéralement la règle des 180 degrés lorsque Nicholas Garrigan ahuri, demande au diplomate : « Vous voulez que je tue Amin ? » Stone que la caméra avait gardé à droite de l'écran au début de l'échange avec Nicholas Garrigan, se retrouve positionné à gauche au plan suivant. Ce sont également les références morales qui sont bouleversées avec ce dessein de Stone d'éliminer physiquement Idi Amin Dada. Ce qui semble expliquer la forte organisation contrastive du cadre observée dans cette scène. Alors qu'au plan précédent, l'ambassadeur britannique regardait au fond de l'écran et avait le dos tourné à la caméra, au plan suivant, il est cadré de profil et regarde vers le côté droit de l'écran. De même, l'appareil de prise de vues qui était immobile au début de la scène, effectue un travelling droite/gauche relativement rapide à la fin.

Cependant, le complot tel qu'il a été étudié jusqu'ici dans les films *Lumumba* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, n'a montré que la participation malsaine des puissances occidentales dans l'éviction et le meurtre des dirigeants africains. Il apparaît aussi que dans le corpus, ces puissances occidentales agissent souterrainement pour attiser la haine, voire le meurtre entre les populations d'une même nation. C'est cet autre aspect du complot que met en exergue Terry George dans *Hôtel Rwanda*. Dans son film, le cinéaste présente la France comme la nation occidentale qui encourage et entretient le génocide des Tutsis et Hutus modérés au Rwanda. C'est ce qui ressort de l'entretien téléphonique dans la scène consacrée à la demande d'aide de Paul Rusesabagina à monsieur Tillins, l'un des responsables de Sabena, la multinationale belge et propriétaire de l'Hôtel des Mille Collines.

Monsieur Tillins : « Qui je dois joindre pour vous aider ? »

Paul Rusesabagina : « Les Français. Ils leur fournissent des armes. »

Contrairement aux films *Lumumba* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* qui donnent une représentation visuelle des conspirateurs occidentaux, la France comme État-comploteur dans *Hôtel Rwanda*, est présentée scénaristiquement. Nulle part dans ce film, Terry George ne montre les personnalités militaires, politiques ou diplomatiques françaises en train de distribuer des armes ou encore en train de parler de cette question avec les dirigeants rwandais. Toutefois, cette information que livre Paul Rusesabagina à monsieur Tillins, n'est

⁷¹⁴ SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, op. cit, p. 43.

pas une invention de Terry George ou un mensonge historique. Et c'est probablement la raison pour laquelle Paul Rusesabagina qui dénonce ce complot, est cadré de face, et apparaît à l'écran avec une chemise blanche. Le téléphone dont il se sert pour passer cette information est également de couleur blanche. La justesse de ce complot français est davantage traduite dans cette scène par le silence systématique qu'affichent les bruits et la musique. Ces deux sources sonores se taisent, et seuls les dialogues porteurs de cette information liée à la conspiration de la France, sont écoutés. Effectivement, plusieurs sources historiographiques attestent l'implication de la France dans le génocide à travers notamment le ravitaillement en armes au gouvernement génocidaire rwandais, et ce, malgré l'embargo de l'ONU. Patrick de Saint-Exupéry écrit à ce propos : « Paris livra des armes, soutint le régime génocidaire.⁷¹⁵» Dans le même sens, Jacques Morel affirme : « Le 31 mai 1994, *L'Humanité* fait état d'une lettre du 25 mai de Jean-Baptiste Zikamabamali, deuxième secrétaire de l'ambassade du Rwanda au Caire, adressée au ministre de la Défense rwandais, Augustin Bizimana, qui lui annonce des livraisons d'armes aux FAR par la France via le Zaïre à qui elles sont fausement destinées.⁷¹⁶» C'est donc tapie dans l'ombre, que la France a contribué aux tueries massives lors du génocide rwandais. D'où probablement ce choix de Terry George de ne pas montrer les différents responsables français à l'écran. Le cinéaste a préféré les garder dans le hors-champ absolu.

Les critiques ne restent pas muets sur la question quand le film sort. Ils se joignent à Terry George pour accabler à leur tour la France. Richard Gianorio souligne : « *Hôtel Rwanda* pointe du doigt le rôle de la France, accusée d'avoir entraîné et armé les auteurs du génocide avant les massacres.⁷¹⁷» Aussi virulent que Richard Gianorio, Patrick de Saint-Exupéry révèle la thèse du complot français : « Des livraisons d'armes en passant par l'engagement militaire français dans les années prégénocide à la logique de l'opération "Turquoise", lancée près de trois mois après le déclenchement de la machine de la mort, la barque est très lourdement chargée.⁷¹⁸» Sans entrer dans les détails, Michaël Melinard écrit pour sa part que le film : « Pointe le rôle de la France.⁷¹⁹»

Il y a également un complot d'ordre économique dirigé contre l'Afrique dans les films du corpus, et qui mérite d'être étudié dans cette recherche. En effet, le continent

⁷¹⁵ SAINT-EXUPÉRY (Patrick de), « Lever le voile », *Cités*, 2014, n° 57, p. 111-119.

⁷¹⁶ MOREL (Jacques), *op. cit.*, p. 824.

⁷¹⁷ In *France Soir*, 30 mars 2005.

⁷¹⁸ In *Le Figaro*, 30 mars 2005.

⁷¹⁹ In *L'Humanité*, 30 mars 2005.

africain est l'une des victimes de l'inégalité des échanges économiques, mais aussi du pillage outrancier de ses ressources naturelles par les firmes occidentales. Et seul le film *Blood diamond* dans le corpus retenu, met en scène ce type de complot qui est précisément l'œuvre des multinationales. Le complot n'est donc pas une exclusivité des groupes politiques. Les diverses machinations peuvent aussi être le fait des grandes firmes. Le cinéma n'est pas insensible à ces grands déséquilibres macro-économiques qui secouent le monde, et les déstructurations sociales qu'ils entraînent. Vincent Lowy affirme : « Depuis une vingtaine d'années, la question du déséquilibre exponentiel induit par l'économie mondialisée est devenu un motif cinématographique.⁷²⁰ » *Blood diamond* d'Edward Zwick s'inscrit résolument dans cette problématique. Le film montre comment les firmes diamantaires occidentales s'enrichissent avec des diamants acquis au prix du sang versé des populations sierra leonaises. Vincent Lowy peut encore écrire : « La dimension criminelle, l'accusation de détruire massivement et consciemment des individus revient d'ailleurs dans de nombreux films qui mettent en scène la question commerciale et les rapports nord-sud, comme *Blood Diamond* (2006) d'Edward Zwick.⁷²¹ »

Ainsi, le complot économique dans *Blood diamond* est vu sous l'angle du crime contre l'économie nationale de la Sierra Leone. Cela se traduit dans les faits, par les multinationales diamantaires qui tirent profit des diamants sierra leonais. Sur le plan historique en effet, les multinationales ont acheté des diamants sierra leonais qui étaient alors considérés comme « crisogènes ». Les représentants de l'ONG Partenariat Afrique Canada, reconnaissent cet achat des diamants sierra leonais durant le conflit par la compagnie De Beers, une multinationale basée à Londres. Les auteurs affirment : « Par le biais de ses sociétés et bureaux d'achat de l'Afrique de l'Ouest, par contre, [...] il est pratiquement impossible que la société n'achète pas - d'une façon ou d'une autre - des diamants de la contrebande en Sierra Leone.⁷²² » Et comme ces multinationales achetaient frauduleusement ces diamants, elles ne payaient donc pas des taxes à l'État sierra leonais qui pouvait s'en servir pour améliorer les conditions de vie de ses populations. Dans *Blood Diamond* en effet, la caméra d'Edward Zwick filme les enfants qui fouillent dans les poubelles en plein air, à

⁷²⁰ LOWY (Vincent), *Cinéma et mondialisation. Une esthétique des inégalités*, Paris, Éditions Le Bord de l'Eau, 2011, p. 62.

⁷²¹ LOWY (Vincent), *op. cit.*, p. 64.

⁷²² SMILLIE (Ian), GBERIE (Lansana), HAZLETON (Ralph), *op. cit.*, p. 3.

la recherche de la nourriture. La même caméra montre des bidonvilles éparpillés à Freetown, la capitale sierra leonaise.

Le fameux diamant rose qui est convoité dans le film par les rebelles du RUF et autres contrebandiers, est finalement acheté à Salomon Vandy dans le marché « noir » par monsieur Simmons, un homme d'affaires britannique qui opère dans l'industrie du diamant. Bien qu'au courant que ce diamant provient d'une zone de guerre, monsieur Simmons l'achète tout de même. Aussi, pour mettre en évidence ce complot contre l'économie nationale sierra leonaise, Edward Zwick situe cette scène de transaction la nuit dans le parking d'un aéroport à Londres. L'acte malsain de monsieur Simmons est doublement mis en relief par son positionnement à gauche de l'écran et la récupération du diamant par sa main gauche. La scène est par ailleurs filmée en plan éloigné pour également traduire la discrétion qui caractérise le complot. Cette pierre précieuse qui devait normalement être bénéfique au peuple sierra leonais dans son ensemble, ne l'est plus qu'à un seul citoyen de Sierra Leone. Pire encore, cette pierre précieuse se retrouve entre les mains d'un homme d'affaires sans scrupules, appartenant à une multinationale qui pille les ressources africaines sans éthique ni aucune contrepartie équitable.

Les populations sierra leonaises sont alors sacrifiées sur l'autel des intérêts et de la cupidité des multinationales déterminées à exploiter, et donc à appauvrir ces populations. La stabilité de la caméra de même que le refus du montage de présenter notamment monsieur Simmons sous divers angles durant cette transaction, semblent alors exprimer cette détermination. Par ailleurs, la musique qui joue continuellement tout en phagocytant les deux autres sources sonores que sont les dialogues et les bruits dans la même scène, vise à montrer l'exploitation permanente de l'Afrique par l'Occident. René Dumont et Marie-France Mottin écrivent à cet effet : « Le pillage du Tiers-Monde n'a jamais cessé, depuis l'esclavage et la colonisation. Il se prolonge de nos jours par l'échange inégal : le sous-paiement des matières premières, agricoles puis minérales.⁷²³ » Dans ces conditions, ce n'est plus l'État qui est à redouter, mais plutôt les forces économiques exogènes. Les multinationales deviennent ainsi des entités malfaisantes, pour reprendre Vincent Lowy⁷²⁴. Et l'auteur de continuer son raisonnement en affirmant plus loin : « Mais désormais, ce n'est plus l'État qui est corrompu et menaçant, mais un niveau supérieur quasi-occulte.⁷²⁵ »

⁷²³ DUMONT (René), MOTTIN (Marie-France), *op. cit.*, p. 24.

⁷²⁴ LOWY (Vincent), *op. cit.*, p. 64.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 64.

Edward Zwick intente ainsi à travers *Blood Diamond*, un procès en bonne et due forme contre les multinationales qui s'enrichissent au profit des populations du Tiers-Monde. Les critiques parues dans les journaux à la sortie du film, ne sont pas complaisantes à l'endroit de ces multinationales. Louis Guichard présente alors le commerce illicite des diamants sierra leonais dans *Blood Diamond* comme : « Un business douteux qui profite aux grandes industries occidentales.⁷²⁶» Dans la même veine, Jean-Pierre Lacomme écrit : « Un film d'aventures engagé [...] qui dénonce l'exploitation de certaines richesses du continent noir par des multinationales.⁷²⁷» Olivier Bonnard ne se situe pas aux antipodes de Louis Guichard et Jean-Pierre Lacomme. Il écrit à son tour : « D'une manière générale, le film met en lumière le cycle sans fin de l'exploitation des richesses africaines par l'homme blanc.⁷²⁸»

Ce chapitre qui s'achève, vient de démontrer que dans les crises sociopolitiques qui ont secoué le Congo, le Rwanda, l'Ouganda et la Sierra Leone, l'Occident n'a pas été absent. Il s'est manifesté sous diverses formes, affichant tantôt son indifférence, tantôt sa déloyauté, y compris sa volonté de nuire aux pays sus-évoqués. S'agissant principalement de la volonté de l'Occident de nuire, il est intéressant de constater que sur le plan de la mise en scène, que ce soit au niveau des ressources expressives, tous les cinéastes du corpus ont eu recours pratiquement aux mêmes ingrédients esthétiques, lorsqu'il fallait désigner l'Occident comme comploteur : l'occupation du comploteur à gauche de l'écran, l'usage fréquent de la main gauche et le fonctionnement discriminatoire des composantes sonores.

L'analyse des diverses représentations liées aux différentes crises sociopolitiques a fait l'objet du développement dans cette première partie qui est arrivée à son terme. Aussi, la réflexion dans ladite partie, a tourné autour de la façon dont les différents réalisateurs ont respectivement porté à l'écran les notions telles que la violence physique, la violence symbolique, l'image des Africains et l'image de l'Occident. Nous avons donc seulement approché les films comme objets de discours, certes influençables par les conditions de production. Mais ce n'est pas le seul axe qui constitue l'ossature de cette thèse. C'est pourquoi, l'étude va poursuivre son chemin en s'intéressant au versant économique des films du corpus. Dit en d'autres mots, il sera question dans la seconde et dernière partie de notre thèse, d'étudier la vie des œuvres cinématographiques retenues pour cette recherche.

⁷²⁶ In *France-Soir*, 31 janvier 2007.

⁷²⁷ In *Le Journal du Dimanche*, 28 janvier 2007.

⁷²⁸ In *TéléObs*, 1^{er} janvier 2007.

Partie 2

Les films du corpus au cœur de leur vie

Le film a un double statut : il est une œuvre d'art, et il est également un produit industriel qui, à l'exemple d'un téléphone, d'une plaquette de chocolat, est fabriqué puis destiné à la vente et à la consommation. Nicole Corvi et Marie-Martine Salort qui reconnaissent cette double nature artistique et industrielle écrivent justement : « Le cinéma, 7^e art, constitue également une industrie : le film, œuvre d'art, est aussi une marchandise puisqu'il se vend sur un marché.⁷²⁹» Et parce que les films sont des marchandises culturelles produites par l'industrie cinématographique en direction d'un public de masse, ils ne s'écartent donc pas des impératifs commerciaux. Aussi, Jean-Pierre Esquenazi affirme :

La spécificité des produits dits "culturels" réside seulement dans le fait qu'ils sont exclusivement associés aux loisirs de la communauté sociale : ils ne sont utilisés qu'en dehors de la journée de travail et ne touchent pas aux nécessités de la vie (l'obligation de se nourrir, de se loger, etc.). Ils doivent pourtant eux-aussi être vendus et donc s'inscrivent dans des logiques commerciales.⁷³⁰

En effet, ceux qui sont en charge de financer et de diffuser les films pour un large public notamment, ne sont toujours pas mus par des motivations professionnelles, artistiques ou idéologiques. Et même si au départ les motivations sus-évoquées sont à la base d'une réalisation filmique, il n'en demeure pas moins qu'il y a un désir de rentabiliser les investissements qui anime les équipes de production, au vu surtout d'importantes ressources financières, matérielles et humaines souvent mobilisées. Nicole Corvi et Marie-Martine Salort affirment : « La décision d'investir dans un film est liée à une espérance de profit.⁷³¹» René Bonnell ne pense pas différemment quand il écrit : « En effet, aucun producteur, même le plus innovateur, ne cherche à perdre de l'argent, et le succès en salles est toujours escompté.⁷³²» C'est la raison pour laquelle les équipes de production élaborent au préalable un document que Laurent Creton appelle le cadre de cohérence du projet cinématographique⁷³³. Un tel document qui repose précisément sur des choix stratégiques à faire, vise non seulement à assurer la concrétisation du projet mais également le succès en salles, c'est-à-dire le profit. D'où quelques questions formulées par Laurent Creton, et qui structurent le cadre de cohérence du projet cinématographique : quel film voulons-nous faire ? Pour quel public avec quelle diffusion ? Quels sont les moyens nécessaires ? Quelles sont les ressources nécessaires ? Avec ces différentes questions posées en amont du processus de production dans l'industrie culturelle, les investisseurs ou l'entreprise

⁷²⁹ CORVI (Nicole), SALORT (Marie-Martine), *Le cinéma, un art, une industrie*, Paris, Hatier, 1983, p. 32.

⁷³⁰ ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009, p. 29.

⁷³¹ CORVI (Nicole), SALORT (Marie-Martine), *op. cit.*, p. 32.

⁷³² BONNELL (René), *Le cinéma exploité*, Paris, Seuil, 1978, p. 187.

⁷³³ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 234.

souhaitent se mettre à l'abri des risques. Cette deuxième partie du travail ambitionne d'aborder les films du corpus sous le prisme des stratégies, entendues alors comme différents moyens utilisés à chaque niveau de la filière cinématographique par les investisseurs ou alors les commanditaires, afin que lesdits films soient consommés par un large public. En somme, cette partie qui se penche sur le côté économique, veut démontrer que les choix opérés pour « la vie » des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, ont un arrière-plan commercial indéniable. Autrement dit, que les différentes équipes de production des films sus-évoqués, sont en quête d'affaires lucratives pour reprendre Sylvie Lindeperg⁷³⁴. Ce n'est pas un fait du hasard si par exemple le film *Blood Diamond* a bénéficié d'un budget démesuré⁷³⁵, et qu'au lieu d'un documentaire, l'équipe de production du film *Hôtel Rwanda* a plutôt choisi une fiction. Ces différentes options s'inscrivent certainement dans une logique de profitabilité qui sera alors considérée dans cette étude, sous le double angle de l'intention et des résultats.

Pour cette deuxième partie en effet, trois chapitres seront développés. Le premier analysera les aspects liés à la production des films du corpus. Le deuxième chapitre abordera les films dans leur processus de commercialisation ou d'exploitation. Quant au troisième chapitre, il s'intéressera à l'accueil des films, autrement dit à leur réception.

⁷³⁴ LINDEPERG (Sylvie), Op. cit, p. 180.

⁷³⁵ Cet aspect sera analysé dans le premier chapitre même de cette partie, où seront alors présentés les montants de production des différents films du corpus et éventuellement leur influence dans les choix narratifs.

Chapitre 5

Les films du corpus dans leur mise en production

Le produit film que le spectateur consomme dans les salles de cinéma, est le résultat d'un long processus d'élaboration. Dit en d'autres mots, le spectacle qui apparaît à l'écran est passé par plusieurs étapes. Pierre-Jean Benghozi affirme à cet effet : « Comme tout produit matériel, un film représente l'aboutissement d'un travail : la manipulation et la transformation des matériaux physiques (la pellicule elle-même, mais aussi des décors, des costumes, des éclairages,...), la coopération d'individus nombreux, une séquence d'opérations variées.⁷³⁶» Et Pierre Sorlin de renchérir : « Un film est bien le résultat d'un travail, un objet fabriqué grâce à la combinaison de divers matériaux, et à l'enchaînement d'une certaine suite d'opérations.⁷³⁷» La première de ces étapes est la production. C'est à ce niveau qu'une personne ou un groupe de personnes s'engage à chercher, à réunir et à gérer des moyens afin que le projet se concrétise. C'est aussi à ce stade préparatoire que les questions liées à la recherche des financements, des compétences et des talents sont débattues. Toujours dans cette même phase, l'écriture ou la réécriture du scénario est abordée y compris la confection des maquettes et des décors. Cette étape initiale ne repose donc pas uniquement sur la question des fonds à mobiliser pour réaliser un film. La production est aussi préoccupée par des aspects artistiques et techniques entre autres. Patrice Flichy écrit dans ce sens : « Quant au producteur [...], il n'apparaît plus comme un simple intermédiaire permettant à un réalisateur de mettre en œuvre son projet. En effet, il intervient directement dans le processus de création.⁷³⁸» Dans la même lancée, Claude Forest est plus explicite, et affirme que la production : « Consiste à rassembler l'ensemble des moyens humains, financiers, commerciaux, artistiques et techniques adéquats, puis à les gérer individuellement et collectivement pour garantir une cohérence apte à favoriser la réussite du projet.⁷³⁹»

Si la phase préparatoire que constitue la production n'est donc pas conduite intelligemment, le risque est grand que le projet n'aboutisse pas ou qu'il connaisse simplement un échec. C'est la raison pour laquelle Laurent Creton considère la production

⁷³⁶ BENGHOZI (Pierre-Jean), *op. cit.*, p. 24-25.

⁷³⁷ SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma, op. cit.*, p. 77.

⁷³⁸ FLICHY (Patrice), *Les industries de l'imaginaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2^e édition, 1991, p. 40.

⁷³⁹ FOREST (Claude), *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Paris, Éditions Belin, 2012, p. 68.

comme l'étape capitale dans l'industrie cinématographique. C'est la raison pour laquelle l'auteur que : « La production est devenue le stade déterminant de la filière qui conditionne la rentabilisation de tout l'ensemble.⁷⁴⁰» Puisque la production est l'étape déterminante, l'équipe de production opère à cet effet des choix judicieux, recherche des recettes qui peuvent garantir la sécurité des placements et leur fructification. René Bonnell soutient : « Le producteur est toujours à la recherche d'une recette de succès.⁷⁴¹» Dans un mode de production capitaliste où sont nés les films de notre corpus, ce chapitre se propose de dégager et d'analyser les options rentabilistes des différentes équipes de production des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. C'est ainsi que ce chapitre débutera par l'examen du choix de la fiction dans la réalisation des films du corpus, et il se terminera par l'analyse des choix liés aux ressources humaines.

5.1 Le choix de la fiction

Comme cela a été mentionné à l'introduction de ce chapitre, la production en tant qu'étape dans la filière cinématographique, n'est pas indifférente aux aspects artistiques. La production est intéressée par la manière dont l'histoire à raconter doit être conduite. La nature même du film à réaliser ainsi que les différents éléments qui rentrent dans la construction du récit filmique, sont autant des choix stratégiques qui ont pour fonction de pousser massivement les spectateurs dans les salles. C'est ainsi que les équipes de production des films étudiés dans cette recherche ont eu recours à la fiction. Pour la majorité des spectateurs en effet, aller au cinéma, c'est surtout aller voir des films de fiction, c'est-à-dire les films qui racontent des histoires imaginaires ou encore des histoires inventées. Les auteurs de *Esthétique film* écrivent justement : « Le propre du film de fiction est de représenter quelque chose d'imaginaire.⁷⁴²» Les films de fiction qui ont le plus la ferveur du public, ont donc fini par s'imposer dans l'univers de la création en ce qui concerne précisément les arts de la représentation. Jacques Aumont et Michel Marie le reconnaissent quand ils écrivent : « La fiction est un mode de communication dominant dans les sociétés contemporaines, quasi hégémonique dans les arts du spectacle.⁷⁴³» Et certains investisseurs qui sont en quête de profit commercial dans l'industrie cinématographique, ont compris le parti qu'ils peuvent tirer en réalisant massivement les films de fiction. C'est ce qui explique que la production cinématographique soit composée majoritairement des films de fiction

⁷⁴⁰ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 215.

⁷⁴¹ BONNELL(René), *op. cit.*, p. 186.

⁷⁴² AUMONT (Jacques) et al., *op. cit.*, p. 70.

⁷⁴³ AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *op. cit.*, p. 80.

d'une part. André Gardies souligne à cet effet : « L'industrie du cinéma-spectacle, du cinéma commercial – celui qui occupe les écrans des villes et des campagnes – repose depuis des décennies sur la diffusion des films racontant des fictions.⁷⁴⁴» D'autre part, ce n'est pas un fait du hasard si la plupart des films à succès sont des fictions. La fiction est donc incontestablement un appât de la clientèle du cinéma. En optant pour la fiction plutôt que pour le documentaire, les investisseurs dans l'industrie cinématographique, s'attendent à ce que le film soit vu par un large public.

D'ailleurs, c'est ce qui ressort implicitement de certaines déclarations de quelques cinéastes ou membres des équipes de production des films étudiés dans ce travail. C'est le cas de Raoul Peck qui avait déjà réalisé en 1991 un documentaire intitulé *Lumumba, la mort d'un prophète*. Ce cinéaste revient encore en 2000 sur la vie de ce nationaliste congolais, mais cette fois-ci sous le régime fictionnel. À la question de savoir pourquoi il est revenu sur le cas Patrice Lumumba, Raoul Peck répond : « J'ai toujours pensé faire un thriller politique sur les dernières heures de Patrice Lumumba. [...] Le documentaire a été un accident : en faisant des recherches, j'ai fait des découvertes que je voulais partager.⁷⁴⁵» Quant au choix de la fiction et de sa valeur auprès du public, le cinéaste déclare : « Elle permet aux gens qui ne vont pas souvent au cinéma de découvrir cette histoire. De mettre en scène des héros comme ils n'en voient jamais. En Haïti, mon film a été formidablement accueilli.⁷⁴⁶» Il en va de même de l'hôtelier rwandais Monsieur Paul Rusesabagina, dont l'histoire lors du génocide rwandais, a inspiré le film *Hôtel Rwanda*. Sollicité comme consultant par l'équipe de production, Monsieur Paul Rusesabagina a tenu à ce que son histoire soit mise en scène sous le mode fictionnel, afin que le film bénéficie d'une large audience : « On avait d'abord voulu faire un documentaire sur mon histoire, mais comme je voulais faire passer mon message à un maximum de gens, j'ambitionnais le grand écran.⁷⁴⁷» Notre objectif est alors le suivant : étudier quelques aspects de la fiction cinématographique qui sont exploités par les différentes équipes de production du corpus, et qui attirent justement de nombreux spectateurs.

S'agissant de ses aspects, la fiction filmique se bâtit sur quelques données qu'André Gardies a appelées des traits marqueurs du régime fictionnel⁷⁴⁸. L'auteur indique par ailleurs

⁷⁴⁴ GARDIES (André), *Le récit filmique, op. cit.*, p. 41.

⁷⁴⁵ In *Libération*, 04 octobre 2000.

⁷⁴⁶ In *Libération*, 04 octobre 2000.

⁷⁴⁷ In *Le Journal du Dimanche*, 27 mars 2005.

⁷⁴⁸ GARDIES (André), *Le récit filmique, op. cit.*, p. 44.

que ces traits marqueurs qui apparaissent dans la fiction, jouent un rôle capital dans l'industrie cinématographique. Aussi, écrit-il :

Précisément, la présence de ces traits marqueurs du régime fictionnel (et leur reconnaissance par le spectateur) est indispensable au bon fonctionnement de la machine économique-industrielle qu'est le cinéma. Ils assurent l'établissement d'un bon régime de coopération entre le film et le spectateur : en fixant l'horizon d'attente de ce dernier, ils lui évitent une déconvenue qui pourrait être néfaste, elle, à l'industrie cinématographique.⁷⁴⁹

Il devient alors concevable que les traits marqueurs soient essentiels à la fiction filmique. En mobilisant les traits marqueurs du régime fictionnel, les producteurs de l'industrie cinématographique cherchent à respecter le contrat cinématographique, afin de s'assurer une bonne coopération du spectateur. Dans le cadre de cette recherche, nous nous proposons d'examiner deux traits marqueurs, à savoir le suspense et le happy end.

5.1.1 Le suspense

Étant admis que tous les films du corpus appartiennent au régime fictionnel, on remarque que le suspense y est utilisé en permanence. Ces films fonctionnent alors sur des règles du cinéma commercial. Ils ont été conçus le plus loin possible du documentaire. C'est donc pour cette raison que le suspense nécessite une analyse dans ce travail. Cependant, l'étude du suspense dans notre recherche, n'entend pas s'attarder sur des considérations théoriques complexes que pose le suspense dans le récit filmique⁷⁵⁰. En tant que figure narrative, le suspense n'est pas étranger à la fiction. Il fait même corps avec elle. Il nous revient de voir, dans quelle mesure, le suspense s'avère l'un des grands alliés dans la production cinématographique pour maximiser les profits. Pourquoi postulons-nous que les scènes qui comportent le suspense dans les fictions, sont-elles rentables ? En effet, le suspense est l'un des ressorts de la dramaturgie du film de fiction. Il est donc un outillage narratif assez familier au spectateur. Lorsque ce dernier est en face d'une fiction, il s'attend sans doute à assister aux scènes qui cristallisent le suspense. Autrement dit, lors du visionnage le spectateur s'attend à frémir, du fait précisément des scènes lourdement chargées sur le plan dramatique. C'est pourquoi Jacqueline Nacache affirme que : « Le suspense correspond alors à une unité narrative limitée par le scénario, située à un

⁷⁴⁹ Ibid., p. 44.

⁷⁵⁰ Le numéro 71 de la revue *CinémAction* a été consacré aux différentes facettes du suspense au cinéma. Les aspects tels que la nature du suspense, les maîtres du suspense, le suspense et les genres, la rhétorique du suspense et même les différentes définitions du suspense y sont abordés en profondeur.

emplacement stratégique par rapport à la construction d'ensemble.⁷⁵¹» Effectivement, le suspense apparaît dans une situation où le personnage est en proie à un danger, dont le spectateur ignore l'issue. D'où cette question angoissante que se pose le spectateur devant cette situation très tendue : et maintenant, qu'est-ce qui va se passer ? L'effet recherché par le suspense demeure : provoquer la tension et engendrer l'inquiétude chez le spectateur. Et c'est la raison pour laquelle Jacques Gerstenkorn souligne que le suspense : « Fait monter la pression, déclenchant du côté du spectateur des poussées d'adrénaline.⁷⁵²»

Cependant, cette poussée d'adrénaline ne concerne pas ou alors n'est pas réservée à un type de spectateur particulier. Ce n'est pas parce que le personnage qui encourt un risque dans une scène filmique est un Anglais, que seuls les spectateurs anglais sentiront la pression monter en eux. Et si ce personnage est une femme, il n'y aura pas que des spectatrices qui ressentiront une vive sensation d'angoisse. Tout spectateur est donc soumis aux effets provoqués par le suspense, indépendamment des liens de race, de langue ou de classe sociale avec le personnage pour lequel le spectateur craint. Jacqueline Nacache écrit pour cela : « Cette crainte absolue détachée de tout investissement affectif, est sans doute l'un des effets les plus remarquables de la technique du suspense.⁷⁵³» Par le fait que le suspense agisse donc sur tout spectateur, il est alors susceptible de drainer les foules, c'est-à-dire d'augmenter les entrées en salles. Par ailleurs, les commentaires faits sur un film par ceux qui l'ont déjà vu, tournent la plupart du temps autour des scènes riches en intensité dramatique : ce sont par exemple les scènes d'affrontement verbal ou physique, les scènes périlleuses, celles relatives aux sentences et aux sanctions. Une telle approche vise en effet à inciter ceux qui n'ont pas encore vu ce film, d'aller à leur tour acheter un ticket et de prendre part à la projection. Le suspense peut donc être admis comme une figure narrative par excellence destinée à la masse, comme le film lui-même est un produit de masse. C'est cette masse qui est attendue dans les salles de cinéma pour faire fonctionner la machine économique de l'industrie cinématographique. Dans ce sens, Francesco Casetti affirme que pour vivre, l'industrie du cinéma : « A besoin d'une consommation à grande échelle.⁷⁵⁴» Quelles sont donc ces scènes de suspense rencontrées dans le corpus, et en quoi sont-elles économiquement rentables?

⁷⁵¹ NACACHE (Jacqueline), *op. cit.*, p. 60.

⁷⁵² GERSTENKORN (Jacques), « Les moments, les procédés et les situations-types », *CinémAction*, 1994, n° 71, p. 153-157.

⁷⁵³ NACACHE (Jacqueline), *op. cit.*, p. 62.

⁷⁵⁴ CASETTI (Francesco), *Les théories du cinéma*, *op. cit.*, p. 126.

Dans *Lumumba* qui est un film de reconstitution historique, le réalisateur Raoul Peck a tenu à porter à l'écran certaines scènes sans lesquelles, ce film n'aurait pas connu une large audience. En d'autres termes, le film *Lumumba* comporte en son sein des scènes qui non seulement sont capitales, mais sont aussi traitées en y incluant l'élément suspense pour que le spectateur sans considération raciale, linguistique ou socioprofessionnelle, puisse être ému. Ainsi, ce film sur la crise congolaise est impensable sans des scènes relatives à la mutinerie.

L'une de ces scènes intervient d'ailleurs immédiatement après la scène de la proclamation de l'indépendance du Congo. Sur le plan historique, il y a eu effectivement mutinerie d'une partie de l'armée congolaise. C'est la raison pour laquelle le réalisateur Raoul Peck et l'équipe de production de *Lumumba* ne manquent pas de faire revivre au spectateur ce pan significatif de la crise congolaise. La scène s'ouvre par un plan d'ensemble éloigné des soldats congolais qui avancent dans une avenue. Et à l'aide du montage parallèle, ce plan cède la place au plan d'une voiture de luxe noire qui avance, et se retrouve face aux soldats révoltés. Les mutins qui sont en colère, encerclent la voiture dans laquelle se trouvent un ministre et son chauffeur. C'est à ce moment que le spectateur commence à s'inquiéter. Il se demande ce qui adviendra aux deux occupants du véhicule. La pression du spectateur monte lorsque les soldats tentent de renverser la voiture mais n'y parviennent. Cette épreuve physique dure pendant quelques secondes, et les mutins optent pour une autre stratégie. À l'aide de leurs mitrailleuses, ils se mettent alors à casser le pare-brise, et essaient par la même occasion de défoncer les portières afin d'atteindre physiquement les occupants. Sans avoir besoin d'être un ministre ou un politicien encore moins un chauffeur de ministre, le spectateur se met à craindre pour les vies de ce ministre congolais et de son chauffeur. Raoul Peck alimente cette crainte par une bande-son très dissonante et un montage assez rapide. Par ailleurs, le cinéaste procède à l'alternance entre des plans d'ensemble suffisamment serrés des soldats qui détruisent la voiture, et les gros plans des occupants qui s'affolent pratiquement. Mais l'essoufflement des agresseurs et l'habileté du chauffeur permettent aux victimes de se tirer d'affaire. Cette scène ne peut donc que maintenir tout spectateur sur son siège, du fait qu'elle soit liée à l'affrontement qui constitue l'une des situations-types du suspense au cinéma dénombrées par Jacques Gerstenkorn⁷⁵⁵. Cet événement relatif à la révolte d'une partie de l'armée congolaise ne pouvait donc pas échapper à l'équipe de

⁷⁵⁵ GERSTENKORN (Jacques), art. cité.

production, à commencer par les scénaristes Pascal Bonitzer et Raoul Peck. La critique n'a pas aussi laissé passer inaperçu ledit évènement à la sortie du film⁷⁵⁶.

Mais il y a un autre fait marquant dans la crise congolaise, et dont les sources historiographiques font mention. Il s'agit du départ clandestin de Patrice Lumumba, alors qu'il est en résidence surveillée après sa révocation. Cet épisode de la vie de Patrice Lumumba qui n'est contenu que dans les livres et sources orales, est susceptible, une fois porté à l'écran, d'accrocher le spectateur. Cet épisode que le spectateur ne peut voir nulle part, même pas dans les images d'archives, constitue en effet pour l'équipe de production, un morceau narratif vendable qui ne doit donc pas être mis hors récit. Aussi cette équipe, appuyée par Raoul Peck, entend montrer au spectateur comment ce départ clandestin s'est effectué. Autrement dit, comment Patrice Lumumba a pu sortir de sa résidence qui était pourtant encerclée de toutes parts par les soldats congolais ? Dans cette scène, c'est le départ qui constitue l'acte majeur que pose le héros Patrice Lumumba. Dans la liste des fonctions des personnages répertoriées par Vladimir Propp dans les contes⁷⁵⁷, le départ en tant que fonction, ne représente pas un pur déplacement du héros ou du personnage d'un point A vers un point B. Parce qu'il est souvent jalonné d'obstacles divers, le départ constitue un moment de risque dans le déroulement du récit. C'est dans ce sens que l'auteur écrit: « Le départ représente autre chose que l'éloignement momentané.⁷⁵⁸»

Et lorsque ce départ prend encore la forme de la fuite comme c'est le cas du départ de Patrice Lumumba, il devient logique que le récit avance dans une direction qui suscite des interrogations angoissantes chez le spectateur quant au destin du héros. D'où la présence du suspense dans le traitement filmique que Raoul Peck a réservé à ce départ de Patrice Lumumba. Pour créer alors ce suspense, Raoul Peck se sert d'abord du jeu d'acteur : Patrice Lumumba sort par l'une des portes de sa résidence en se couvrant la tête et le visage par un large pagne. Il entre dans la voiture rapidement et s'allonge en bas du siège arrière occupé par sa femme et deux autres personnages. Dès cet instant, avant même que la voiture ne démarre, le spectateur n'est plus tranquille. Il commence à se demander si Patrice Lumumba va réussir traverser les nombreux barrages érigés à l'intérieur de sa résidence sans se faire prendre. Au moment où la voiture avance pour sortir de la résidence, Raoul Peck se sert

⁷⁵⁶ Voir à ce propos, Alexis Champion dans *Le Journal du Dimanche* du 14 février 2000, ainsi que Françoise Huguier dans *Libération* du 18 août 2000.

⁷⁵⁷ L'auteur a particulièrement travaillé sur un corpus des contes russes, mais ces différentes fonctions des personnages se rencontrent aussi dans les contes des autres sociétés du monde.

⁷⁵⁸ PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 50.

maintenant d'un procédé filmique : il montre le chauffeur et le personnage qui est assis à ses côtés tous deux cadrés par-dessus l'épaule et au fond de l'écran, sont vus les soldats postés sur les barrages. Par ce cadrage, Raoul Peck installe carrément le spectateur sur le siège arrière du véhicule. Le spectateur quel qu'il soit, est désormais impliqué dans le monde de la fiction, et se met donc à prendre peur, à s'inquiéter sérieusement pour Patrice Lumumba. L'angoisse éprouvée par le spectateur se dissipe pour un temps seulement, lorsque le premier barrage est franchi sans que les soldats ne se livrent au contrôle. Mais au niveau du second barrage, Raoul Peck relance la crainte du spectateur une fois de plus au moyen du jeu d'acteur : un soldat lève la main et demande au véhicule de s'arrêter. Le soldat avance pendant que le chauffeur baisse la vitre de son côté. Armé d'une lampe-torche, il commence à inspecter la cabine. Ce geste mesuré et même menaçant du soldat qui passe de la cabine au siège arrière d'où est justement caché Patrice Lumumba, vise à faire monter l'adrénaline du spectateur. Cette adrénaline ne baisse que quand le soldat demande finalement au chauffeur de continuer sa route. Cette scène maintient donc le spectateur en haleine, au point où il lui serait difficile de se lever de son siège dans la salle de projection.

Cependant, discourir sur des scènes de suspense capables d'attirer la masse vers le film *Lumumba*, revient également à s'intéresser à la scène relative à l'exécution de Patrice Lumumba et de ses deux compagnons. Bien que le spectateur ait au préalable cette information grâce aux diverses sources écrites et orales notamment, il aimerait aussi vivre cet événement à l'écran. Une fiction sur la crise congolaise sans cette scène d'exécution, court le risque de voir son audience limiter et du coup, une éventuelle baisse des recettes en salles. Aller voir une fiction sur la crise congolaise, c'est aller voir entre autres la mort tragique de Patrice Lumumba, car presque tous les écrits sur la crise congolaise mettent un accent sur cette mort. L'équipe de production de *Lumumba* a bien compris que, comme les scènes étudiées plus haut, celle de l'exécution s'impose également comme une scène rentable. C'est pourquoi cette scène est prise en compte dans ce film, en dépit de son budget de production qui est moyen, soit 4 millions d'Euros⁷⁵⁹. Au lieu de procéder au récit de cet assassinat par un personnage du film – ce qui aurait incontestablement diminué ce budget –, l'équipe de production choisit de montrer cet événement. Elle le fait dans l'optique d'une part, que cette scène nourrira de débats et de commentaires à la sortie du film, et qui pourraient alors inciter le public à aller voir *Lumumba*. D'autre part, l'équipe de production

⁷⁵⁹ Disponible sur le site : <https://m.the-numbers.com/movie/Lumumba#tab=summary>, (consulté le 15 mars 2018).

a la conviction que le traitement dont bénéficiera cette scène, suscitera de l'angoisse qui va s'emparer de tout spectateur. Ce que fait justement Raoul Peck, lorsqu'arrive précisément le tour d'exécuter Patrice Lumumba. Le cinéaste use de l'attente qui est une caractéristique du suspense. D'où ce long travelling-avant qui accompagne les deux Belges chargés de conduire le nationaliste congolais à l'arbre qui fait office du poteau d'exécution. Dans son avancée, ce travelling passe devant la file des soldats congolais qui constituent le peloton d'exécution, augmentant ainsi le stress du spectateur. Et une fois Patrice Lumumba adossé sur l'arbre, l'ordre est donné d'ouvrir le feu. Mais Raoul Peck fait attendre quelques secondes, en gardant Patrice Lumumba seul dans le champ et dans un cadrage frontal. Ce n'est qu'après que les soldats tirent et atteignent le nationaliste congolais qui s'écroule et meurt.

Si le film *Lumumba* qui n'est pas une production hollywoodienne, a fait appel au suspense dans l'espoir de remplir les salles, il n'est pas surprenant que les trois autres films du corpus qui sont produits ou distribués dans le circuit hollywoodien capitaliste par nature, exploitent pareillement le suspense à des fins commerciales. Le film *Hôtel Rwanda* par exemple contient d'innombrables scènes riches en suspense. Cela n'étonne guère, car les personnages dans cette fiction, sont constamment en proie à la mort et aux menaces de mort. Aurélien Ferenczi écrit justement : « *Hôtel Rwanda* fait de la survie de ses héros un suspense sans cesse renouvelé, presque une astuce du scénario.⁷⁶⁰ » Un film comme *Hôtel Rwanda* qui a pour toile de fond le génocide, est en effet appelé à recourir fortement au suspense pour bien entretenir la peur et l'inquiétude chez n'importe quel spectateur. Aurélien Ferenczi reconnaît cette forte capacité du film *Hôtel Rwanda* à provoquer de vives tensions chez tout spectateur. Le critique souligne : « Aucune prévention intellectuelle ne résiste à la force émotionnelle qu'il dégage.⁷⁶¹ » Et c'est pourquoi la bande-annonce⁷⁶² du film *Hôtel Rwanda*, fourmille de scènes à suspense. Il n'y a alors plus de doute : le service marketing de ce film a travaillé dans l'intention de donner envie au plus grand nombre de spectateurs d'aller en salle voir *Hôtel Rwanda*, qu'ils soient intéressés ou pas du tout par les conflits en Afrique. En effet, la bande-annonce n'a pas seulement pour rôle d'offrir la visibilité au film avant son exploitation. La bande-annonce a aussi pour mission de présenter le film de la manière la plus convaincante, la plus séduisante qui soit. En d'autres mots, elle doit servir d'appât au

⁷⁶⁰ In *Télérama*, 30 mars 2005.

⁷⁶¹ In *Télérama*, 30 mars 2005.

⁷⁶² Voir Bonus DVD *Hôtel Rwanda*, 2005.

spectateur. Marie-Thérèse Journot définit alors la bande-annonce comme : « Un montage des extraits les plus significatifs et attrayants du film destinés à son lancement en salles.⁷⁶³» Dans le même ordre d'idées, Nolwenn Mingant écrit : « Le rôle de la campagne publicitaire est de donner conscience aux spectateurs de l'existence et des attraits du film.⁷⁶⁴»

Il importe à présent d'analyser certaines de ces scènes qui répondent en fin de compte aux besoins commerciaux. Parmi elles, il y a celle consacrée, dès les premières minutes du film, au défilé des miliciens hutus surexcités dans une rue de Kigali, et qui brandissent des gourdins, lances, machettes et fusils. Quand Paul Rusesabagina qui se trouve à bord de son véhicule avec son chauffeur Dube, aperçoit ces miliciens, il demande à son chauffeur de garer. Pendant que les miliciens les traversent sans rien dire, Dube évite de croiser leur regard et baisse légèrement sa tête. Il prend peur et dit à Paul Rusesabagina : « Il y en a plein qui sont mes voisins. Ils savent que je suis un Tutsi. » Ces propos de Dube suffisent pour que le spectateur commence à s'inquiéter pour le chauffeur qui vient de révéler son appartenance ethnique. La peur que ressent le spectateur pour la vie de ce citoyen tutsi, monte lorsque justement quelques miliciens s'approchent de Dube. L'un d'eux lance violemment : « Je le connais. C'est mon voisin tutsi. » Un autre, « plus méprisant », déclare : « C'est un cafard de Tutsi. » Qu'est-ce qui va arriver à Dube, maintenant qu'il vient d'être reconnu comme étant un Tutsi par ses voisins hutus devenus des bourreaux ? Sera-t-il tué ou ne le sera-t-il pas ? Telles sont les questions angoissantes que se pose le spectateur devant cette situation périlleuse à laquelle fait face Dube. Pendant le génocide rwandais en 1994, les miliciens hutus multipliaient effectivement des agressions à l'endroit des populations tutsies et des Hutus modérés. Monsieur Paul Rusesabagina affirme : « Ils attaquaient les Tutsis et tous ceux qui s'opposaient à eux.⁷⁶⁵» L'équipe de production fait alors siennes ces attaques qui ont un arrière-plan historique, et les intègre dans le film, afin d'allécher le spectateur.

Il existe une autre scène d'attaque qui s'inscrit dans la logique commerciale dans *Hôtel Rwanda*, et qui fait partie des extraits de la bande-annonce. Il s'agit de la scène d'attaque du convoi de l'ONU qui transporte en majorité les Tutsis, afin de les mettre à l'abri des massacres. Au vu du budget modeste de ce film – 17,50 millions de dollars⁷⁶⁶ -, l'équipe

⁷⁶³ JOURNOT (Marie-Thérèse), *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 11.

⁷⁶⁴ MINGANT (Nolwenn), *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, Paris, CNRS Éditions, 2010, P. 85.

⁷⁶⁵ Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus du DVD du film *Hôtel Rwanda*, 2005.

⁷⁶⁶ Disponible sur le site : <https://m.the-numbers.com/movie/Hotel-Rwanda#tab=summary>, (consulté le 20 mars 2018).

de production aurait pu laisser cette scène d'attaque faire l'objet d'un récit purement oral. Ce qui lui aurait par la même occasion, épargné notamment la mobilisation de la centaine de figurants qu'a exigée le tournage de cette scène, sans compter le matériel roulant constitué des camions. Les costumes pour ces nombreux figurants, y compris les accessoires tels que les machettes et les fusils ont été aussi réquisitionnés pour la réalisation de cette scène. Et c'est ici la preuve que de tous les arts, le cinéma est celui qui coûte plus cher. Sur ce point, René Bonnell soutient : « Le film est la seule œuvre d'art qui nécessite à la fois beaucoup d'argent et de moyens techniques.⁷⁶⁷ » Dans le même sens, Laurent Creton écrit : « En raison des moyens techniques et humains nécessaires, l'œuvre cinématographique ne peut être élaborée sans un montant substantiel de capital.⁷⁶⁸ » Par ailleurs, ladite scène a entraîné deux autres scènes dans le déroulement du récit, et qui ont naturellement requis la logistique et les ressources humaines pour le tournage et le montage. Il s'agit d'une part, de la scène relative à la discussion au cours de laquelle Paul Rusesabagina supplie le général Augustin Bizimungu d'envoyer les soldats rwandais empêcher le massacre des populations tutsies à bord du convoi onusien. D'autre part, il s'agit de la scène consacrée au retour de ce convoi à l'Hôtel des Mille Collines. Le film s'est donc vu augmenté de deux scènes qui ont entraîné inéluctablement la rallonge des dépenses.

Bien que consciente du coût supplémentaire qu'engendrait le régime de monstration de la scène d'attaque du convoi, l'équipe de production a tout de même consenti d'investir pour cette scène. Deux raisons peuvent être avancées qui justifient ce choix. La première raison est que l'équipe de production était convaincue que cette attaque du convoi onusien qui est réellement survenue lors du génocide, pouvait drainer les spectateurs dans les salles, curieux alors de vivre l'un des moments significatifs⁷⁶⁹ de l'échec de l'ONU sur le terrain au Rwanda. L'équipe de production a donc injecté de l'argent dans la réalisation de cet événement historique majeur, tout en espérant qu'il contribuera à un retour sur investissement. La deuxième raison est que pour l'équipe de production, l'attaque du convoi montrée à l'écran et non pas racontée, est plus apte à produire un impact émotionnel très fort chez le spectateur. Ce qui est tout à fait vrai à l'examen de cette scène, dont la situation-type du suspense est par ailleurs l'affrontement au sens militaire ou guerrier du terme.

⁷⁶⁷ BONNELL (René), *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard/F.E.M.I.S, 1989, p. 56.

⁷⁶⁸ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 246.

⁷⁶⁹ Dans le commentaire audio du Bonus DVD du film *Hôtel Rwanda*, Monsieur Paul Rusesabagina déclare que lors de cette attaque dans la réalité, les soldats de l'ONU avaient été sommés par les miliciens, de garder leurs mains en l'air.

L'affrontement illustre en effet à un très haut niveau d'intensité, la crainte et l'incertitude, car la mort et la vie sont des enjeux dans un affrontement qui se présente surtout sous la forme de la lutte ou du combat.

Pour revenir donc à la scène en question, il est évident que le spectateur ne peut s'empêcher d'avoir peur pour les populations tutsies, lorsqu'au moyen du montage alterné, Terry George passe des camions de l'ONU qui roulent et dans lesquels se trouvent les Tutsis, aux nombreux miliciens hutus fortement armés qui obstruent la route avec des fûts et des véhicules endommagés. Ils sautent aussi de joie à l'idée de savoir que des Tutsis sont en train d'arriver. Le risque encouru par les Tutsis est ainsi clairement présenté au spectateur à travers l'écriture filmique. Que va-t-il arriver à ces Tutsis ? Est-ce que les soldats de l'ONU vont réussir à convaincre les miliciens de laisser passer le convoi ? Ce sont là quelques questions assez troublantes qui animent le spectateur. Ce dernier est impatient de savoir comment ce voyage va se terminer. Lorsque les camions de l'ONU arrivent au niveau des miliciens, ils sont bloqués. Les agresseurs demandent à fouiller les camions. S'ensuit alors une altercation entre le chef de convoi et le chef des miliciens. La caméra de Terry George se met à faire des va-et-vient entre les deux hommes qui discutent et les Tutsis apeurés dans les camions. Le procédé fait aussitôt monter l'adrénaline du spectateur et atteint le niveau le plus élevé, lorsque les miliciens entrent dans les camions, et commencent à faire descendre brutalement les occupants non sans les rouer sévèrement de coups. Les soldats de l'ONU en nombre insuffisant, ne parviennent pas à maîtriser la situation. Ils sont à leur tour menacés de mort par les miliciens qui pointent leurs armes sur eux. Il faut attendre plutôt l'arrivée des soldats de l'armée rwandaise qui permet aux Tutsis, ainsi qu'aux soldats de l'ONU d'avoir la vie sauve. C'est pourquoi dans un article intitulé *Apocalypse africaine*, Dominique Borde peut écrire à la sortie du film : « En composant les temps forts et douloureux d'un suspense historique, Terry George a bien restitué cette atmosphère de peur et de haine.⁷⁷⁰»

Il importe, pour finir avec l'analyse des scènes qui renferment un degré élevé du suspense dans *Hôtel Rwanda*, de s'intéresser à une scène que l'équipe de production a trouvée bénéfique pour la vente du film. C'est la scène au cours de laquelle le capitaine Kaliso demande à Paul Rusesabagina de tuer ses voisins tutsis, ainsi que les membres de sa famille dont sa femme Tatiana qui est une Tutsie. C'est une scène qui ne peut être regardée sans que le spectateur ne prenne peur pour les victimes. En fait, l'acte qui est exigé de Paul

⁷⁷⁰ In *Le Figaro*, 30 mars 2005.

Rusesabagina résonne dans l'esprit du spectateur comme relevant de la folie. Terry George provoque d'abord la peur chez le spectateur à travers le geste du capitaine Kaliso : ce dernier tend un pistolet à Paul Rusesabagina. Ensuite, le cinéaste se sert de la parole. C'est ainsi que Kaliso donne l'ordre suivant à Paul Rusesabagina : « Tue- les tous ! Tue ces salopards » Cette crainte du spectateur est par la suite accentuée par le montage qui alterne rapidement les plans d'ensemble de Paul Rusesabagina et du capitaine Kaliso avec ceux des Tutsis pris eux-mêmes de peur. Cette scène qui retrace un fait qui a eu lieu lors du génocide rwandais, fait partie des moments les plus dramatiques du film. Et Monsieur Paul Rusesabagina qui a personnellement vécu cet évènement, déclare justement : « Ce fut le moment le plus terrifiant de ces 100 jours. Se voir demander de tuer sa femme, ses enfants et ses voisins...⁷⁷¹ » Comme pour la scène d'attaque du convoi onusien, l'équipe de production du film a estimé opportun de porter à l'écran cet autre fait marquant du génocide rwandais, à savoir la contrainte pour des Hutus de tuer leurs compatriotes tutsis avec lesquels ils avaient des liens de parenté ou d'amitié. L'équipe de production a donc exploité à son compte ce fait historique bien connu, pour « draguer » les spectateurs. C'est la raison pour laquelle cette scène apparaît aussi parmi les extraits de la bande-annonce.

Blood Diamond qui est un film sur la guerre civile, n'était pas concevable sans une multitude de scènes de vive intensité dramatique. En effet, la guerre au sens militaire du terme, engendre inévitablement l'agitation, le trouble, le désordre. L'équipe de production qui appartient donc au milieu hollywoodien, s'est aussi approprié la figure narrative qui est le suspense, dans l'intention d'accrocher le spectateur. Pour parvenir à cette fin, Cette équipe a mis une somme d'argent colossale, soit 100 millions de dollars⁷⁷². Et c'est pour cette raison qu'à la sortie du film, Christophe Ayad et Didier Péron présentent *Blood Diamond* comme une grosse production⁷⁷³. Les grosses productions encore appelées « blockbusters » dans le jargon de l'industrie cinématographique, se donnent pour mission d'atteindre les publics aussi larges que variés et en un temps très court. À la différence des films d'auteur, les « blockbusters » sont essentiellement faits pour plaire au grand nombre de spectateurs. C'est pour cette raison que Vincent Lowy qualifie les « blockbusters » : « De machines de guerre

⁷⁷¹ Témoignage de Monsieur Paul Rusesabagina, « Le commentaire audio », Bonus DVD de *Hôtel Rwanda*, 2005.

⁷⁷² Disponible sur le site: <https://m.the-numbers.com/movie/Blood-Diamond#tab=summary>, (consulté le 20 mars 2018).

⁷⁷³ In *Libération*, 30 janvier 2007.

commerciales destinées à attirer un large public, un peu comme le feraient des parcs d'attractions.⁷⁷⁴»

Et pour exercer une attraction sur une large audience, les « blockbusters » au niveau de la forme, racontent des histoires aisément compréhensibles d'une part. D'autre part, ce type de film contient des scènes spectaculaires nourries d'effets spéciaux. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy écrivent à ce propos : « À coup sûr, les *blockbusters* se construisent à partir d'histoires simples, bourrées d'effets spéciaux, d'actions “efficaces”.⁷⁷⁵» Le film *Blood Diamond* présente ces qualités. Aussi quand ce film sort, Jean-Luc Wachthausen écrit : « Voici un bon film d'action qui n'échappe pas aux explosions, courses-poursuites et autres effets spéciaux.⁷⁷⁶» Noël Tinazzi renchérit en soulignant que : « *Blood Diamond* répond à tous les critères des films d'action à grand spectacle (explosions, fusillades, courses-poursuites...).⁷⁷⁷» Les scènes à suspense présentes dans *Blood Diamond* sont justement des scènes éminemment spectaculaires, et donc capables de faire courir un grand nombre de spectateurs dans les salles. Sur ce point, l'équipe de production de *Blood Diamond* a gagné son pari, à n'en juger par le nombre impressionnant d'entrées enregistrées au box-office⁷⁷⁸. Et c'est la raison pour laquelle lorsque *Blood Diamond* sort, Louis Guichard écrit : « Car médiatiquement *Blood Diamond* fait du bruit : il remplit les salles, suscite moult reportages.⁷⁷⁹»

Au tableau donc de ces scènes à suspense, celles qui font craindre le pire au spectateur, figure en bonne place la scène consacrée à l'affrontement militaire dans le territoire des rebelles. Cet affrontement oppose les mercenaires conduits par le colonel Cotzee et les rebelles du RUF dirigés par le capitaine Poison. Cette scène s'ouvre par une attaque surprise et de manière très spectaculaire. En effet, pendant que les rebelles sont en train de creuser les mines pour retrouver les diamants, un avion militaire arrive. À son bord se trouvent le colonel Coetzee, d'autres mercenaires et quelques soldats sierra leonais. Mais cela n'inquiète pas trop le spectateur jusqu'ici. C'est seulement lorsque l'appareil se met tout de suite à lancer des bombes qui atterrissent dans le campement des rebelles, que le spectateur commence à éprouver de la peur, à ressentir son adrénaline monter. Son

⁷⁷⁴ LOWY (Vincent), *op. cit.*, p. 21.

⁷⁷⁵ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷⁶ In *Le Figaroscope*, 31 janvier 2007.

⁷⁷⁷ In *La Tribune*, 31 janvier 2007.

⁷⁷⁸ La question des entrées sera abordée ultérieurement en détails dans le chapitre réservé à la commercialisation des films du corpus.

⁷⁷⁹ In *France-Soir*, 31 janvier 2007.

adrénaline monte davantage lorsque les rebelles réagissent à l'attaque des mercenaires. Le spectateur assiste à des échanges de coups de feu et à des explosions répétées qui tuent au passage de nombreux enfant-soldats. Ces nombreuses pertes en vie humaine sont systématiquement montrées à l'écran à l'aide d'un montage ultra-rapide. D'autres enfants-soldats qui fuient les balles des mercenaires, se mettent à courir dans toutes les directions. Parmi ces enfants, figure Dia, le fils de Salomon Vandy. Et au moyen du montage alterné, Edward Zwick montre tantôt les mercenaires qui tirent sans arrêt dans tous les sens, tantôt le fils de Salomon qui fuit la fusillade. Ce qui augmente l'angoisse chez le spectateur qui se pose alors les questions suivantes : comment tout ceci va se terminer ? S'agissant du destin des personnages centraux, qui va mourir dans cette attaque ? Qui ne mourra pas ?

Cette scène qui dure plus de deux minutes à l'écran, rassemble un nombre important de figurants tous payés⁷⁸⁰. On n'oublie pas les accessoires coûteux tels que l'avion militaire, les nombreuses mitraillettes et les bombes que les personnages utilisent dans cette scène d'attaque qui bénéficie par ailleurs de beaucoup d'effets spéciaux. On voit que réaliser une telle scène n'est possible qu'avec un costaud budget, comme c'est le cas avec *Blood Diamond*. En effet, les œuvres filmiques qui sont réalisées avec un budget énorme, ne font pas trop l'économie du réalisme. Autrement dit, de telles œuvres ne sont pas avares en informations visuelles, quelles que soient la dangerosité et la complexité de la scène à tourner. Et le film *Blood Diamond* le démontre à suffisance. Pierre Sorlin peut alors écrire : « Pour des réalisations tournées avec de gros moyens, décors, objets, costumes, minutieusement préparés, s'imposent à la caméra [...], et quand on peut faire voir un combat, un accident, une catastrophe, il devient inutile de solliciter l'imagination du public. Un film à gros budget expose.⁷⁸¹ »

Par ailleurs, avec cette scène d'attaque et bien d'autres qui sont fertiles en suspense et hautement spectaculaires⁷⁸² dans *Blood Diamond*, à l'instar de celle relative à la fusillade des villageois par les enfants-soldats ; de celle en rapport avec le kidnapping des enfants par les rebelles, il ne fait aucun doute que l'équipe de production de *Blood Diamond* a été fortement encouragée par une recherche de gains. En effet, porter à l'écran cette sorte de réalisme luxueux pour reprendre Howard Becker⁷⁸³, n'est pas du tout anodin. L'esthétique

⁷⁸⁰ Déclaration du réalisateur Edward Zwick, Bonus DVD *Blood Diamond*, 2006.

⁷⁸¹ SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma*, op. cit, p. 84.

⁷⁸² Dans ces autres scènes, apparaissent également des poursuites mouvementées, des fusillades et des explosions.

⁷⁸³ BECKER (Howard), op. cit, p. 145.

méga-budgétaire qui se traduit à l'écran à travers des ressources expressives dispendieuses dans la mise en forme des scènes susmentionnées, ne peut être considérée comme une perte. La maximisation des dépenses est effectuée par l'équipe de production de *Blood Diamond*, en espérant que ce film fera de gros bénéfices. À Hollywood, ceux qui produisent et diffusent des films, courent justement après le profit qui se pose et s'impose même comme fondement. Anne-Marie Bidaud affirme à ce propos : « La course aux recettes reste toujours le sport favori du milieu hollywoodien.⁷⁸⁴»

Mais cette conception hollywoodienne de l'industrie du cinéma n'est pas unanimement partagée. C'est la raison pour laquelle, ce budget énorme rassemblé par l'équipe de production de *Blood Diamond* a effectivement fait l'objet de polémique à la sortie du film. Thomas Sotinel qui loue l'initiative de réaliser *Blood Diamond* parce que ce film dénonce le trafic illégal des diamants en provenance des zones de guerre en Afrique, s'insurge toutefois contre le budget de production « obèse » de cette œuvre. Le critique du journal *Le Monde* voit en effet l'occasion pour Hollywood, de se faire de l'argent sur les malheurs de la Sierra Leone. Il écrit alors : « À première vue, la démarche est obscène surtout si l'on rapproche le budget du film et celui du PIB de la Sierra Leone : 100 millions de dollars pour faire exister *Blood Diamond* [...] ; 700 millions de dollars de ressources pour les 3,5 millions d'habitants du petit pays d'Afrique de l'Ouest.⁷⁸⁵»

Le Dernier Roi d'Ecosse de Kevin MacDonald n'est pas un blockbuster comme le film *Blood Diamond*. Mais comme lui, le film du réalisateur Kevin MacDonald n'est pas privé de scènes de suspense destinées précisément à émouvoir le spectateur. À la sortie du film, les critiques sont unanimes qui reconnaissent que *Le Dernier Roi d'Ecosse* provoque des sensations fortes. C'est ainsi que Brigitte Baudin qualifie ce film d'un palpitant thriller⁷⁸⁶. Olivier Bonnard présente à son tour *Le Dernier Roi d'Ecosse* comme un haletant thriller⁷⁸⁷. Et pour Barbara Théate, *Le Dernier Roi d'Ecosse* est un film coup de poing, aux accents de thriller⁷⁸⁸. Le réalisateur Kevin MacDonald qualifie lui-même le roman d'où est tiré le film, d'un passionnant suspense⁷⁸⁹. Ce côté thriller a également fasciné Lisa Bryer, l'une des productrices de *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Elle déclare justement : « J'ai lu le livre

⁷⁸⁴ BIDAUD (Anne-Marie), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994, p. 43.

⁷⁸⁵ In *Le Monde*, 31 janvier 2007.

⁷⁸⁶ In *Le Figaro*, 14 février 2007.

⁷⁸⁷ In *Le Nouvel Observateur*, 15 février 2007.

⁷⁸⁸ In *Le Journal du Dimanche*, 11 février 2007.

⁷⁸⁹ In *Le Figaro*, 14 février 2007.

il y a environ sept ans. J'adore *Le Dernier Roi d'Ecosse*, car il y a cette dimension de thriller.⁷⁹⁰»

L'une des scènes palpitantes est celle de l'attaque du cortège d'Idi Amin Dada qui se rend à l'aéroport. En effet, les auteurs de cette attaque sont les partisans du Président ougandais déchu, Milton Obote. Cependant, il convient de signaler que si Terry George et Edward Zwick construisent dans leurs films respectifs le suspense en trombe pour reprendre Patrice Buendia⁷⁹¹, Kevin MacDonald au contraire, dans cette scène, ne se presse pas. Il y a pour ainsi dire, une perte de temps qui se traduit par une étape d'exposition assez longue avant d'arriver au suspense proprement dit. Dès lors, pour cette scène d'attaque, Kevin MacDonald montre d'abord le cortège qui traverse un quartier résidentiel de Kampala pendant plus d'une minute. Et l'appareil de prise de vues, certainement monté sur un engin lui aussi en déplacement, ne quitte pas le cortège un seul instant. Ce n'est que plus tard, lorsqu'au niveau d'un carrefour, qu'un autre cortège composé des camions avancent et barrent la route aux deux dernières voitures du cortège présidentiel. Idi Amin Dada comprend tout de suite qu'il s'agit d'une attaque. Il crie à son chauffeur : « Attention ! » Les occupants du camion descendent et ouvrent le feu. Les soldats de la garde rapprochée ripostent. S'ensuivent alors d'un côté, un long échange de coups de feu entre les deux camps et de l'autre côté, un carambolage de voitures. La voiture dans laquelle se trouve Idi Amin Dada s'active à quitter cet espace dangereux. Au même moment, un autre camion des assaillants arrive derrière pour coincer le véhicule présidentiel qui, grâce à une manœuvre périlleuse, réussit à s'en sortir. Durant tout cet affrontement, le spectateur est véritablement pris de peur. Il se demande si Idi Amin Dada et son médecin personnel Nicholas Garrigan qui se trouvent à bord de la voiture présidentielle, seront tués ou pas.

Au vu des actions qui composent cette scène, elle est effectivement spectaculaire au sens hollywoodien du terme. Et pour un film dont le budget de production est modeste, soit 6 millions de dollars⁷⁹², il faut conclure que l'équipe de production a certainement jugé cette scène vendable mais surtout rentable. C'est pourquoi cette équipe n'a pas hésité à précéder cette scène d'attaque d'une longue exposition qui raisonnablement, a absorbé des fonds. Certes, sur le plan narratif et même de la logique narrative, cette exposition a sa raison d'être.

⁷⁹⁰ Voir documentaire « Capturing Idi Amin Dada », Bonus DVD, *Le Dernier Roi d'Ecosse*, 2006.

⁷⁹¹ BUENDIA (Patrice), « Les héritiers d'Hitchcock », *CinémAction*, 1994, n° 71, p. 62-69.

⁷⁹² Disponible sur le site : <https://m.the-numbers.com/movie/Last-King-of-Scotland-The#tab=summary>, (consulté le 20 mars 2018).

Mais elle aurait aussi pu être abrégée. Comme dans la scène d'attaque observée dans *Blood Diamond*, celle du film *Le Dernier Roi d'Ecosse* s'abstient de tout usage de l'ellipse.

L'autre scène féconde en suspense dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, est celle au cours de laquelle Nicholas Garrigan soigne le poigné du Président Idi Amin Dada victime d'un accident de circulation causé par une vache sur une route rurale. Pendant que le jeune médecin s'occupe du Président ougandais, il y a cette vache couchée au sol et qui agonise. Cela dérange Nicholas Garrigan qui décide alors de mettre fin aux souffrances de l'animal. C'est ainsi qu'il prend le revolver d'Idi Amin Dada qui est posé sur le capot d'une voiture. Et d'un geste rapide, il se dirige vers la vache, et il la tue. Immédiatement, tous les soldats de la garde rapprochée pointent leurs fusils sur Nicholas Garrigan. Les villageois présents sur les lieux de l'accident, prennent peur. Le spectateur à son tour, n'est pas tranquille. Il commence aussi à craindre pour la vie du médecin écossais. Kevin MacDonald accentue l'inquiétude du spectateur à l'aide de nombreux et brefs plans qui alternent les visages des soldats et celui de Nicholas Garrigan. Mais la crainte du spectateur s'intensifie lorsqu'Idi Amin Dada devenu nerveux, avance vers Nicholas Garrigan et récupère son arme. Kevin MacDonald fait alors régner un silence total qui accroît le suspense. Est-ce que le Président ougandais va tirer sur Nicholas Garrigan ? Est-ce qu'il va demander à ses soldats d'amener le médecin écossais et le jeter en prison ? Telles sont les questions se pose le spectateur. L'adrénaline du spectateur ne baisse que quand Nicholas Garrigan dit au Président ougandais qu'il est Ecossais. Idi Amin Dada qui déclare à son tour avoir de l'admiration pour le peuple écossais, se met alors à rire et sympathise avec le jeune médecin.

Il faut néanmoins rappeler que cette scène est une invention du scénariste et du réalisateur. Cet événement n'est pas un fait survenu dans la réalité. Aucune source historique ne le mentionne. Dans le roman de Giles Foden, cet accident est décrit, mais il n'y a pas de personnage de race blanche. Par ailleurs, c'est un soldat ougandais qui tue la vache avec sa propre arme et non avec celle d'Idi Amin Dada. Et si l'équipe de production a accepté qu'une scène pourtant absente du roman, apparaisse dans le film, c'est parce que la scène en question possède d'une part, une bonne dose de suspense et d'une part, elle montre qu'Idi Amin Dada n'était pas seulement cruel, qu'il pouvait aussi être gentil par moments. Dans l'esprit de l'équipe de production donc, cette scène était capable d'attirer le spectateur en salles⁷⁹³. À l'observation de l'attitude de l'équipe de production de *Le Dernier Roi d'Ecosse* vis-à-vis

⁷⁹³Cette scène compte justement parmi les extraits de la bande-annonce du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

du roman de Giles Foden, il est clair qu'il n'y a pas que les préoccupations esthétique et narrative qui sont engagées dans le travail de l'adaptation. Adapter au cinéma n'est donc pas exclusivement penser art. Adapter revient également à penser avantage économique, c'est-à-dire succès en salles.

L'examen du suspense dans la rentabilité des fictions filmiques du corpus ainsi achevé, l'étude des traits marqueurs de la fiction va se poursuivre avec le happy end. L'objectif est le même : démontrer que l'exploitation de cette autre figure narrative par les équipes de production de notre corpus, repose sur la loi du profit.

5.1.2 Le happy end

Les récits ne se racontent pas indéfiniment. Il faut bien qu'ils se terminent à un moment donné. Le film qui fait partie des récits, n'échappe pas à ce postulat sauf dans certaines séries télévisées, comme l'a démontré Vladimir Lifschutz⁷⁹⁴. Mais dans la majorité des histoires, la résolution du conflit qui est une donnée fondamentale du système narratif, conduit le récit à prendre fin. Dominique Parent-Altier écrit à cet effet : « Dans le schéma narratif traditionnel, qui place le conflit au cœur du drame, il est généralement admis que la résolution de ce conflit amène à la fin de l'histoire.⁷⁹⁵ » Cependant, tous les dénouements de récits filmiques ne se présentent pas sous le même modèle. Il existe ainsi des fins heureuses et des fins malheureuses. Mais avant de continuer, il faut signaler que la fin heureuse encore appelée happy end qui est au centre du présent développement, n'est pas une invention du cinéma. Autrement dit, le happy end comme figure narrative, n'est pas apparu avec la naissance du cinéma. Il semble que les dénouements qui traduisent le bonheur, étaient déjà présents dans les formes narratives antérieures aux fictions cinématographiques. Les humains sont donc avides des histoires qui privilégient le happy end. Vladimir Propp l'a relevé dans son étude sur le conte qui est une forme narrative populaire. Cet auteur a remarqué que dans le conte, le héros qui a été confronté à plusieurs épreuves plus ou moins périlleuses tout au long du récit, est récompensé à la fin de l'histoire. L'auteur écrit : « Le héros reçoit femme et royaume en même temps ou d'abord la moitié du royaume, et le royaume tout entier après la mort des parents [...]. Le conte se termine là-dessus.⁷⁹⁶ »

⁷⁹⁴ LIFSCHUTZ (Vladimir), *This is the end. Finir une série TV*, Paris, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018.

⁷⁹⁵ PARENT-ALTIER (Dominique), *Approche du scénario*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 93.

⁷⁹⁶ PROPP (Vladimir), *op. cit.*, p. 78-79.

Si donc les fins heureuses dans les contes intéressent les lecteurs de cette catégorie de récit, il s'avère que les spectateurs des films dits commerciaux précisément, affectionnent également les films aux fins heureuses. Dominique Parent-Altier affirme : « Les dénouements traduisant un conflit résolu sont présents dans le cinéma classique occidental, la résolution du conflit se voulant généralement satisfaisante pour le public. La plupart des films populaires souscrivent à ce postulat.⁷⁹⁷» Mais cette remarque de Dominique Parent-Altier vaut aussi pour la production des autres cinématographies mondiales. Par ailleurs, il n'y a pas seulement le public occidental qui aime le happy end. Cette denrée narrative est appréciée des publics de toutes les parties du globe, du moins dans sa majorité. Jacqueline Nacache peut alors écrire : « Toutes les études faites aux États-Unis ont prouvé que le public préférerait les fins heureuses.⁷⁹⁸» Et lorsque les films racontent des histoires sur le génocide, la guerre civile et les assassinats politiques comme c'est le cas avec les films du corpus, tout spectateur ne peut que souhaiter une fin heureuse pour les personnages principaux de tels films. Sachant que le happy end est prisé par la majorité des spectateurs, l'industrie du cinéma s'est approprié cette figure narrative pour en faire un moyen de rentabilisation des films. Comme avec la figure du suspense examinée plus haut, il n'est pas non plus question de mener une réflexion théorique large sur le happy end au cinéma. C'est la raison d'être commerciale du happy end dans les films de notre corpus, qui est privilégiée dans la présente analyse. Il s'agit de démontrer que cette figure narrative que les équipes de production des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* retiennent, n'est pas gratuite. Un tel choix est adossé sur le désir des équipes de production de ces différents films, de voir les salles se remplir de spectateurs ; de savoir que les spectateurs seront encouragés à revenir dans les salles après une première projection ; de savoir également que les spectateurs parleront des fins heureuses de ces films à leurs amis qui seront motivés d'aller voir lesdits films. Mais il importe de signaler que ces films vont devoir faire un travail narratif considérable pour amener un happy end, alors même que les crises dont ils parlent sont d'une violence extrême. Le spectateur, s'il a un peu suivi l'histoire du génocide rwandais, de la guerre civile survenue en Sierra Leone, de la crise congolaise et du régime dictatoriale d'Idi Amin Dada en Ouganda, sait très bien que ces tristes événements ont fait de milliers de morts ou en tout cas, que lesdits événements ont occasionné des malheurs graves notamment dans les pays concernés. En dépit de tout cela, les différentes équipes de

⁷⁹⁷ PARENT-ALTIER (Dominique), *op. cit.*, p. 93.

⁷⁹⁸ NACACHE (Jacqueline), *op. cit.*, p. 105.

production des films du corpus s'évertuent à soulager le spectateur avec des héros vainqueurs.

Ainsi, en ce qui concerne le film *Lumumba*, sa fin est déjà connue à l'avance par le spectateur quand il entre dans la salle voir cette fiction. En effet, d'après les sources historiques, le spectateur a l'information selon laquelle Patrice Lumumba a été assassiné et son corps profané à plusieurs reprises. En tout état de cause, le film *Lumumba* ne devrait plus bénéficier d'une fin heureuse selon les attentes du spectateur. Mais l'équipe de production évite une fin par trop pessimiste, alors même que du point de vue historique, la vie de Patrice Lumumba s'est achevée de façon tragique. Cette équipe qui refuse une fin décevante, fait alors tout pour apaiser la souffrance du spectateur après qu'il ait vu *Lumumba*. Aussi, aidée par le réalisateur Raoul Peck et le scénariste Pascal Bonitzer, l'équipe de production met en place ce qu'on pourrait appeler une parodie de la fin heureuse. C'est à Gérard Genette que nous empruntons le terme parodie qui, d'après cet auteur, est une imitation stylistique⁷⁹⁹. Or l'imitation d'un style précisément, n'est pas toujours totale. Il peut donc arriver qu'on modifie ou transforme le style parodié. C'est ce que fait l'équipe de production de *Lumumba* avec le happy end. En effet, cette équipe transforme les caractéristiques du traditionnel happy end. Parmi ces caractéristiques, il y a par exemple le héros qui reste en vie à la fin du film, et qui connaît une existence paisible après plusieurs tribulations dont il a été victime tout au long du film. Aucune de ces caractéristiques du happy end au sens strict du terme, n'apparaît dans *Lumumba*. L'équipe de production recourt plutôt à d'autres moyens pour donner un peu d'espoir au spectateur à la fin de ce film.

À cet effet, le premier moyen utilisé est le symbole que John Truby classe parmi les procédés narratifs que les cinéastes utilisent pour la réussite de leurs films d'une part, et d'autre part, pour transmettre un message au spectateur. Dans la création cinématographique donc, le symbole constitue un atout commercial mais aussi un important élément communicationnel. John Truby écrit alors : « Les symboles sont des éléments essentiels à votre succès car ils fournissent un langage caché qui influence les émotions du public [...] Ils sont de fortes concentrations de sens.⁸⁰⁰ » C'est ainsi que dans la scène finale de *Lumumba*, après que les deux soldats belges aient fini de jeter les morceaux des corps dans des futs contenant déjà du feu, deux mains cadrées en amorce et dont le propriétaire n'est

⁷⁹⁹ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 35.

⁸⁰⁰ TRUBY (John), *Anatomie du scénario. Cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010, p. 260.

pas identifié, claque une buchette d'allumette qu'il envoie dans l'un des futs qui s'embrase aussitôt. Il y a ici, l'usage d'un élément visuel détenteur d'une forte charge symbolique. Il s'agit de l'épaisse flamme qui envahit progressivement, puis totalement l'écran. Cette épaisse flamme peut être lue comme un signe fort pour rassurer le spectateur que le héros Patrice Lumumba qu'il vient de voir mourir, n'est pas définitivement parti de ce monde. Si oui, Patrice Lumumba est mort physiquement mais sur le plan de son idéologie ou de sa pensée, ce nationaliste congolais demeure en vie. Ce qui contribue d'une certaine façon à contenter le spectateur, car il assiste en quelque sorte à la résurrection de son héros. L'équipe de production n'a donc pas voulu que le film se termine simplement par l'image très triste des soldats belges qui procèdent à la crémation des corps découpés, de peur de décevoir le spectateur habitué à des fins satisfaisantes.

Le deuxième moyen employé pour renforcer l'optimisme à la fin de *Lumumba*, est la voix du mort que Raoul Peck fait entendre. C'est en effet la voix de Patrice Lumumba qui, pendant que son corps et ceux de ses compagnons sont soumis à l'épreuve du feu, dit : « Ne pleure pas ma compagne. Moi je sais que l'Histoire un jour, dira son mot. » Ces paroles qui résonnent dans les oreilles du spectateur, se révèlent assez réconfortantes et même rassurantes. Il est intéressant de constater que ces propos du mort ne sont pas entendus à l'ouverture du film, encore moins à l'ouverture de la scène finale. Ces paroles sont plutôt placées à la fin du film, et sont par ailleurs les dernières que le spectateur entend. La position de ces paroles du mort dans le montage du film *Lumumba*, n'est donc pas anodine. Et comme ces paroles sont uniquement destinées au spectateur dans l'intention d'avoir un impact sur lui, on observe ainsi un sérieux travail au niveau du mixage, afin qu'aucun mot ne lui échappe. En effet, malgré le morceau musical qui passe et obtenu par un chœur angélique, le spectateur saisit nettement ces derniers propos de Patrice Lumumba. Le film *Lumumba* se termine donc sur une note prophétique. Cependant, il ne s'agit pas d'une prophétie de malheur, mais d'une prophétie de bonheur. De tous les films du corpus, *Lumumba* est le seul où le héros meurt à la fin. Et bien qu'étant mort, le réalisateur Raoul Peck lui donne la parole à la fin. L'équipe de production de ce film tient alors à renvoyer le spectateur chez lui avec le profond sentiment que Patrice Lumumba continue à vivre. Autrement dit, l'équipe de production convie le spectateur à ne pas trop se lamenter sur le sort tragique du héros.

Contrairement au film *Lumumba*, le happy end dans *Hôtel Rwanda* apparaît de façon claire aux yeux du spectateur. En d'autres mots, la fin heureuse que présente *Hôtel Rwanda*, ne pose aucune ambiguïté. Tout au long de ce film, le héros Paul Rusesabagina, sa famille,

les Tutsis et Hutus modérés se battent pour avoir la vie sauve. Au bout du compte, ils parviennent à quitter l’Hôtel des Mille Collines où ils s’étaient réfugiés, et subissent en permanence des menaces de mort qui venaient des miliciens hutus et des soldats de l’armée rwandaise. Et la scène finale du film *Hôtel Rwanda* est celle où Paul Rusesabagina, sa femme Tatiana, madame Pat Archer du Comité International de la Croix Rouge, accompagnés des enfants tutsis et hutus orphelins pour la plupart, avancent joyeusement se tenant par la main dans un plan d’ensemble et face à la caméra. Cette dernière image fait étrangement écho au salut des comédiens à la fin d’une représentation théâtrale, et qui déclenche habituellement une salve d’applaudissements dans le public. Cette salve d’applaudissements est le signe que le public a aimé le spectacle, et qu’il est prêt à le voir une seconde fois. Au moyen d’un tel traitement cinématographique du happy end dans *Hôtel Rwanda*, il y a la volonté de l’équipe de production de donner satisfaction à la majorité des spectateurs, et donc de les pousser à revoir ce film. C’est la raison pour laquelle Jacqueline Nacache tient le happy end pour une figure de satiété et de rentabilité. Aussi, l’auteure écrit : « Non seulement il renvoie le spectateur chez lui, mais le renvoie satisfait, et donc susceptible de revenir.⁸⁰¹»

De même, avec cette fin heureuse du film *Hôtel Rwanda*, le spectateur sort de la salle étant satisfait de ce que, malgré de nombreux morts – plus d’un demi million - occasionnés par le génocide rwandais, malgré surtout les épreuves périlleuses auxquelles les réfugiés de l’Hôtel des Mille Collines ont fait face, ils sont restés en vie. C’est la raison pour laquelle ils jubilent à la fin, car les gens heureux sont appelés à mener une vie paisible. *Hôtel Rwanda* se termine aussi sur une note d’optimisme qui signale au spectateur qu’un génocide ultérieur au Rwanda ne sera plus possible. Le happy end se présente alors comme un signe d’espoir, mieux d’optimisme. Dans ce sens, Anne-Marie Bidaud écrit : « Plus que toute autre convention cinématographique, celle du happy end contribue à entretenir l’optimisme du public.⁸⁰²» Mais en même temps, cette fin heureuse que l’équipe de production a choisie pour *Hôtel Rwanda*, pose un vrai problème de fond sur ce génocide. En effet, ce happy end pourrait signifier que le génocide n’était « pas si grave ».

Par ailleurs, ce happy end qui, dans sa mise en forme cinématographique, rassemble plutôt qu’il ne divise la société rwandaise, se propose alors de réunir massivement les spectateurs dans les salles sans distinction d’âge, de nationalité, de langue ou de sexe pour

⁸⁰¹ NACACHE (Jacqueline), *op. cit.*, p. 105.

⁸⁰² BIDAUD (Anne-Marie), *op. cit.*, p. 215.

voir le film *Hôtel Rwanda*. C'était déjà l'objectif de Monsieur Paul Rusesabagina, quand il a accepté l'adaptation de son histoire à l'écran. Dans le journal *Libération*, il explique : « Mon but était de toucher le plus de gens possible.⁸⁰³ » La fin heureuse du film *Hôtel Rwanda* semble l'une des voies mises en place par l'équipe de production de ce film, dans le désir d'amener et éventuellement de ramener de nombreux spectateurs dans les salles. Or, espérer atteindre une large audience va de pair avec l'espoir de faire de nombreuses entrées en salles, et donc d'importantes recettes. Cependant, pour un film qui traite d'un génocide, la fin heureuse que l'équipe de production a voulue pour *Hôtel Rwanda*, ne saurait être adossée uniquement sur les considérations commerciales. En effet, quand on sait que les Occidentaux ont laissé faire ce génocide, on peut comprendre que la fin heureuse observée dans le film *Hôtel Rwanda*, se propose également de soulager à bon compte les Occidentaux. En regardant ainsi ce film qui se termine sur une note positive, le spectateur semble convié à atténuer ses accusations à l'égard de l'Occident qui ne s'est pas investi pour empêcher les massacres au Rwanda.

Le film *Blood Diamond*, fabriqué dans le moule rigide hollywoodien, ne pouvait pas faire l'économie du happy end, de peur que ce film ne connaisse un échec commercial à sa sortie. Dans le circuit hollywoodien en effet, le happy end tout comme la linéarité et l'énonciation transparente du récit, constitue une caractéristique majeure de ce milieu du cinéma. Anne-Marie Bidaud affirme : « Sa fréquence en fait une des figures emblématiques du style hollywoodien.⁸⁰⁴ » Comme le happy end est finalement une convention à Hollywood, l'équipe de production de *Blood Diamond* a conçu une fin heureuse très particulière pour ce film. Aussi, la scène qui correspond au happy end est celle où le héros Salomon Vandy reçoit une mallette d'argent des mains de monsieur Simmons, l'homme d'affaires britannique, en échange du diamant rose qui a fait l'objet de convoitise durant tout le film, de la part des mercenaires occidentaux. Dans la même scène après la transaction, la femme de Salomon Vandy et ses trois enfants dont il avait d'ailleurs perdu les traces à cause de la guerre, descendent d'un avion et le retrouvent sur le tarmac. Et dans un plan d'ensemble, les membres de la famille s'embrassent.

Une famille dispersée au départ et à la fin unie à nouveau, est une source de joie. Et lorsque cette famille qui croupissait dans la misère se retrouve propriétaire d'une mallette

⁸⁰³ In *Libération*, 30 mars 2005.

⁸⁰⁴ BIDAUD (Anne-Marie), *op. cit.*, p. 215.

pleine de billets de banque, « la joie ne peut qu'être débordante », selon les critères de la société capitaliste de type nord-américain où l'argent est censé faire le bonheur. Comme avec les scènes du suspense où l'équipe de production de *Blood Diamond* offrait du surabondant, elle reste dans la logique de l'excès en proposant cette fois-ci au spectateur une fin heureuse doublement satisfaisante. En effet, une famille unie et à l'abri du besoin semble ce que la majorité des personnes souhaiterait avoir dans ce monde. L'équipe de production de *Blood Diamond* qui en est très consciente, prend en compte ce désir qui anime pratiquement tous les humains de la terre, et construit alors le happy end de ce film pour plaire au plus grand nombre de spectateurs, voire aux spectateurs du monde entier. C'est en fait une stratégie des majors à Hollywood, d'introduire dans la fabrication de leurs films, des valeurs universellement partagées, afin que leurs produits puissent être favorablement accueillis à l'extérieur du territoire américain. Autrement dit, afin que leurs films connaissent un succès planétaire. Nolwenn Mingant affirme à ce propos : « Afin de séduire le public étranger, les majors prennent parfois en compte ses préférences, ou du moins ce qu'elles perçoivent comme ses préférences, au moment même de la conception et de la production du film.⁸⁰⁵»

C'est ainsi qu'avec ce happy end doublement satisfaisant, l'équipe de production de *Blood Diamond* renvoie le spectateur chez lui pleinement ravi. Il sort de la salle très content, et ne s'en veut guère d'avoir acheté son ticket pour prendre part à la projection. Sa satisfaction est d'autant plus grande que le diamant rose, tiré du sous-sol sierra leonais, a enrichi non pas les mercenaires blancs, mais plutôt Salomon Vandy qui est un Africain. Et en enrichissant un habitant de la Sierra Leone, l'équipe de production laisse le soin au spectateur de comprendre que les diamants en Afrique ne sèment pas seulement la violence et la mort. Ils sont également pourvoyeurs de richesse et donc du bien-être. C'est pourquoi à la sortie du film, le réalisateur Edward Zwick déclare : « Il est temps de mettre fin à cette malédiction qui veut que les pays dans lesquels on découvre des ressources naturelles importantes, qu'il s'agisse d'or, de pétrole ou de diamants, n'en tirent que malheur et chaos.⁸⁰⁶» Edward Zwick entend ainsi contribuer au moyen de son film, à la réorganisation plus vertueuse du trafic de diamants. Ce cinéaste invite par ailleurs l'humanité à considérer

⁸⁰⁵ MINGANT (Nolwenn), *op. cit.*, p. 88.

⁸⁰⁶ In *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} février 2007.

les ressources naturelles des pays africains précisément, comme des leviers de leur développement, et non plus comme des facteurs de leur destruction.

Le Dernier Roi d'Ecosse qui est aussi une œuvre du milieu hollywoodien, présente tout naturellement un happy end. Ce film ne déroge pas à la règle en vigueur dans le milieu cinématographique qui l'a vu naître. La scène qui consacre le happy end dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, est celle du décollage d'un avion, et à bord duquel se trouve justement le héros Nicholas Garrigan qui échappe ainsi à la mort, après avoir été sévèrement torturé par les hommes de mains du dictateur Idi Amin Dada. Avec cette fin heureuse, l'équipe de production de *Le Dernier Roi d'Ecosse* entend de façon directe, charmer un large public. En réalité, une grande partie des spectateurs ne saurait accepter que dans un film, un dictateur triomphe à la fin. Le public, dans sa grande majorité, aurait sanctionné *Le Dernier Roi d'Ecosse* à sa sortie, si l'usine à rêves hollywoodienne lui avait proposé une fin plutôt pessimiste. D'où la mise en scène d'ailleurs très séduisante de ce happy end. Au moyen du montage parallèle, Nicholas Garrigan est vu à l'intérieur de l'avion qui survole le ciel ougandais, pendant qu'Idi Amin Dada mis au courant que Nicholas Garrigan s'échappe, se précipite sur la piste de décollage accompagné de quelques membres de son gouvernement, ainsi que de ses hommes de mains. Mais il est trop tard pour empêcher quoi que ce soit. Idi Amin Dada, cadré par-dessus l'épaule et suffisamment poussé à gauche de l'écran, regarde tristement et impuissamment l'avion qui s'éloigne.

Puisque l'industrie hollywoodienne se propose d'attirer le plus grand nombre de spectateurs dans la salle pour voir *Le Dernier Roi d'Ecosse*, il n'est plus question que dans ce film, Hollywood qui est basé aux États-Unis, terre de démocratie, fasse l'éloge de la dictature. En effet, la dictature exclut la masse de la gestion des affaires publiques d'un État. Au moyen de ce happy end en définitive, Hollywood s'emploie à démontrer au spectateur que la dictature fortement incarnée par le personnage d'Idi Amin Dada, ne survivra pas en Ouganda en particulier, et à travers le monde en général. Ce point de vue est attesté dans le film par une image d'archives à la fin du film, et qui montre des Ougandais qui jubilent après la chute d'Idi Amin Dada. Le spectateur peut aussi lire le carton suivant : « Quand il est renversé en 1979, des foules en liesse envahissent les rues. Son régime a tué plus de 300.000 Ougandais. » Avec donc tous ces nombreux morts sous la dictature d'Idi Amin Dada, cette fin du film constitue plutôt un soulagement pour l'Occident qui voit un Blanc s'échapper d'un pays dictatorial. Comme les deux autres films du corpus, et différemment de *Lumumba*, *Le Dernier Roi d'Ecosse* joue sur le soulagement du public visé : les Occidentaux. Ces trois

films ne sont absolument pas pensés pour un public africain. Vu sous cet angle, on pourrait alors parler de « faux happy end ».

Après avoir examiné les deux figures narratives liées au choix de la fiction dans le processus de production des films du corpus, ce chapitre se poursuit avec le second et dernier volet qui va porter sur le casting ou le choix des comédiens comme stratégie de rentabilité des films.

5.2 Le casting

Toute industrie qui produit des biens, emploie aussi un nombre plus ou moins important et diversifié de personnes. En tant qu'industrie, le cinéma fonctionne pareillement. En effet, au stade de la fabrication d'un film, plusieurs personnes détentrices de talents et de compétences professionnelles variés, sont mobilisées afin d'avoir le produit final qui sera commercialisé. Aussi, Joëlle Farchy affirme : « Le cinéma est une création collective [...] où se croisent des personnalités aux métiers et aux statuts très divers.⁸⁰⁷ » Et Patrice Flichy de rappeler que : « Par définition, la création cinématographique a toujours été collective.⁸⁰⁸ » Pierre Gras qui liste presque toutes les personnes impliquées dans la fabrication d'une œuvre filmique, écrit : « Trois catégories de personnes, outre les producteurs, sont au cœur de la fabrication d'un film : les auteurs, les techniciens salariés, les acteurs. Leur statut, leur mode de rémunération, leur rôle économique dans la filière sont bien différents.⁸⁰⁹ » L'industrie cinématographique est donc, pour reprendre Laurent Creton, une conjonction des métiers⁸¹⁰. Mais les différentes personnes sollicitées dans la fabrication d'un film, font au préalable l'objet d'un choix qui est l'une des préoccupations majeures de tout producteur. Ce dernier entend s'assurer qu'il possède dès le départ, des ressources humaines très fiables parmi la masse des talents disponibles. Dans cet ordre d'idées, Françoise Benhamou écrit que : « La première tâche du producteur est le tri, la sélection.⁸¹¹ » S'agissant des comédiens par exemple, aucun d'eux ne se retrouve sur un plateau de tournage s'il n'a pas été sollicité par l'équipe de production du film. D'où l'exigence du casting qu'Yves Lever définit comme : « L'opération du choix des acteurs et des actrices.⁸¹² » Marie-Thérèse Journot a la même conception du casting quand elle écrit : « Le casting est la distribution des rôles pour un film,

⁸⁰⁷ FARCHY (Joëlle), *L'industrie du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 7.

⁸⁰⁸ FLICHY (Patrice), *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰⁹ GRAS (Pierre), *L'économie du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 26.

⁸¹⁰ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 225.

⁸¹¹ BENHAMOU (Françoise), *L'économie du star-system*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 169.

⁸¹² LEVER (Yves), *L'analyse filmique*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1992, p. 149.

qui intéresse à la fois le réalisateur et le producteur.⁸¹³» Cependant, tous les comédiens ne se valent pas dans le monde de la création cinématographique. Il y en a qui sont connus et d'autres pas. De même, il existe des comédiens plus talentueux que d'autres. Et c'est la raison pour laquelle au cinéma, on ne sollicite pas n'importe quel comédien pour n'importe quel film.

À l'introduction de ce chapitre, l'argument suivant a été avancé : les pourvoyeurs de fonds dans l'industrie cinématographique, s'attendent à ce que leur investissement soit fructueux. Mais pour que cela soit possible, il faut aussi entre autres un casting judicieux. En effet, un bon casting s'avère également le grand allié du cinéma commercial principalement. Le nom d'un comédien au générique d'un film, peut servir de catalyseur au spectateur pour qu'il achète un ticket d'entrée dans une salle. Dans ce sous-chapitre, il sera question de démontrer que les différentes équipes de production de notre corpus ont fait des castings bien ciblés, s'agissant précisément des comédiens. Au cinéma, l'acteur ou le comédien a une place prépondérante. D'une part, c'est lui que le spectateur va prioritairement voir à l'écran. D'autre part, c'est grâce à lui que la fiction cinématographique prend corps à travers une présence effective. Et sur ce second point, André Villiers écrit : « Le rôle du comédien est d'animer le personnage, de lui donner une âme en même temps qu'un corps.⁸¹⁴» André Villiers n'est pas le seul à soutenir que la charge du film repose en bonne partie sur les épaules du comédien. C'est dans ce sens que Bärbel Sill écrit à son tour : « Au cinéma, l'acteur sert de moyen de transcription visuelle de l'âme même du personnage. En tant que tel, il représente un des éléments principaux du média "film".⁸¹⁵» Jacqueline Nacache n'est pas éloignée des auteurs précédents. Pour l'auteure également, l'acteur est : « Ce qui donne vie aux personnages et les fige dans l'incarnation.⁸¹⁶»

Cependant, avant d'entrer dans l'étude relative aux comédiens, il importe de rappeler que nous avons répertorié deux groupes de comédien au sein de notre corpus. Il s'agit des comédiens de qualité et des comédiens de renommée. Ce sont donc ces deux catégories de comédien qui feront respectivement l'objet d'analyse. Par ailleurs, l'analyse des comédiens, quelle que soit leur catégorie dans cette recherche, n'entend pas se complaire à l'émission

⁸¹³ JOURNOT (Marie-Thérèse), *op. cit.*, p. 17.

⁸¹⁴ VILLIERS (André), *L'art du comédien*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1953, p. 30.

⁸¹⁵ BÄRBEL (Sill), *Le star system. Du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*, Frankfurt, Peter Lang, 2005, p. 15.

⁸¹⁶ NACACHE (Jacqueline), *L'acteur de cinéma*, *op. cit.*, p. 172.

des avis ou des déclarations du genre : impressionnant Di Caprio, excellent Forest Whitaker ou encore convaincant Nick Nolte⁸¹⁷. Notre analyse sera plutôt attentive d'une part, à la performance des comédiens et d'autre part, au traitement cinématographique que l'équipe de réalisation leur a réservé. En dehors de son jeu, il y a tout un travail lié à l'expression filmique qui est fait sur le comédien, et qui contribue fortement à accrocher le public. Mis à part aussi ces éléments textuels internes, l'étude ambitionne de prendre en compte les données externes relatives aux comédiens, en marge du film étudié. Dans cette perspective, l'analyse répond par exemple aux questions suivantes : de quelle nationalité est le comédien ? Quel accueil a été réservé aux films dans lesquels il a joué antérieurement ? Avec quel (s) réalisateur (s) a-t-il travaillé avant la présente production ? Quelle(s) récompenses a-t-il reçue(s) auparavant ? Ce sont aussi de telles questions que les équipes de production se posent, lorsqu'elles sont en quête d'un comédien qui doit jouer un rôle d'envergure dans le film. Et dans une certaine mesure aussi, le spectateur est préoccupé par les questions sus-évoquées.

5.2.1 Les comédiens de qualité

Lorsqu'une équipe de production se propose d'attirer de nombreux spectateurs dans les salles en vue de faire des recettes importantes, elle ne choisit pas un comédien nul. Tout producteur soucieux de rentabiliser son film, cherche à s'appuyer sur un comédien de qualité. En effet, bien qu'il ne déclenche pas un enthousiasme collectif au sein du public, le comédien de qualité joue bien et il convient pour le rôle. Autrement dit, il convainc par la maîtrise du jeu qui peut provoquer chez le spectateur, le désir d'aller voir un film. Dans notre corpus, il n'y a que dans le film *Lumumba*, où ce sont les comédiens de qualité qui tiennent des rôles principaux. Il s'agit d'Eriq Ebouaney et d'Alex Descas.

En ce qui concerne Eriq Ebouaney qui interprète le rôle de Patrice Lumumba, il est un acteur français d'origine camerounaise. Il voit le jour le 03 octobre 1967. Après des études en commerce international, Eriq Ebouaney est intéressé par le théâtre avant de se retrouver devant les caméras. En effet, c'est en 1995 qu'il tient son premier rôle au cinéma dans *Chacun cherche son chat* de Cédric Klapisch. Il enchaîne en 1996 avec le film *XXL* d'Ariel Zeitoun, en 1997 avec *La mort du Chinois* de Jean-Louis Benoît et *Le septième ciel* de Bernard Jacquot. En 1998, il joue respectivement dans *L'agression* de Bernard Dumont, *Les*

⁸¹⁷ Toutefois, ce type d'appréciations faites la plupart du temps dans les colonnes des journaux, seront convoquées pour appuyer nos analyses.

enfants du marais de Jean Becker et *Louise* de Siegfried. Dans ces sept films, Eriq Ebouaney accumule de petits rôles⁸¹⁸. Comment expliquer alors qu'en 2000, il tient le premier rôle dans le film *Lumumba*, un biopic qui retrace le parcours du Premier ministre du Congo nouvellement indépendant en 1960 ?

Pour comprendre un tel choix, il importe au préalable de faire remarquer que dans le monde de la création cinématographique, les films ne se ressemblent pas. Que ce soit du point de vue du mode de production, de la campagne publicitaire pour le lancement du film, du scénario et de la mise en scène, chaque film demeure un cas isolé. Par définition donc, comme le souligne Pierre-Jean Benghozi : « Chaque film est un prototype unique.⁸¹⁹ » C'est ainsi qu'au niveau du casting, l'équipe de production du film *Lumumba* a retenu un comédien qui a plutôt joué dans les films à succès sur le plan commercial notamment. C'est le cas de *Chacun cherche son chat*. Ce film dont le coût de production était de 1680000 euros, a réalisé une recette totale de 5316302 dollars⁸²⁰. Il en va de même pour *Les enfants du marais* réalisé un an justement avant *Lumumba*. Ce film de Jean Becker qui a coûté 9240000 euros, a enregistré 2136345 entrées⁸²¹ en France. Mais en dehors de ces succès commerciaux, ces films ont fait l'objet de récompense. *Chacun cherche son chat* a eu lors de la Berlinale en 1996, le Prix FIPRESCI de la section « Panorama ». Quant à *Les enfants du marais*, il a eu le prix du meilleur acteur (pour Jacques Gamblin) lors du Festival du film de Cabourg en 1999.

Par ailleurs dans ses débuts au cinéma, Eriq Ebouaney a été sollicité par des réalisateurs dont les talents ont été reconnus. C'est le cas de Jean Becker qui a reçu en 1984 le César de la Meilleure réalisation avec *L'été meurtrier*. En 2000, le même cinéaste a reçu une double récompense avec *Les enfants du marais* : César du Meilleur film français de l'année et César du Meilleur réalisateur. Cédric Klapisch avec qui Eriq Ebouaney a travaillé, a aussi reçu plusieurs distinctions⁸²². Ce réalisateur a ainsi eu le César de la Meilleure première œuvre en 1993 avec le film *Riens du tout*. En 1997, son film *Un air de famille* lui a valu le César du Meilleur film français de l'année.

⁸¹⁸ https://www.imdb.com/name/nm0248254/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, (consulté le 10 mars 2018).

⁸¹⁹ BENGHOZI (Pierre-Jean), *op. cit.*, p. 122.

⁸²⁰ www.jpbox-office.com/fichefilm.php?id=3703, (consulté le 20 mars 2018).

⁸²¹ www.jpbox-office.com/fichefilm.php?id=2721, (consulté le 20 mars 2018).

⁸²² <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-11124/palmares/>, (consulté le 18 mars 2018).

Mais, en confiant le rôle du personnage de Patrice Lumumba à Eriq Ebouaney, l'équipe de production du film *Lumumba* a misé sur la ressemblance physique de ce comédien avec le nationaliste congolais. Pour un rôle aussi important que celui d'une personne qui a réellement existé, il fallait trouver un visage qui se rapproche de celui de Patrice Lumumba. Cependant au-delà de cette ressemblance physique, il était important d'avoir un comédien dont le talent au niveau de l'interprétation est convaincant, et donc susceptible d'entraîner l'adhésion des spectateurs. En effet, le statut de comédien de qualité s'évalue à sa capacité à rendre compte des attitudes, des gestes, de la mimique et des sentiments du personnage dont il tient le rôle. Effectivement, dans un entretien avec le critique Olivier Barlet, Raoul Peck fait remarquer que le choix des comédiens a reposé prioritairement sur le côté psychologique des personnages. Le cinéaste déclare : « Nous n'avons pas travaillé systématiquement la ressemblance avec les personnages historiques. Dans le cas de Lumumba, il fallait plutôt qu'un visage, un travail de l'intérieur du personnage : construire son regard, transmettre ses sentiments. Ce ne sont ni ses lunettes ni une barbiche qui font Lumumba.⁸²³»

Ainsi, la performance d'Eriq Ebouaney peut être examinée à la lumière de la scène relative au compte rendu de la Conférence panafricaine que fait Patrice Lumumba devant une foule nombreuse et des autres leaders politiques congolais. Eriq Ebouaney qui est debout, la main gauche dans la poche, répond à ses détracteurs qui lui reprochent d'avoir seulement parlé de son parti politique à la Conférence panafricaine, sans mentionner les autres partis qui animent aussi la vie politique au Congo. On peut alors observer au départ dans cette scène, comment, à travers un jeu dépourvu de grands mouvements et d'un ton assez élevé au niveau de la voix, le comédien Eriq Ebouaney incarne Patrice Lumumba qui se présente comme un homme politique réconciliant, en quête de paix avec ses adversaires politiques pour un avenir meilleur du Congo. Mais lorsque Moïse Tshombe et Godefroid Munongo se mettent à dénigrer le parti politique de Patrice Lumumba, Eriq Ebouaney souligne cette fois-ci le caractère violent d'un homme politique décidé à défendre ses idéaux. Le comédien hausse ainsi le ton, retire sa main gauche qui était jusque-là, gardée dans sa poche. Il effectue à présent de grands gestes avec ses mains. Dans cette scène, Eriq Ebouaney passe aisément d'un tempérament à un autre sans difficulté, et ce, pour le grand plaisir du

⁸²³ In *Africultures*, 30 septembre 2000.

spectateur. C'est la raison pour laquelle à la sortie du film, Alexis Campion dans un hebdomadaire grand public, présente Eriq Ebouaney comme un grand acteur⁸²⁴.

Cependant, Raoul Peck rehausse le jeu assez convaincant d'Eriq Ebouaney au moyen d'un travail filmique exceptionnel. C'est ainsi que pour subjuguier le spectateur dans cette scène relative au compte rendu, la caméra cadre toujours frontalement et en plan rapproché, le comédien Eriq Ebouaney. Ce procédé qui détruit toute distance avec le spectateur, permet ainsi à ce dernier d'apprécier à sa juste valeur le jeu d'Eriq Ebouaney. Raoul Peck le garde aussi en permanence dans le champ, car en tant qu'acteur principal, il ne doit pas se dérober aux yeux du public qui est venu le voir. Et lorsqu'il arrive que le comédien Eriq Ebouaney soit hors-champ après avoir dit son texte, le contrechamp sur les adversaires politiques de Patrice Lumumba et la foule, continue de faire exister Eriq Ebouaney à l'écran au moyen précisément de leurs regards dirigés vers le hors-champ. Cependant, le phénomène inverse est totalement absent dans cette scène. Le spectateur ne se sert en aucun moment des yeux d'Eriq Ebouaney pour regarder les autres personnages parce qu'effectivement, ce ne sont pas les personnages principaux du film *Lumumba*. Tout semble donc bien agencé dans ce morceau du film et dans toutes les scènes de rassemblement notamment, pour mettre en valeur le personnage de Lumumba. Qu'en est-il du comédien Alex Descas qui interprète le rôle de Joseph Désiré Mobutu ?

Cet acteur d'origine antillaise, a grandi à Paris où il a suivi les cours Florent et Blanchelon. Alex Descas fait ses débuts au cinéma à partir de 1985 en tenant de petits rôles. Mais c'est en 1990 avec le film *S'en fout la mort* de la réalisatrice Claire Denis, où il tient un rôle principal, qu'il se révèle comme un acteur talentueux⁸²⁵. Alex Descas remporte d'ailleurs avec ce film, le Prix Michel Simon en 1991 et une nomination pour le César du meilleur Jeune Espoir masculin. La collaboration avec Claire Denis ne s'arrête pas à ce film. En 1993, la cinéaste le sollicite encore pour tenir un rôle principal dans *J'ai pas sommeil*. Ce film est retenu au festival de Cannes en 1994 dans la Sélection Officielle « Un Certain Regard ». Et un an avant d'être appelé à tourner dans *Lumumba*, Alex Descas a joué dans *Le Dernier Harem* du cinéaste Ferzan Ozpetch en 1998, et où le comédien a occupé aussi un

⁸²⁴ In *Le Journal du Dimanche*, 14 mai 2000.

⁸²⁵ <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-13192/biographie/>, (consulté le 18 mars 2018).

rôle principal. Le film en question a par ailleurs été retenu au festival de Cannes en 1999, dans la Sélection Officielle « Un Certain Regard »⁸²⁶.

Au vu de ce parcours professionnel d'Alex Descas, il ne fait aucun doute que ce comédien était déjà un acteur reconnu. Le choix porté sur lui ne doit donc rien au hasard. Ce sont en effet les succès précédents d'Alex Descas, qui ont conduit l'équipe de production de *Lumumba* à lui confier l'un des rôles principaux de ce film. Cette équipe savait qu'avec le nom d'Alex Descas au générique ou en tête d'affiche, le film *Lumumba* aurait plus de chance de connaître une large audience en France précisément. Une fois de plus, l'équipe de production de *Lumumba* a mis en avant dans son casting, un comédien capable d'incarner Joseph Désiré Mobutu. Dit en d'autres termes, cette équipe de production s'est appuyée sur la qualité du jeu d'Alex Descas pour attirer les spectateurs.

Cependant, comment Alex Descas donne-t-il à lire le personnage de Joseph Désiré Mobutu ? L'examen de quelques scènes se révèle à cet effet nécessaire. Il y a d'abord la scène consacrée à la promotion de la bière Polar. C'est dans ladite scène qu'Alex Descas apparaît pour la première fois dans le film. Et en tant que grand acteur, Raoul Peck travaille cette première apparition d'Alex Descas. Le cinéaste fait ainsi précéder le spectateur dans cet espace où a lieu la promotion, et d'où doit arriver Alex Descas. En d'autres termes, le spectateur assiste déjà au déroulement de la promotion tandis qu'Alex Descas est absent. Et quand ce comédien de qualité apparaît à partir du fond de l'écran, le spectateur est déjà là pour l'accueillir. Alors que dans cette scène Alex Descas se tient au fond de l'écran, il s'écoule pratiquement deux secondes au cours desquelles il n'y a aucune coupe. Entre-temps, Patrice Lumumba joué par Eriq Ebouaney, est maintenu hors-champ pendant qu'il continue à vanter la bière Polar. En effet, cet acteur de premier plan qui occupait confortablement le champ au plan précédent, est alors soustrait aux regards du spectateur, afin de céder la place à un autre grand acteur. Aussi, quand Alex Descas quitte l'écran pour y revenir au prochain plan, il occupe fortement le centre de l'écran et est cadré très frontalement en plan rapproché taille. Raoul Peck donne ainsi au spectateur la possibilité de reconnaître l'un des acteurs principaux du film, et d'apprécier son jeu. Le spectateur remarque effectivement la nonchalance dans le jeu d'Alex Descas. Quand il est vu pour la première fois, le comédien a ses mains croisées par devant lui le long du corps d'une part. D'autre part, il lève tout doucement son bras au moment de dire : « Vive l'indépendance ! »

⁸²⁶ Voir filmographie d'Alex Descas dans la Note de production du film *Lumumba*, p. 13.

Le spectateur comprend qu'il n'a vraiment pas affaire à un combattant de la liberté engagé. C'est pourquoi la caméra a toutes les raisons de rester immobile quand Alex Descas joue, et que le montage s'abstient de fragmenter l'écran. On peut dire à ce moment que ce comédien est dans la peau de l'opportuniste qu'a été Joseph Désiré Mobutu. Alex Descas ne déçoit donc pas le spectateur à travers son jeu dès l'ouverture du film.

Il y a ensuite la scène relative à l'entretien entre Joseph Désiré Mobutu et Patrice Lumumba, au sujet du massacre des populations du Kasai par l'armée congolaise dirigée par Joseph Désiré Mobutu. Comme dans la première apparition d'Alex Descas, le spectateur a une avance sur ce grand acteur par rapport au lieu de l'évènement. En effet, il est déjà « installé » dans la résidence de Patrice Lumumba en attente d'Alex Decas. La scène est une fois de plus arrangée pour qu'Alex Decas qui interprète Joseph Désiré Mobutu, soit accueilli par le spectateur lors de son apparition dans la résidence. Le Premier ministre Patrice Lumumba est quant à lui dans une autre pièce, en train de se faire photographier. C'est seulement plus tard qu'il rejoint son hôte. Lorsque les deux hommes se retrouvent, Patrice Lumumba/Eriq Ebouaney qui est très fâché et même attristé, reproche à Joseph Désiré Mobutu/Alex Descas d'avoir permis que l'armée tire à balles réelles sur des femmes, enfants et vieillards. Joseph Désiré Mobutu se défend et déclare simplement : « Enfin Patrice, c'est la guerre. Et la guerre est toujours sale. Tu le sais. » En effet, Mobutu ne semble pas dérangé à l'idée que de nombreux civils congolais ont été tués. Il reste imperturbable, serein devant la gravité des faits. Aucun regret ne se lit sur son visage. C'est pourquoi la caméra lui refuse tout gros plan. D'où alors le jeu statique du comédien Alex Descas au cours de cette chaude discussion. C'est à peine s'il se déplace. Le seul geste qu'il fait consiste à taper irrégulièrement son petit bâton de commandement contre la paume de sa main gauche. C'est plutôt Patrice Lumumba très troublé, qui fait des va-et-vient dans la pièce. Il lui arrive même de tourner autour de Mobutu. Ce jeu assez statique du comédien Alex Descas, ajouté à la fixité de la caméra et du montage qui refuse de présenter cet acteur de qualité sous différents angles, permettent ainsi au spectateur de remarquer l'insensibilité face au mal, voire le sadisme dont le personnage de Joseph Désiré Mobutu fait montre, et qu'Alex Descas rend manifeste grâce à son talent.

Au terme de cette étude des comédiens relativement au film *Lumumba*, il est apparu que les comédiens Eriq Ebouaney et Alex Descas qui tiennent des rôles principaux, ne sont pas totalement inconnus du public. Hormis cela, ils sont aussi des comédiens ou des acteurs de qualité. Eriq Ebouaney et Alex Descas jouent bien leurs différents rôles, et la critique n'a

pas manqué de le souligner à la sortie du film. Il faut à présent passer à l'examen de la deuxième catégorie de comédien rencontrée dans le corpus.

5.2.2 Les comédiens de renommée

Dans un cinéma essentiellement produit pour une rentabilité maximale, sans prise de risque artistique, il faut en tête d'affiche ou au générique du film, un acteur ou une actrice populaire sur les plans local ou international pour remplir les salles de cinéma. Au sein de l'industrie cinématographique, ce type d'acteur ou d'actrice destiné à drainer les foules, prend le nom de vedette ou de star⁸²⁷. Pour Myriam Juan, les termes star et vedette sont synonymes, et désignent alors les célébrités de l'écran⁸²⁸. Mais Myriam Juan donne une définition plus riche du terme vedette. L'auteure écrit : « D'un point de vue culturaliste, le terme désigne un acteur ou une actrice connu(e), apprécié(e) du public et supposé(e) attirer en conséquence les spectateurs dans les salles.⁸²⁹ » Les équipes de production de quelques films de notre corpus ont ainsi compris que la star exerce une influence sur le public. C'est pourquoi, elles ont confié les rôles principaux aux comédiens qui jouissent d'une certaine notoriété et même d'une notoriété certaine. En faisant donc appel à ces stars, il ne fait aucun doute que chaque équipe de production vise à allonger la file d'attente devant les guichets des salles de cinéma à la sortie de son film. Laurent Creton ne partage pas ce point de vue, au regard des résultats parfois observés au box-office. Il écrit à ce propos : « La star coûte cher, c'est la seule certitude, mais sa présence à l'écran ne garantit en rien la réussite du film, et encore moins qu'elle soit à la hauteur des recettes escomptées.⁸³⁰ »

Cependant, cette position de Laurent Creton qui demeure catégorique, est renversable. En effet, si la star ne peut pas être à l'origine du succès en salles d'un film, pourquoi l'industrie cinématographique continue-t-elle alors à employer et même à « fabriquer » des stars ? Même s'il existe certains succès mondiaux sans stars, il ne faut pas aussi perdre de vue que le grand nombre de films à succès commercial, c'est-à-dire en termes de recettes ou d'entrées, sont ceux dans lesquels intervient un acteur-vedette. Ce dernier

⁸²⁷ La star n'est cependant pas une invention ni une exclusivité du cinéma. Le système du vedettariat se rencontre dans d'autres domaines tels que les industries du livre et du disque. Il s'étend au sport, à la mode et même à la politique.

⁸²⁸ JUAN (Myriam), « La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres », *Hypothèses*, 2012, n° 15, p. 127-144.

⁸²⁹ JUAN (Myriam), « Étoiles en manque de lumière : les difficultés du vedettariat français dans les années vingt », *Studies in French Cinema*, 2001, vol. 11, n° 3, p. 181-193.

⁸³⁰ CRETON (Laurent), « L'acteur et le box-office : valeur, prix et spéculation dans le champ cinématographique », Vincent Amiel et al., (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 138-151.

continue d'être dans l'industrie cinématographique, l'une des grandes clés du succès de masse⁸³¹. L'intention pour le producteur dans le cinéma commercial, est de sécuriser et de rentabiliser les fonds lorsqu'il engage une star. Françoise Benhamou est très claire sur la question : « Le culte des stars obéit à des logiques commerciales.⁸³²» René Bonnell renchérit : « Pour la majorité du public, la vedette joue un rôle important pour déclencher l'acte de consommation cinématographique.⁸³³» C'est aussi la raison pour laquelle Edgar Morin tient la star pour une « marchandise ». Or, le destin de toute marchandise est d'être consommée par le plus grand nombre de personnes, et donc de générer des profits à son fabricant. L'auteur affirme : « Cette marchandise totale a d'autres vertus : elle est la marchandise type du grand capitalisme : les énormes investissements, les techniques industrielles de rationalisation et de standardisation du système font effectivement de la star une marchandise destinée à la consommation des masses.⁸³⁴»

Ainsi, la présente analyse des stars dans le corpus, va débiter avec le film *Hôtel Rwanda*. Ce film, bien qu'il soit une production indépendante et malgré son budget modeste, a fait appel aux stars. Gérard Lefort rappelle qu'au générique de ce film, il y a quelques « poids lourds » américains⁸³⁵. Et le critique de mentionner alors les noms de Nick Nolte et de Don Cheadle. Quant à Arnaud Schwartz, il parle d'une affiche prestigieuse⁸³⁶ s'agissant du casting du film *Hôtel Rwanda*. Comme Gérard Lefort, le critique du journal *La Croix* évoque les noms de Don Cheadle et de Nick Nolte. C'est donc à juste titre que David Tran note : « Le film *Hôtel Rwanda* présente un casting haut de gamme.⁸³⁷» Il y a ainsi la volonté commerciale de l'équipe de production de ce film, qui met ensemble Don Cheadle et Nick Nolte. La réponse que Terry George donne concernant le choix de ces acteurs américains, confirme cette volonté : « Vous devez être réaliste quant au box-office et aux chances que vous donnez au film d'être vu.⁸³⁸»

Et même à Hollywood, la question de la rentabilité a été centrale au moment de la recherche des financements du film *Hôtel Rwanda*. En effet, les producteurs hollywoodiens étaient prêts à financer ce film à condition que le rôle principal, celui du personnage de Paul

⁸³¹ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 14.

⁸³² BENHAMOU (Françoise), *op. cit.*, p. 14.

⁸³³ BONNELL (René), *Le cinéma exploité, op. cit.*, p. 185.

⁸³⁴ MORIN (Edgar), *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 100.

⁸³⁵ In *Libération*, 14 février 2005.

⁸³⁶ In *La Croix*, 30 mars 2005.

⁸³⁷ In *Progrès*, 02 avril 2005.

⁸³⁸ <https://cineuropa.org/fr/interview/50937>, (consulté le 20 janvier 2019).

Rusesabagina, soit joué par une star de renommée internationale de son choix. Vu sous cet angle, il devenait clair que l'industrie hollywoodienne entendait se lancer dans une grande bataille aux recettes, en sollicitant des grandes stars comme Will Smith. Mais Monsieur Paul Rusesabagina n'a pas accepté la proposition d'Hollywood. C'est pourquoi, les financements ne sont plus venus du côté hollywoodien. Monsieur Paul Rusesabagina déclare à la sortie du film : « À Hollywood, personne n'était intéressé par une histoire d'Africains qui s'entre-tuent. [...] Sauf si on réussissait à convaincre Will Smith ou Denzel Washington de jouer mon rôle. [...] Le salut est venu des producteurs anglais, italiens et sud-africains.⁸³⁹»

Ainsi, l'étude des acteurs de renom pour le compte du film *Hôtel Rwanda*, concernera Don Cheadle et Nick Nolte. S'agissant de Don Cheadle, il est un acteur de nationalité américaine. Il est né en 1964⁸⁴⁰ à Kansas City. Don Cheadle s'intéresse très tôt à la scène alors qu'il est encore tout petit. Et lorsqu'il s'engage dans les études supérieures, c'est l'Institute of the Arts de Valencia en Californie qui l'accueille. Il sort nanti de la licence en beaux-arts. Don Cheadle fait son entrée dans le monde du cinéma par de apparitions brèves dans les films tels que *Hamburger hill* de John Irvin en 1987, *Colors* de Dennis Hopper en 1988. Mais c'est à partir de son interprétation de Sammy Davis Jr dans le téléfilm *The Rat Pack* réalisé par Rob Cohen en 1998, que le comédien Don Cheadle commence à tenir les seconds rôles vedettes dans les films à succès⁸⁴¹. En dépit de la constance de ces rôles secondaires, Don Cheadle réussit à imposer son charisme indifféremment dans les films indépendants comme dans les grosses productions. Il incarne ainsi un professeur humaniste dans *The United States of Leland* de Matthew Ryan Hoge en 2003. Et en 2004, il interprète l'ami indéfectible de Sean Penn dans *L'Assassinat de Richard Nixon* du réalisateur Niels Mueller.

Ce comédien américain qui reste fidèle au réalisateur Steven Soderbergh, interprète sous sa direction, un malfrat boxeur dans *Hors d'atteinte* en 1998, un flic coriace dans *Traffic* en 2000, ainsi qu'un braqueur cool dans *Ocean's eleven* en 2000 et sa suite *Ocean's 12* en 2004. Ces deux derniers films sont d'énormes succès mondiaux en nombre d'entrées. Il est aussi à noter que c'est à la télévision que Don Cheadle acquiert d'abord sa notoriété auprès du grand public. Le comédien a ainsi tenu des rôles réguliers respectivement dans *Le Prince*

⁸³⁹ In *Le Journal du Dimanche*, 27 mars 2005.

⁸⁴⁰ Au moment du tournage du film *Hôtel Rwanda* en 2004, Don Cheadle avait donc 40 ans. C'est le même âge qu'avait son modèle historique, Monsieur Paul Rusesabagina lors du génocide rwandais de 1994. Cet hôtelier est né en 1954.

⁸⁴¹ https://www.imdb.com/title/tt00146165/?ref_=flmg_act_69, (consulté le 20 novembre 2019).

de *Bel Air* en 1990 et *The Golden Palace* en 1992. L'année 2005 marque un tournant significatif dans la carrière de Don Cheadle, lorsque pour la première fois, il tient le premier rôle dans un film, à savoir *Hôtel Rwanda* de Terry George. Ce film lui a d'ailleurs valu plusieurs distinctions : il a été nommé à l'Oscar du Meilleur acteur en 2005, au Golden Globe du Meilleur acteur dans un drame, et a obtenu le Golden Satellite Award. Il faut signaler qu'après le film *Hôtel Rwanda*, la carrière de Don Cheadle s'accélère avec des rôles dans des très grosses productions, notamment la série des longs métrages *Iron Man* et *Avengers*. Mais bien avant *Hôtel Rwanda*, Don Cheadle a obtenu sa première récompense en 1995, le Los Angeles Film Critics Award du Meilleur second rôle, pour son interprétation face à Denzel Washington dans *Le Diable en robe bleue* de Carl Franklin. En 1999, il a obtenu le Golden Globe du Meilleur acteur dans un second rôle pour une série dans *Les Rois de Las Vegas*.

Au vu de son imposante filmographie, ainsi que de ses nombreuses distinctions accumulées avant le film *Hôtel Rwanda*, Don Cheadle était donc déjà un acteur accompli, c'est-à-dire une star. À cet effet, il ne pouvait que retenir l'attention et susciter l'admiration de l'équipe de production du film *Hôtel Rwanda*. Alex Ho, l'un des producteurs du film *Hôtel Rwanda* déclare : « Don est l'un des meilleurs acteurs qui soient, et nous avons voulu dès le départ lui confier le rôle de Paul.⁸⁴² » Et le réalisateur Terry George de renchérir :

Lorsque le projet a vu le jour, son nom s'est tout de suite imposé. Je l'ai eu en tête dès le début. [...] Don Cheadle donne toujours des interprétations solides et profondément ressenties. C'est tout simplement l'un de mes acteurs préférés. Il a joué des personnages extrêmement différents, depuis ses prestations impressionnantes dans *Le Diable en robe bleue* et *Boogie Nights*, en passant par *The Rat Pack*, où il incarnait Sammy Davis Jr... C'est un acteur absolument fantastique.⁸⁴³

Ces propos de Terry George se confirment par exemple dans la séquence où le Général Augustin Bizimungu et Don Cheadle/Paul Rusesabagina se retrouvent au Diplomat Hotel pour récupérer les biens promis au Général. Dans un jeu très dynamique, la star s'affaire à sortir du coffre-fort de nombreuses bouteilles de liqueur. Don Cheadle fait d'incessants va-et-vient rapides entre le coffre-fort et la table sur laquelle il dépose ces différents objets de valeur. Il garde également le sourire, question de s'attirer la sympathie du Général Bizimungu de qui il attend de l'aide pour sécuriser l'Hôtel des Mille Collines, devenu depuis le déclenchement du génocide, un camp de réfugiés. Le plan qui est alors

⁸⁴² Voir Note de production du film *Hôtel Rwanda*, p. 9.

⁸⁴³ Voir Note de production du film *Hôtel Rwanda*, p. 9.

attribué à cet instant à Don Cheadle, est le plan américain qui permet ainsi au spectateur de saisir à la fois les mouvements du corps et l'expression du visage de la star.

Cependant, quand le Général Augustin Bizimungu annonce à Paul Rusesabagina/Don Cheadle qu'ils ne peuvent plus retourner à l'Hôtel des Mille Collines, Don Cheadle change immédiatement d'attitude. Son jeu devient maintenant frénétique. Il tend ses mains vers le Général Bizimungu et le supplie : « Il faut que je retourne là-bas. Il faut que je récupère ma famille. » Et à ce moment, son visage devient également triste. Devant le refus du Général, Don Cheadle qui incarne Paul Rusesabagina, annonce au soldat à travers un ton menaçant et dans un débit assez rapide, qu'il le dénoncera à la communauté internationale s'il ne l'aide pas. Don Cheadle accentue la menace au moyen de sa main gauche qu'il balance sans cesse en désignant le Général qui, se sentant alors menacé, avance et empoigne Don Cheadle. Ce dernier, d'un geste de main rapide, se dégage aussitôt. Dans cette même scène, Don Cheadle se transforme facilement en un temps très court. Il passe de la tendresse à la violence verbale et même physique, en maniant de façon adéquate et convaincante son corps. Aussi, Terry George déclare que : « Don peut prendre une scène, vous en donner deux ou trois versions différentes, et toutes sont parfaites.⁸⁴⁴ » Monsieur Paul Rusesabagina, le modèle historique de Don Cheadle, déclare à son tour : « C'est quelqu'un qui peut se transformer. C'est un vrai caméléon, un grand acteur.⁸⁴⁵ » Le critique Richard Gianorio peut alors conclure que : « *Hôtel Rwanda* doit aussi beaucoup à son interprète, Don Cheadle, nommé pour un Oscar pour ce film.⁸⁴⁶ » Cette performance de la star américaine ne passe pas inaperçue. Elle est louangée par les critiques à la sortie du film. Thomas Sotinel écrit : « Dans le rôle de Paul Rusesabagina, Don Cheadle impressionne par sa sobriété et sa subtilité.⁸⁴⁷ » De son côté, Barbara Théate souligne : « Don Cheadle est d'une justesse remarquable.⁸⁴⁸ » Alors que Don Cheadle s'est révélé comme une star aussi bien dans les séries télévisées qu'au cinéma, qu'en est-il de Nick Nolte ?

De son vrai nom Nicholas King Nolte, Nick Nolte est un acteur américain en 1941 à Omaha, dans le Nebraska. Il débute une carrière de footballeur avant de découvrir le théâtre. Il fait ainsi partie des diverses troupes théâtrales telles que le Actors Inner Circle et le Old Log Theatre. Nick Nolte se produit en tournée dans des théâtres régionaux pendant plusieurs

⁸⁴⁴ Voir Note de production du film *Hôtel Rwanda*, p. 9.

⁸⁴⁵ Voir Note de production du film *Hôtel Rwanda*, p. 17.

⁸⁴⁶ In *France Soir*, 30 mars 2005.

⁸⁴⁷ In *Le Monde*, 30 mars 2005.

⁸⁴⁸ In *Le Journal du Dimanche*, 03 avril 2005.

années avant d'obtenir le rôle qui le fait connaître d'un large public dans la série télévisée *Le Riche et le pauvre*, réalisée en 1976 par Tom Jordache⁸⁴⁹.

Depuis, Nick Nolte s'est attaché à jouer des personnages forts de caractère. Dans leur *Dictionnaire de cinéma*, Jean-Loup Passek et al. écrivent justement : « Il s'est progressivement spécialisé au cinéma dans les rôles de durs, d'aventuriers volontiers marginaux, de révoltés douloureux dont la violence n'est souvent que l'expression d'une grande vulnérabilité affective, d'une déchirure intérieure.⁸⁵⁰ » C'est ainsi qu'il est un vétéran accro et désabusé dans *Les Guerriers de l'enfer* de Karl Reisz réalisé en 1976. Dans *48 heures* de Walter Hill en 1982, Nick Nolte joue le rôle d'un policier iconoclaste. Il est le vagabond philosophe du *Clochard de Beverly Hills* du réalisateur Paul Mazursky en 1986. Nick Nolte joue le rôle de l'avocat dans *Extrême préjudice* de Walter Hill en 1987. Il interprète le rôle d'un soldat déserteur dans *L'Adieu au roi* du réalisateur John Milius en 1988. Nick Nolte est le méchant dans *Contre-enquête* réalisé en 1990 par Sidney Lumet. Il est un militaire très tendu dans *La Ligne rouge* de Terrence Malick en 1998. Dans *La Coupe d'or* de James Ivory en 2000, Nick Nolte joue le rôle d'un patriarche renfermé. La filmographie de Nick Nolte est très dense. En effet, avant de tenir le rôle du Général canadien Roméo Dallaire dans *Hôtel Rwanda* en 2004, cet acteur américain avait déjà joué dans 48 films et 19 séries télévisées⁸⁵¹.

En termes de récompenses, Nick Nolte a été nommé au Golden Globe du Meilleur acteur dans un drame dans le film *Weeds* du réalisateur John Hancock en 1988. Il a aussi été nommé à l'Oscar du Meilleur acteur et a remporté le Golden Globe pour le film *Le Prince des marées* de Barbra Streisand en 1992. Pour le film *Affliction* de Paul Schrader, Nick Nolte a pareillement été nommé à l'Oscar et au Golden Globe du Meilleur acteur en 1999. Nick Nolte a donc un riche parcours professionnel qui le classe parmi les grandes vedettes américaines. D'où la déclaration suivante dans le dossier de presse du distributeur français : « Nommé à deux reprises à l'Oscar, Nick Nolte est l'un des acteurs les plus respectés de sa génération.⁸⁵² »

Il importe de signaler que le rôle des personnages au caractère fort, et que la star Nick Nolte joue dans la majorité des films, est par ailleurs sous-tendu par un jeu qui s'appuie

⁸⁴⁹ https://m.imdb.com/title/tt0075925/?ref_=m_nmfmnd_act_87, (consulté le 10 novembre 2019).

⁸⁵⁰ PASSEK (Jean-Loup) et al., *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse/VUEF, 2001, p. 941.

⁸⁵¹ https://www.imdb.com/find?q=Nick+Nolte&ref_nv_sr_sm, (consulté le 10 novembre 2019).

⁸⁵² Voir Note du dossier de presse du film *Hôtel Rwanda*, p. 27.

fortement sur l'Actor's Studio⁸⁵³, dont les deux phases sont l'imprégnation et l'acting out. Dans la phase d'imprégnation, le personnage n'entre pas encore en action. Il emmagasine son énergie. Par ailleurs au stade de l'acting out, le personnage libère cette énergie et lance son corps à l'assaut. Le théoricien Gilles Deleuze écrit, s'agissant de la Méthode de l'Actor's Studio : « Il faut, d'une part, que la situation imprègne profondément et continûment le personnage et, d'autre part, que le personnage imprégné éclate en action à intervalles discontinus.⁸⁵⁴»

C'est ainsi que dans *Hôtel Rwanda*, la phase d'imprégnation est visible dès la première apparition de Nick Nolte qui joue le rôle du Général canadien Roméo Dallaire. Le comédien est alors vu dans une position assise en compagnie du Général Augustin Bizimungu joué par Fana Mokoena. Dans cette position assise, Nick Nolte a le corps légèrement courbé, ses mains croisées et posées sur la table. Il est donc inactif. Il fait plutôt des observations sur la situation qui prévaut au Rwanda. Il dit au Général Bizimungu : « Le problème, Général Bizimungu, c'est que j'ai des informations sur cette fameuse milice, et qu'elle refusera l'Accord de paix.» Cette phase d'imprégnation est aussi l'occasion pour le réalisateur Terry George, de laisser le spectateur faire la rencontre avec la vedette Nick Nolte. Aussi, cette vedette est cadrée en plan rapproché poitrine, trois quarts face. Et pendant tout le temps qu'il donne sa réplique, Nick Nolte est conservé dans le champ de la caméra. Dans le même plan, son interlocuteur le Général Bizimungu est vu en amorce par-dessus les épaules, et fortement positionné à droite de l'écran. Tout est donc ordonné dans cette scène à travers quelques procédés cinématographiques, afin que Nick Nolte soit bien vu en tant que star. Le public doit pouvoir l'identifier sans peine dès sa première apparition même. Edgar Morin qui reconnaît le soutien que les procédés filmiques apportent dans la mise en valeur du jeu de la star, peut alors écrire : « En plus de subterfuges de tournages (fausses larmes à la glycérine), un système de techniques émouvantes et significatives travaille l'acteur comme une matière première (position de la caméra, durée de l'image, photographie).⁸⁵⁵»

Toutefois, cette phase d'imprégnation au cours de laquelle Nick Nolte est véritablement inactif dans le film, dure pratiquement trente-cinq minutes. Ce n'est qu'à la quarante-quatrième minute que Nick Nolte sort de sa léthargie, de son immobilisme. En

⁸⁵³ Anonyme : www.allocine.fr/personne/fichepersonne-1493/filmographie, (consulté le 17 avril 2019).

⁸⁵⁴ DELEUZE (Gilles), *Cinéma I, op. cit.*, p. 214.

⁸⁵⁵ MORIN (Edgar), *op. cit.*, p. 108.

effet, c'est à ce niveau qu'intervient alors l'acting out, lorsque les miliciens hutus attaquent les réfugiés à l'entrée de l'Hôtel des Mille Collines. Ainsi dans ladite scène, pendant que les réfugiés cherchent à se mettre à l'abri, Nick Nolte arrive dans un véhicule onusien. Et à 63 ans⁸⁵⁶, on voit ce comédien qui continue à faire des scènes d'action, bien que ce ne soit pas l'âge réel qu'avait son personnage Roméo Dallaire⁸⁵⁷. La voiture ne s'est pas encore totalement arrêtée, que Nick Nolte a déjà ouvert la portière et posé son pied gauche à terre pour amorcer sa descente du véhicule. Il court vers certains réfugiés, afin de les aider à entrer dans l'enceinte de l'hôtel. C'est effectivement la première fois depuis le début film, que Nick Nolte est très mobile et réagit énergiquement. Et lorsqu'il voit venir la voiture des miliciens hutus, il se précipite avec quelques soldats onusiens pour empêcher les assaillants d'entrer. Il donne d'ailleurs l'ordre suivant : « Il faut faire un barrage tout de suite. » Une fois ce barrage « humain » érigé, les soldats onusiens veulent tirer mais Nick Nolte leur demande plutôt de ne pas le faire. Il accompagne ses paroles d'un geste rapide de sa main gauche, en baissant lui-même brutalement et successivement les bras de deux soldats onusiens. C'est à ce niveau que Nick Nolte laisse échapper son énergie. Il vient ainsi combler les attentes du spectateur qui a attendu pendant tout le tiers du film, avant de voir se manifester la vitalité de la star qui, jusque-là, était très calme. Aussi dans cette scène, sur les sept plans dont bénéficie Nick Nolte qui interprète le Général Roméo Dallaire appelé protéger les réfugiés, cinq sont des plans américains qui mettent justement relief un personnage dynamique ou pleine action.

En définitive, lorsque l'équipe de production du film *Hôtel Rwanda* a intégré le couple Don Cheadle/Nick Nolte parmi les interprètes de ce film, c'était avec l'intention d'ouvrir les portes du succès commercial au film *Hôtel Rwanda*. Ces deux stars américaines qui ont joui de la popularité auprès du public de télévision, et plus tard auprès de celui des salles obscures, donnaient ainsi plus de chances au film *Hôtel Rwanda*, d'avoir une large audience. Il faut dans la suite de l'analyse des comédiens de renommée, s'intéresser au film *Blood Diamond*.

Blood Diamond est un film hollywoodien. Aussi, il était impossible que les stars soient absentes dans un tel film. En effet, l'industrie cinématographique hollywoodienne n'a pas encore abandonné le phénomène de la star. Elle est même loin de le faire, car l'utilisation

⁸⁵⁶ Nick Nolte a 63 ans lorsqu'il interprète le rôle du Général Roméo Dallaire dans *Hôtel Rwanda* en 2004.

⁸⁵⁷ Roméo Dallaire qui est né en 1946, avait 48 ans en 1994 lorsqu'il a pris le commandement de la MINUAR.

de l'acteur vedette dans un film à Hollywood est quasiment un impératif. Autrement dit, il n'y a pas d'Hollywood sans système de vedettariat. Tant qu'Hollywood produira des films, les stars seront sollicitées. C'est pourquoi Myriam Juan dit du système hollywoodien : « Qu'il est une véritable "usine" à célébrités.⁸⁵⁸ » Et Jean-Loup Bourget d'écrire que : « L'équation Hollywood égale *star system* est solidement établie.⁸⁵⁹ » Comme l'industrie cinématographique hollywoodienne repose entre les mains des hommes d'affaires préoccupés naturellement par la rentabilité, la star demeure un maillon indispensable précisément parce qu'elle génère de grands profits à l'intérieur de ce milieu cinématographique. Aussi, Anne-Marie Bidaud qui a étudié le phénomène de la star à Hollywood affirme : « Les stars sont éminemment rentables. [...] Ce sont elles qui font venir les spectateurs dans les salles de cinéma. [...] Un grand nom au générique permet de susciter et de stabiliser la demande.⁸⁶⁰ » La star est donc le pilier économique des studios hollywoodiens. À l'instar des millions de dollars qui sont mobilisés pour faire des films, la star constitue également un capital à Hollywood. C'est la raison pour laquelle au niveau notamment du casting à Hollywood, l'accent est mis sur les comédiens très populaires, et donc capables de faire gagner beaucoup d'argent au studio en un temps relativement court. Claude Forest peut alors écrire : « Une fois le script achevé, il convient de mettre en place le casting qui permettra de maximiser les recettes potentielles, le choix des acteurs portant davantage vers ceux qui "ouvrent" mieux le film, c'est-à-dire ceux qui se montrent aptes à engranger dès le premier week-end le maximum de recettes (tels Julia Roberts, Tom Cruise ou Tom Hanks).⁸⁶¹ » Dans le même sens, Joël Augros et Kira Kitsopanidou renchérissent : « Pour les majors, la présence d'une vedette dans un type de rôle définit permet une plus grande prédictibilité des recettes.⁸⁶² » Pour *Blood Diamond*, nous nous intéresserons à deux comédiens : Leonardo Di Caprio et Djimon Hounsou.

Leonardo Di Caprio qui est à la tête d'affiche du film *Blood Diamond*, voit le jour le 11 novembre 1974 à Los Angeles, aux États-Unis. En 1988, cet acteur commence à tourner des spots publicitaires, et se fait remarquer en 1991 dans la série *Quoi de neuf, docteur ?* Mais il est surtout attiré par le cinéma. C'est ainsi qu'il est choisi parmi les quatre cents comédiens pour interpréter le rôle du beau-fils brimé de Robert De Niro dans *Blessures*

⁸⁵⁸ JUAN (Myriam), art.cité.

⁸⁵⁹ BOURGET (Jean-Loup), *op. cit.*, p. 135.

⁸⁶⁰ BIDAUD (Anne-Marie), *op. cit.*, p. 49.

⁸⁶¹ FOREST (Claude), *op. cit.*, p. 221.

⁸⁶² AUGROS (Joël), KITSOPANIDOU (Akira), *L'économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 81.

secrètes du réalisateur Michael Caton-Jones en 1993. La même année, Leonardo Di Caprio joue le rôle d'un attardé mental dans *Gilbert Grape* de Lasse Halstrom. C'est donc dès l'âge juvénile qu'il est devenu une vedette du grand écran. Jean-Loup Passek et al. le reconnaissent lorsqu'ils écrivent à son sujet : « Talent précoce, Leonardo Di Caprio aborde le cinéma dès l'âge de dix-huit ans.⁸⁶³ » Ce comédien qui se sent à l'aise dans tous les registres, enchaîne en 1995 dans le western *Mort ou vif* de Sam Raimi, où il joue l'amoureux de Sharon Stone. Son succès dans *Roméo + Juliette* de Baz Luhrmann en 1996, le propulse au sommet de la gloire avec le film *Titanic* qui est un des plus gros succès du cinéma mondial. Ce film de James Cameron, réalisé en 1997, a eu un budget pharaonique qui s'élevait à 247 millions de dollars⁸⁶⁴. Et en termes de recettes, ce film a fait, seulement aux États-Unis, plus de 600 millions de dollars⁸⁶⁵. Après *Titanic*, la carrière de Leonardo Di Caprio se poursuit avec des films de qualité tels que *La Plage* réalisé en 2000 par Danny Boyle, *Arrête-moi si tu peux* de Steven Spielberg en 2002, *Gangs of New York* et *Aviator* réalisés respectivement en 2003 et 2004 par Martin Scorsese.

Par ailleurs, Leonardo Di Caprio a reçu plusieurs récompenses avant le film *Blood Diamond*. C'est ainsi que très tôt, il a été doublement nommé en 1994 à l'Oscar et au Golden Globe du Meilleur acteur dans un second rôle dans le film *Gilbert Grape*. En 1997, il obtient à la Berlinale, l'Ours d'Argent du Meilleur acteur dans *Romeo + Juliette*. Il est également nommé en 1998 au Golden Globe du Meilleur acteur dans *Titanic*. En 2003, Leonardo Di Caprio est encore nommé au Golden Globe du Meilleur acteur dans le film *Arrête-moi si tu peux*. Avec *Aviator*, il a été triplement nommé en 2005 à l'Oscar, au Golden Globe et au BAFTA Awards du meilleur acteur. Et en 2006, il a été nommé Star masculine de l'année (soumis au vote des internautes) au Hollywood Film Festival.

Lorsque Leonardo Di Caprio a donc été appelé à jouer le rôle du trafiquant de diamant dans *Blood Diamond* en 2006, ce comédien n'était même plus une star, mais une superstar. Et si l'équipe de production du film *Blood Diamond* a retenu Leonardo Di Caprio, l'un des acteurs les puissants d'Hollywood depuis le grand succès de *Titanic* comme le rappellent Christophe Ayad et Didier Peron⁸⁶⁶, c'est parce qu'elle savait que Leonardo Di Caprio était mondialement adoubé du public, et donc facilement « vendable ». Utiliser des stars

⁸⁶³ PASSEK (Jean-Loup) et al., *op. cit.*, p. 374.

⁸⁶⁴ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 60.

⁸⁶⁵ Anonyme : www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=12972.html, (consulté le 20 avril 2019).

⁸⁶⁶ In *Libération*, 30 janvier 2007.

reconnues à l'échelle internationale, fait aussi partie des stratégies qu'Hollywood met en place pour assurer le succès commercial de ses films. Nolwenn Mingant écrit dans ce sens : « Les majors privilégient également le choix des stars populaires sur le marché extérieur.⁸⁶⁷» En engageant Leonardo Di Caprio, l'équipe de production de *Blood Diamond* était très consciente qu'elle ne courait aucun risque, qu'elle n'investissait pas à perte. Au contraire, pour cette équipe de production, la présence de Leonardo Di Caprio venait neutraliser tout risque. Aussi, elle n'a pas hésité à offrir 20% du budget total de production du film *Blood Diamond* à Leonardo Di Caprio, comme salaire. En effet, sur les 100 millions de dollars réunis pour financer ce film, Leonardo Di Caprio a perçu 20 millions dollars⁸⁶⁸.

Cependant, l'équipe de production de *Blood Diamond* qui a payé une telle somme à un comédien de la carrure de Leonardo Di Caprio pour un seul film, ne l'a aucunement fait par ignorance ou par erreur. Leonardo Di Caprio coûte cher et cela est vrai. Mais cette star a la capacité de remplir la majorité des grandes salles de cinéma à travers le monde. Autrement dit, cette star peut facilement faire gagner à un producteur cinq fois la somme d'argent qui a été déboursée pour son cachet. C'est ce qu'a compris l'équipe de production de *Blood Diamond*. Et c'est aussi la raison pour laquelle les producteurs et les grands réalisateurs de ce monde s'arrachent Leonardo Di Caprio⁸⁶⁹. Il est difficile, voire naïf de penser que c'est d'abord pour sensibiliser le monde contre le commerce illégal des diamants en provenance des pays en guerre, que la star hollywoodienne Leonardo Di Caprio a été requise pour tourner le film *Blood Diamond*. Si c'était vraiment le cas, lui-même n'aurait pas accepté de percevoir la somme de 20 millions de dollars d'une part. Leonardo Di Caprio pouvait aussi consentir à jouer à titre bénévole pour la cause humanitaire. En effet, la gratuité n'est pas interdite à Hollywood surtout lorsque c'est un comédien qui la pratique. D'autre part, l'équipe de production de *Blood Diamond* n'aurait pas cherché à tout prix à confier le rôle de trafiquant de diamant à un acteur de la dimension de Leonardo Di Caprio. Toutefois, il faut reconnaître que l'engagement de cette star pour des causes humanitaires, explique aussi sa participation au film *Blood Diamond*. Noël Tinazzi écrit justement à la sortie du film, qu'à côté des ONG comme Global Witness et Amnesty International : « Leonardo Di Caprio s'est honoré en s'engageant personnellement dans cette campagne contre les diamants de sang.⁸⁷⁰» Et c'est

⁸⁶⁷ MINGANT (Nolwenn), *op. cit.*, p. 89.

⁸⁶⁸ https://www.senscritique.com/liste/lafiche_de_paie_de_Leonardo_Di_Caprio/507573, (consulté le 20 avril 2019).

⁸⁶⁹ Anonyme : www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=12972.html, (consulté le 20 avril 2019).

⁸⁷⁰ In *La Tribune*, 31 janvier 2007.

parce que Leonardo Di Caprio s'est engagé dans *Blood Diamond*, afin de lutter contre le trafic de diamant, que Christophe Ayad et Didier Péron écrivent également à la sortie de ce film : « Avec George Clooney mobilisé pour le Darfour et Leonardo Di Caprio dénonçant les “diamants du sang”, l'Afrique n'a jamais eu des avocats aussi médiatiques. Un retentissement à la mesure du désintérêt des États occidentaux.⁸⁷¹»

Ce statut d'acteur d'envergure reconnu à Leonardo Di Caprio, le réalisateur Edward Zwick le met en relief dès la première apparition de ce comédien dans *Blood Diamond*. En effet, Leonardo Di Caprio/Danny Archer est vu pour la première fois dans un hélicoptère qui survole les montagnes sierra leonaises. Une telle mise en scène ne semble pas dénuée de tout fondement. En effet, l'équipe de production de *Blood Diamond* entend signifier que cet acteur américain a atteint le sommet dans la carrière d'acteur de cinéma, et qu'il est par ailleurs bien au-dessus des autres vedettes qui tiennent aussi des rôles précisément dans *Blood Diamond*. Il n'est pas alors surprenant que Djimon Hounsou qui est aussi une star à Hollywood, et qui a par ailleurs joué avec Leonardo Di Caprio dans *Blood Diamond*, déclare à la sortie du film : « Quand j'ai appris que j'allais tourner avec Di Caprio, j'étais très excité.⁸⁷²» Et dans cette position en hauteur, appuyée par une forte contre-plongée, le spectateur est obligé de lever les yeux pour découvrir sa star. Il y a donc un sérieux travail qui est fait à l'intérieur du film et qui influence le spectateur, élevant alors Leonardo Di Caprio au rang « d'un dieu », pour certains « fans » de l'acteur. C'est la raison pour laquelle Myriam Juan et Nicolas Picard soulignent que : « Les personnes célèbres sont semblables aux divinités.⁸⁷³» Edgar Morin qui a décelé cet effort de divinisation de l'acteur vedette, écrit dans la même lancée : « Quand on parle de star, il s'agit donc en premier lieu du processus de divinisation que subit l'acteur de cinéma et qui fait de lui l'idole des foules.⁸⁷⁴»

S'agissant donc du jeu en tant que star, Leonardo Di Caprio peut interpréter n'importe quel rôle dans n'importe quelle situation et de la plus belle manière. C'est ainsi que l'image initiale du jeune homme romantique ou amoureux à laquelle le public a été habitué à voir Leonardo Di Caprio, est substituée dans le film *Blood Diamond*, par l'image de l'adulte mercenaire qui se livre au trafic illégal des pierres précieuses, et se comporte en tueur. En témoigne la scène dans laquelle Leonardo Di Caprio/Danny Archer tue sans pitié,

⁸⁷¹ In *Libération*, 30 janvier 2007.

⁸⁷² In *Le Journal du Dimanche*, 28 janvier 2007.

⁸⁷³ JUAN (Myriam), PICARD (Nicolas), « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'être connu de ceux que l'on ne connaît pas. », *Hypothèses*, 2012, n° 15, p. 87-96.

⁸⁷⁴ MORIN (Edgar), *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 39.

à l'aide un pistolet automatique, trois rebelles du RUF chargés de filtrer les entrées qui mènent aux gisements de diamant. Cette scène montre clairement comment Leonardo Di Caprio est passé de l'image du gentil à celle du méchant. Cette mutation de la star est remarquée par la critique à la sortie du film. Olivier Bonnard dans un titre assez évocateur, *L'âge d'homme*, écrit : « Avec *Blood Diamond*, Leonardo Di Caprio négocie un virage important. Il casse définitivement son image de jeune premier romantique.⁸⁷⁵» Louis Guichard de *Télérama* lui fait écho : « L'autre atout du film est le perfectionnisme de Di Caprio, qui a même renoncé à être un éternel ado pour faire exister son personnage d'aventurier sans foi ni loi.⁸⁷⁶»

Cependant, Leonardo Di Caprio séduit aussi le spectateur par son jeu dans cette scène de tuerie. En effet, on montre au spectateur que Leonardo Di Caprio est un acteur de rang exceptionnel, qu'il excelle dans certains gestes techniques – notamment le maniement des armes à feu -. Aussi, le montage dans cette scène de tuerie, refuse systématiquement de séparer le visage qui est le lieu d'expression, des mains qui sont le lieu de compétence⁸⁷⁷. Par ailleurs durant cette action, Leonardo Di Caprio est cadré frontalement et en plan moyen qui affiche tout son corps à l'écran. Par un tel cadrage, le spectateur a ainsi l'assurance que c'est bel et bien son acteur préféré Leonardo Di Caprio, qui est en train d'accomplir cette prouesse. Aussi, une réaction de plaisir de la part des spectateurs ne peut pas manquer d'être ressentie dans la salle. Et c'est pourquoi Valérie Lejeune loue la performance de Leonardo Di Caprio à la sortie de *Blood Diamond* : « Di Caprio en particulier étonne. On savait qu'il était doué : ici, il étincelle.⁸⁷⁸»

Mais Leonardo Di Caprio n'apparaît pas seul à la tête d'affiche de *Blood Diamond*. Il la partage avec Djimon Hounsou qui est de nationalité béninoise. Cet acteur, né le 24 avril 1964, s'installe à Paris à 13 ans. À 22 ans, Djimon Hounsou devient mannequin vedette de Thierry Mugler. Il pose aussi pour le livre de photos d'Herbert Ritts *Men and Women*, et participe à la vidéo de Janet Jackson *Love will never do without you*. Djimon Hounsou qui est intéressé par le cinéma, se rend en 1990 à Los Angeles pour poursuivre une carrière d'acteur. En 1992, il tient un rôle dans le thriller *Obsession fatale* de réalisateur Jonathan Kaplan. Il prend également part en 1994, à une grosse production de science-fiction *Stargate*,

⁸⁷⁵ In *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} février 2007.

⁸⁷⁶ In *Télérama*, 31 janvier 2007.

⁸⁷⁷ NACACHE (Jacqueline), *L'acteur de cinéma*, op. cit, p. 58.

⁸⁷⁸ In *Le Figaro Magazine*, 27 janvier 2007.

la porte des étoiles de Roland Emmerich. Djimon Hounsou est, en 1997, la révélation majeure dans *Amistad* de Steven Spielberg où l'acteur béninois joue le rôle d'un chef d'esclaves. Sa forte allure musculaire lui a la plupart du temps valu des rôles qui exigent des efforts physiques considérables. C'est ainsi que dans *Gladiator* réalisé en 2000 par Ridley Scott, Djimon Hounsou joue le rôle d'un combattant. Dans *Frères du désert* réalisé en 2002 par Shekhar Kapur, il est un soldat soudanais. Après ces films, Djimon Hounsou est sollicité dans de très grosses productions telles que *The Island* réalisé en 2004 par Michael Bay, *Constantine* le film fantastique de Francis Lawrence réalisé en 2005, *Eragon* réalisé en 2006 par Stefen Fangmeir⁸⁷⁹.

La star Djimon Hounsou a également eu des récompenses avant son apparition dans *Blood Diamond*. En 1998, il est nommé au Golden Globe du Meilleur acteur dans *Amistad*. Avec le film *In America*, il est nommé Oscar du Meilleur acteur dans un second rôle en 2004. Avec ces différentes distinctions et ses apparitions dans les films qui ont fait parler d'eux, et qui ont été réalisés par des grands cinéastes, l'équipe de production de *Blood Diamond* n'a pas hésité à le laisser évoluer aux côtés de la star Leonardo Di Caprio. Djimon Hounsou n'était donc pas un acteur anonyme au moment où l'équipe de production de *Blood Diamond* le sollicitait. Il jouissait déjà du statut de la star. Aussi, son entrée en scène dans le film *Blood Diamond* n'est pas fortuite. Cette entrée est conçue, pour reprendre Jacqueline Nacache, sur le principe de l'éblouissement⁸⁸⁰.

En effet, dès la première scène consacrée au réveil matinal de la famille de Salomon Vandy interprété alors par Djimon Hounsou dans *Blood Diamond*, le spectateur voit l'acteur béninois en plan rapproché poitrine trois quarts face. Il allume la lampe à pétrole qui constitue la source de lumière dans cette famille pauvre. Cependant, cette lumière n'éclaire que Salomon Vandy/Djimon Hounsou, tandis que les autres membres de la famille sont gardés hors-champ. Avec cette esthétique, le spectateur reconnaît tout de suite le combattant du film *Gladiator* ou l'esclave révolté du film *Amistad*. Le spectateur sait donc désormais que dans la suite du film, il verra son acteur préféré se livrer précisément aux épreuves de force physique. C'est effectivement dans le registre des films d'action que le public a souvent vu la star Djimon Hounsou. L'équipe de production de *Blood Diamond* a ainsi eu raison de lui confier le rôle du pêcheur intrépide, appelé par ailleurs à livrer des combats. C'est alors

⁸⁷⁹ https://www.imdb.com/name/nm0005023/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, (consulté le 10 novembre 2019).

⁸⁸⁰ NACACHE (Jacqueline), *Le film hollywoodien classique, op. cit.*, p. 52.

à dessein que Djimon Hounsou est vu de face, torse nu en plan rapproché taille dans la scène d'orpaillage, quand tous les autres personnages sont totalement habillés. L'intention est de permettre au spectateur d'apprécier à sa juste valeur le corps bodybuildé de Djimon Hounsou, afin qu'il ne soit pas surpris de voir cet acteur prendre le dessus sur ses adversaires lors des épreuves physiques.

En attestent ainsi deux scènes dans le film. La scène de bagarre entre Salomon Vandy/Djimon Hounsou et le chef des rebelles du RUF, dont le corps est également doté d'une musculature impressionnante. Dans ladite scène, Djimon Hounsou à un moment donné, s'empare d'une pelle qu'il tient durement entre ses mains, la lève et l'applique nerveusement sur le dos de son adversaire en poussant un cri de guerrier. Par ailleurs, dans la scène de lutte entre Salomon Vandy/Djimon Hounsou et Danny Archer/Leonardo Di Caprio, l'acteur béninois parvient à soulever très haut son adversaire qui est un adulte, et à le jeter brutalement au sol. Dans toutes ces deux scènes qui mettent en évidence la force physique, la star Djimon Hounsou est catégoriquement cadrée en plan américain. Il n'y a aucune coupe entre les plans. Le spectateur ne doute pas un seul instant que c'est le corps de Djimon Hounsou qui est véritablement porté à l'écran. Avec cette performance convaincante de Djimon Hounsou, Clara Dupont-Monod écrit à la sortie du film : « L'acteur béninois Djimon Hounsou est bouleversant.⁸⁸¹ » Jean-Pierre Lacomme de son côté ne résiste pas à la tentation de placer Djimon Hounsou au même niveau de performance que Leonardo Di Caprio. Le critique affirme : « Le comédien fait jeu égal avec Leonardo Di Caprio dans un grand film d'aventures.⁸⁸² »

Cependant, il n'y a pas que le film *Blood Diamond* dans notre corpus, qui soit une production hollywoodienne. Il y a également le film de Kevin MacDonald, *Le Dernier Roi d'Ecosse*. L'équipe de production de ce film n'a pas dérogé à la règle hollywoodienne. En effet, comme l'équipe de production du film *Blood Diamond*, celle du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, s'est appuyée sur la popularité des acteurs qui devaient occuper la tête d'affiche dudit film. Andrea Calderwood, l'une des productrices de ce film a justement déclaré : « Nous étions convaincus que Forest et James McAvoy étaient des bonnes personnes pour le

⁸⁸¹ In *Marianne*, 27 janvier 2007.

⁸⁸² In *Le Journal du Dimanche*, 28 janvier 2007.

film. Forest venait de gagner un Oscar, et James McAvoy avait maintenant une carrière fantastique de long métrage.⁸⁸³» Qui sont donc ces deux acteurs au demeurant ?

Concernant Forest Whitaker, il est un acteur de nationalité américaine. Il est né le 15 juillet 1961 à Longview dans l'État du Texas, aux États-Unis. Après des études en art dramatique à l'Université de Berkeley, Forest Whitaker débute sa carrière d'acteur dans les séries télévisées remarquables telles que *Capitaine Furillo* et *Arnold et Willy*. C'est en 1982 qu'il apparaît sur grand écran avec un petit rôle dans le film *Tag : The Assassination Game* du réalisateur Nick Castle. En 1986, Forest Whitaker se fait remarquer du grand public dans deux grands films : *La Couleur de l'argent* de Martin Scorsese et *Platoon* d'Oliver Stone. L'année 1988 marque la consécration de Forest Whitaker avec le film *Bird* de Clint Eastwood. Jean-Loup Passek et al. écrivent à ce propos : « Il s'est imposé dans le rôle complexe du jazzman Charlie Parker dans *Bird* [...], ce qui lui valut un prix d'interprétation à Cannes.⁸⁸⁴» Avec son physique imposant obtenu grâce une intense pratique du football américain, Forest Whitaker peut alternativement tenir des rôles aussi bien dans les films musclés comme *Blood Sport* de Newt Arnol réalisé en 1988, *Blown Away* réalisé en 199 par Stephen Hopkins, que dans les films inclassables tel que *Ghost Dog* réalisé en 2000 par Jim Jarmush⁸⁸⁵.

La notoriété artistique de Forest Whitaker lui a valu, bien avant son interprétation d'Idi Amin Dada dans *Le Dernier Roi d'Ecosse* en 2006, quelques récompenses. C'est acteur américain a ainsi obtenu le Prix d'interprétation masculine dans *Bird* au Festival de Cannes en 1988. Avec le même film, Forest Whitaker a été nommé Meilleur acteur dans un drame au Golden Globe en 1989. Et au Festival Américain de Deauville en 1993, il est nommé Coup de Cœur. Forest Whitaker ne s'est donc pas retrouvé par hasard sur le plateau de tournage de *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Sa collaboration avec des cinéastes de renom tels que Martin Scorsese et Clint Eastwood, son « oscarisation » en 1988 notamment, sans oublier sa ressemblance physique avec son modèle historique, ne pouvaient pas laisser l'équipe de production de *Le Dernier Roi d'Ecosse* indifférente. Aussi, peut-on lire dans la note de production de ce film : « Les producteurs de *The Last King of Scotland* ont toujours eu un seul homme en tête pour la tâche : Forest Whitaker, qui est non seulement considéré comme

⁸⁸³ Témoignage dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

⁸⁸⁴ PASSEK (Jean-Loup) et al., *op. cit.*, p. 1361.

⁸⁸⁵ https://www.imdb.com/name/nm0001845/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, (consulté le 10 novembre 2019).

l'un des acteurs de cinéma les plus talentueux d'aujourd'hui, mais qui ressemble étrangement à Amin.⁸⁸⁶»

Cette équipe était très consciente que dans les biographies filmées particulièrement, les spectateurs ne sont pas seulement satisfaits quand une personnalité historique est interprétée par une vedette. Ils sont davantage contents ou séduits, lorsqu'ils voient à l'écran une ressemblance physique et faciale entre la star et le modèle existant ou ayant existé. Autrement dit, lorsque l'acteur et le modèle se confondent, pour reprendre Christophe Damour⁸⁸⁷. D'où ces propos d'Andrea Calderwood : « On savait que sans un Idi Amin crédible pour le public, on ne ferait pas un bon film.⁸⁸⁸» La déclaration d'Andrea Calderwood laisse clairement entendre que le succès du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, reposait sur un acteur : Forest Whitaker. En d'autres termes, pour l'équipe de production, l'acteur américain Forest Whitaker constituait la pièce maîtresse capable d'assurer le plein des salles. Il n'est pas étonnant qu'à la sortie du film, Yasmine Youssi écrive : « *Le Dernier Roi d'Ecosse* ne serait rien sans Forest Whitaker.⁸⁸⁹»

Cependant, mis à part le fait que Forest Whitaker ressemble étrangement à Idi Amin Dada, cet acteur américain donne par ailleurs une performance assez réussie. En effet, étant entendu que le personnage d'Idi Amin Dada que Forest Whitaker interprète, a vraiment existé, ce comédien joue alors de manière à rappeler le dictateur ougandais. L'équipe de production n'a pas seulement voulu avoir une star qui soit le sosie d'Idi Amin Dada. Soutenue par le réalisateur Kevin MacDonal, cette équipe a tenu à ce qu'à travers le jeu de Forest Whitaker, le spectateur voie véritablement Idi Amin Dada. Et la star hollywoodienne donne justement le résultat attendu. Ce que ne manquent pas de révéler les critiques à la sortie du film. Françoise Maupin affirme : « Il fallait un acteur hors du commun pour incarner Idi Amin : Forest Whitaker est celui-là.⁸⁹⁰» Dans un article intitulé *Forest Whitaker dans la peau d'Amin Dada*, Thomas Sotinel fait écho à sa consœur. Le critique écrit en effet : « Forest Whitaker est impressionnant dans les détails [...] comme dans les grands traits, au

⁸⁸⁶ Voir Note de production du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, p. 6. Citation en anglais : « The producers of *The Last King of Scotland* always had just one man in mind for the task : Forest Whitaker, who is not only considered one of today's most talented screen actors but bears an uncanny resemblance to Amin.»

⁸⁸⁷ DAMOUR (Christophe), « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnage réel », *CinémAction*, 2011, n°139, p. 37-41.

⁸⁸⁸ Témoignage dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

⁸⁸⁹ In *La Tribune*, 14 février 2007.

⁸⁹⁰ In *Le Figaroscope*, 14 février 2007.

point que l'on oublie la dissemblance entre l'acteur et son modèle.⁸⁹¹» Et dans *Le Figaro*, Dominique Borde souligne que : « L'acteur sait refléter toutes les facettes d'Idi Amin Dada.⁸⁹²»

En s'intéressant par exemple à quelques attitudes qu'avait Idi Amin Dada, il apparaît que Forest Whitaker les a reproduites au plus près dans le film. Il est par exemple reconnu que l'énorme corps du dictateur de Kampala ne l'empêchait pas de marcher très rapidement. Le diplomate et journaliste Denis Ropa affirme à ce propos : « En général, il arrive en hélicoptère, toujours très alerte malgré son poids de graisse et de muscles.⁸⁹³» Ainsi, après que le docteur Nicholas Garrigan ait soigné le poignet d'Idi Amin Dada/Forest Whitaker dans la scène de l'accident de circulation, dont le dictateur est victime dans un petit village ougandais, la star Forest Whitaker se dirige vers sa jeep pour partir. Il avance ainsi à grands pas, du milieu vers le fond de l'écran. Et à l'aide du plan moyen dont il bénéficie à ce moment, le spectateur observe facilement ces pas rapides qu'effectue Forest Whitaker. Le même empressement qui caractérisait Idi Amin Dada au niveau du déplacement, est visible quand Idi Amin Dada en visite chez son médecin le docteur Nicholas Garrigan, l'invite à aller se balader dans la voiture qu'il vient de lui offrir. Forest Whitaker qui est alors cadré en plan moyen comme dans la scène précédente, se retourne et se dirige promptement vers la porte pour sortir. Il va si vite que Nicholas Garrigan est presque obligé de courir pour le rattraper. Cela ne surprend donc guère lorsque Jina Jay, chargée du casting du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, déclare à l'endroit de Forest Whitaker : « Il fallait un acteur fort, dynamique et charismatique.⁸⁹⁴»

Mais Idi Amin Dada ne marchait pas seulement avec diligence. Il faisait constamment accompagner ses propos des gestes obtenus précisément par ses mains. Ces dernières ne restaient donc pas tranquilles quand il parlait. Par rapport justement à ces mains très mobiles d'Idi Amin Dada, Denis Ropa écrit : « Il les agissait sans cesse pour insister sur les points de son discours.⁸⁹⁵» Et dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, Forest Whitaker joue également beaucoup avec ses mains. En témoigne alors la scène consacrée à la réception que le dictateur donne aux diplomates et autres hautes personnalités de l'Ouganda. Dans cette

⁸⁹¹ In *Le monde*, 13 février 2007.

⁸⁹² In *Le Figaro*, 14 février 2007.

⁸⁹³ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 51.

⁸⁹⁴ Témoignage dans « Capturing Idi Amin Dada », documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

⁸⁹⁵ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 67-68.

scène, quand Forest Whitaker entre dans la salle où se trouvent déjà des invités qui discutent entre eux, le premier geste de cet acteur consiste à battre ses mains pour attirer l'attention des hôtes, afin de leur parler. Aussi, ce sont ces mains qui sont privilégiées à l'écran au moyen du cadrage assez rapproché. La tête et les membres inférieurs de Forest Whitaker n'intéressent pas l'appareil de prise de vues à ce moment. Et quand Forest Whitaker commence son discours, il utilise son index droit qu'il pointe alors en direction des invités pour bien signifier que c'est à eux qu'il s'adresse. À cet instant aussi, seule la main droite de Forest Whitaker apparaît à l'écran, tandis que la main droite de la star est systématiquement invisible. Tous ces différents gestes, Forest Whitaker les fait tout naturellement et avec exactitude, si bien qu'il est difficile au spectateur de ne pas trouver satisfaction devant ce jeu de la star. C'est pourquoi, dans un article intitulé *Un dictateur haut en couleurs*, Yasmine Youssi écrit : « Kevin Macdonald signe une biographie exceptionnelle d'Idi Amin Dada, brillamment interprété par Forest Whitaker.⁸⁹⁶»

Quant à James McAvoy, il est un acteur de nationalité écossaise. Il est né le 21 avril 1979 à Glasgow. Il se familiarise avec le monde du cinéma dès son jeune âge. En 1995, c'est David Hayman qui le sollicite et lui donne son premier rôle dans *The Near Room*. Après avoir incarné le fils de proxénète dans ledit film, James McAvoy intègre la Royal Scottish Academy of Music and Drama, et en sort avec son diplôme. Entre 1997 et 2001, ce comédien fait maintes apparitions peu remarquées dans des séries télévisées et des téléfilms tels que *The Bill*, *Lorna Doone* et *An Angel Passes By*. Mais à côté de sa carrière à la télévision, James McAvoy intervient dans différents genres cinématographiques. Il joue ainsi un rôle secondaire en 2001 dans le thriller d'horreur *Swimming Pool* du réalisateur Boris Von Sychowoki. James McAvoy tient également des premiers rôles dans la romance *Bollywood Queen* de Jeremy Wooding en 2002, et dans *Bright Young Things* qui est une comédie dramatique réalisée en 2003 par Stephen Fry⁸⁹⁷.

Cependant, malgré ses apparitions dans de nombreuses réalisations, James McAvoy ne jouit toujours pas de la notoriété. Dit en d'autres mots, ce comédien écossais est peu connu du public. Il faut attendre 2005 pour que la carrière de James McAvoy prenne un tournant décisif avec sa participation dans le film fantastique *Le Monde de Narnia : Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire Magique* réalisé par Andrew Adamson. C'est après ce film

⁸⁹⁶ In *La Tribune*, 14 février 2007.

⁸⁹⁷ https://www.imdb.com/name/nm0564215/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, (consulté le 10 novembre 2019).

qui lui a par ailleurs valu un prix, que Kevin MacDonald lui confie en 2006, le rôle du médecin personnel d'Idi Amin Dada dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Mais si la liste des récompenses de James McAvoy n'est pas longue comme celle de Forest Whitaker, il demeure que ce comédien écossais a tout de même reçu avant son apparition dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, le Prix Orange du Meilleur Espoir aux BAFTA Awards⁸⁹⁸. Ce prix semble avoir pesé sur le choix de James McAvoy par l'équipe de production de *Le Dernier Roi d'Ecosse*. En effet, ce prix lui est venu du film *Le monde de Narnia* qui a justement fait connaître James McAvoy du grand public. L'équipe de production a alors compris qu'il fallait profiter de la popularité toute récente de ce comédien écossais, afin d'appâter ce grand public qui avait encore fraîchement en mémoire, la belle prestation de James McAvoy dans le film précédent.

C'est ce qui semble alors expliquer que l'équipe de production, aidée en cela par le réalisateur Kevin MacDonald, n'attende pas que le film soit déjà avancé pour que le spectateur dans l'obscurité de la salle, fasse la rencontre avec la star. Aussi, James McAvoy apparaît dès la première séquence consacrée à la baignade dans un fleuve en Ecosse, des jeunes médecins contents d'avoir fini leur formation. Dans ladite séquence qui s'ouvre sur un plan d'ensemble éloigné, ces jeunes médecins sont vus en train de plonger successivement au fond du fleuve. Dans ce premier plan, il est impossible au spectateur d'identifier James McAvoy qui interprète le docteur Nicholas Garrigan. Et au deuxième plan de la même séquence, seul James McAvoy cadré en gros plan, est conservé au centre de l'écran, le regard orienté vers le hors-champ avant. Et pendant ce temps, les autres jeunes médecins sont totalement absents de l'écran. Cette configuration écranique instaure dès lors une communication de type indirect entre la star James McAvoy et le public dans la salle. Alors que James McAvoy dit au public qu'il est déjà là, prêt à lui offrir le spectacle, le public de son côté, dit à James McAvoy qu'il est venu le voir jouer et surtout l'admirer. Effectivement, la star est au service du public et vice-versa. Edgar Morin a mis en évidence cette réciprocité en écrivant : « Comme les rois, comme les dieux, la star appartient d'autant plus à ses admirateurs qu'ils lui appartiennent. ⁸⁹⁹ »

Mais cette configuration écranique permet également au spectateur de reconnaître tout de suite James McAvoy sans risque de se tromper, et donc d'être sûr que cet acteur qui

⁸⁹⁸ Disponible sur le site : www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=85120.html, (consulté le 2 avril 2019).

⁸⁹⁹ MORIN (Edgar), *Les stars*, *op. cit.*, p. 55.

a remporté, quelques mois auparavant, le Prix Orange du Meilleur Espoir aux BAFTA Awards, sera à la hauteur du rôle qu'il va jouer dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Le spectateur prend ainsi place avec la certitude que James McAvoy lui donnera entière satisfaction. Ce comédien excelle en effet dans son rôle de médecin qui tombe sous le charme du dictateur Idi Amin Dada, et s'aperçoit plus tard, qu'il doit sortir de la situation assez compliquée dans laquelle il se trouve. C'est ainsi que le jeu de James McAvoy se déploie principalement sur l'axe des capacités émotionnelles. D'où le profond travail plastique du visage qui permet à la star de rendre compte des différentes situations dans sa relation avec le dictateur Idi Amin Dada. Aussi, lorsque le dictateur propose à James McAvoy/Nicholas Garrigan de prendre part au dîner officiel qu'il offre dans son palais, James McAvoy ne répond pas seulement par l'affirmative. Il accompagne sa réponse d'un sourire et d'un léger balancement de la tête du haut vers le bas et vice-versa. Et le plan rapproché poitrine dans lequel il apparaît à ce moment, donne précisément l'opportunité au spectateur de voir comment le jeune médecin exprime sa joie de faire désormais partie des privilégiés qui côtoient Idi Amin Dada.

Par ailleurs, lorsque le jeune médecin découvre le côté monstrueux du dictateur ougandais, le jeu de James McAvoy se modifie radicalement bien que l'accent soit toujours mis sur l'aspect émotionnel. En effet, ce n'est plus la joie, mais plutôt la peur qui se lit sur le visage de la star dans presque toutes les scènes où il apparaît en compagnie du dictateur ougandais. En témoigne alors la scène de discussion entre Idi Amin et le docteur Nicholas Garrigan au sujet du retour du jeune médecin en Ecosse. Dans ladite scène, James McAvoy s'adresse au dictateur Amin interprété par Forest Whitaker en bégayant presque. La star parle avec hésitation, répète les mots et il bat constamment ses paupières, sans oublier le durcissement de ses muscles faciaux. La caméra durant toute la scène, se rapproche et reste systématiquement accrochée au visage de James McAvoy. L'appareil de prise de vues vient ainsi permettre au spectateur de bien percevoir le sentiment de peur intense qu'éprouve le jeune médecin devant le refus d'Idi Amin Dada de le laisser quitter l'Ouganda.

Durant tout le film et dans n'importe quelle circonstance, James McAvoy affiche un jeu assez réaliste. C'est ce que le public de cinéma attend effectivement d'un acteur, c'est-à-dire qu'il vive les situations plus qu'il ne les joue. Et à Hollywood qui est considéré comme la capitale du *make believe*, pour reprendre Jacqueline Nacache⁹⁰⁰, la recherche du réalisme au niveau du jeu, constitue une préoccupation des équipes de production. C'est cette illusion

⁹⁰⁰ NACACHE (Jacqueline), *L'acteur du cinéma*, op. cit, p. 123.

de la vérité que James McAvoy produit à travers son jeu, qui lui vaut des compliments à la sortie du film. Aussi, Frédéric Strauss écrit : « Pour donner la réplique au génial Forest Whitaker, il y a James McAvoy, parfait en Garrigan.⁹⁰¹ » David Tran qui trouve également James McAvoy convainquant dans son interprétation, rappelle : « Mais il serait injuste d'oublier le jeune James McAvoy, parfait dans le rôle difficile du crétin de première, le blanc bec qui ne pige rien à rien.⁹⁰² »

Au terme de ce chapitre qui était axé sur la production des films du corpus, un constat se dégage : les différentes équipes de production ont exploité deux grands moyens, afin que leurs films soient vus par un large public et donc, qu'ils connaissent le succès commercial. Le premier moyen efficace a été la nature même des films. Ces derniers sont en effet tous des fictions qui rencontrent de l'exploit auprès du large public des salles de cinéma. Le deuxième moyen que se sont approprié ces équipes de production, a été d'une part, l'emploi des comédiens de qualité, et d'autre part, le recours aux stars. Ce sont ces deux catégories de comédien qui ont joué les rôles principaux dans les films du corpus. Alors que ce chapitre a examiné le point relatif à la production des films, il incombe dans la suite de cette partie du travail, d'analyser l'autre aspect de la vie des films, c'est-à-dire la commercialisation ou encore l'exploitation.

⁹⁰¹ In *Télérama*, 14 février 2007.

⁹⁰² In *Progrès*, 14 février 2007.

Chapitre 6

Les films du corpus dans leur commercialisation

Les films ne sont pas tournés puis montés pour être gardés au fond des tiroirs ou pour être rangés sur les étagères⁹⁰³. La vie d'un film ne s'arrête donc pas au niveau de sa production. En tant que marchandise en effet, lorsqu'un film est terminé, il doit être mis à la disposition du public. Aussi, Claude Forest souligne : « Un film de cinéma a pour vocation première d'être représenté publiquement en salle, unique mode de diffusion du cinématographique jusqu'à l'apparition des médias domestiques.⁹⁰⁴» Et pour atteindre le public, deux autres acteurs ou professionnels de la filière cinématographique doivent intervenir. Il s'agit respectivement du distributeur et de l'exploitant. Le premier a pour mission de permettre que le film accède aux salles. C'est en effet le distributeur qui approvisionne les salles de cinéma. C'est lui qui apporte à l'exploitant les films à projeter. Sa fonction est celle d'un grossiste. Le deuxième quant à lui, met le film en contact direct avec le spectateur. Vincent Pinel affirme : « L'exploitant organise le lien entre le public et le film qu'il a "traité" avec le distributeur.⁹⁰⁵» C'est en fait dans les salles prévues par l'exploitant, que le spectateur vient consommer le film. C'est à travers l'exploitation qu'une œuvre filmique a des chances de s'assurer une carrière commerciale. Pierre-Jean Benghozi écrit alors : « Un film n'aura une carrière commerciale que dans la mesure où il aura accès au public et sera donc exploité dans une salle de cinéma.⁹⁰⁶»

Cependant, dans le système capitaliste de production des films, les deux autres maillons de l'industrie cinématographique que sont la distribution et l'exploitation, ne fonctionnent pas de façon hasardeuse. En effet, la rencontre entre le film et le public n'est pas fortuite comme le note Laurent Creton⁹⁰⁷. Étant donné que la rentabilité demeure l'enjeu majeur dans le système capitaliste, la distribution et l'exploitation des films reposent essentiellement sur la logique commerciale. Il faut que l'argent qui a été investi dans la production du film, rapporte autant, sinon plus d'argent. Dans la distribution comme dans l'exploitation, les stratégies sont mises en place afin que l'investissement ne tourne pas à perte. C'est pourquoi Pierre Sorlin écrit que la distribution : « Cherche à tirer le meilleur

⁹⁰³ Sauf dans le cas où un producteur est opposé à la sortie d'un film, et qu'il mette celui-ci sur une étagère sans jamais le sortir dans les cinémas.

⁹⁰⁴ FOREST (Claude), *op. cit.*, p. 116.

⁹⁰⁵ PINEL (Vincent), *Techniques du cinéma*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 9^e édition, 2017, p. 121.

⁹⁰⁶ BENGHOZI (Pierre-Jean), *op. cit.*, p. 151.

⁹⁰⁷ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 161.

rendement de la production.⁹⁰⁸» Et s'agissant de l'exploitation, René Bonnell affirme que : « L'exploitation conserve le souci de l'élimination des risques commerciaux.⁹⁰⁹»

La question qui semble alors pertinente à se poser dans ce chapitre, n'est pas celle de savoir si les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* ont été distribués et diffusés, mais bien celle de savoir comment les différents distributeurs et exploitants s'y sont pris pour que la vente desdits films soit rentable. Autrement dit, quels ont été les choix stratégiques opérés dans la commercialisation en vue des meilleures chances de rentabilité ? Cela nous permettra de savoir si les films du corpus ont atteint leur public. Il est vrai que plusieurs éléments peuvent aider à l'analyse de la commercialisation des films. Mais, puisque le présent pan de notre recherche entend démontrer que la commercialisation des films du corpus a reposé sur une volonté de maximisation des gains, ce chapitre abordera principalement et de manière successive, les matériels promotionnels des films étudiés, la gestion du temps ainsi que celle de l'espace d'exploitation de ces films.

6.1 Les matériels de promotion

Compte tenu du coût de production relativement élevé d'un film destiné à la commercialisation, il importe, pour rentabiliser l'investissement, qu'un ensemble d'opérations ou d'actions différentes soit mené avant la sortie du film, afin d'inciter le public à consommer massivement le produit. D'où la mobilisation de plusieurs outils ou moyens communicationnels pour assurer une plus grande visibilité du produit. C'est dans ce sens que Stéphane Debenedetti écrit : « Dans le secteur des industries culturelles [...], la promotion recouvre ainsi plusieurs outils de communication assez hétérogènes mais largement complémentaires.⁹¹⁰» Et lorsqu'il s'agit davantage d'un film à visée commerciale, la campagne publicitaire devient un impératif. Toutefois, il importe aussi qu'un sérieux travail de mise en forme soit fait sur ces outils promotionnels en vue d'atteindre et de convaincre le plus grand nombre de spectateurs. En effet, comme l'écrit Pierre Sorlin : « La qualité des annonces publicitaires éclaire le succès ou l'échec d'un produit de consommation courante.⁹¹¹» Les différents canaux de la campagne publicitaire qui retiennent alors notre

⁹⁰⁸ SORLIN (Pierre) *Sociologie du cinéma, op. cit.*, p. 118.

⁹⁰⁹ BONNELL (René), *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel, op. cit.*, p. 111.

⁹¹⁰ DEBENEDETTI (Stéphane), « Le marketing des industries culturelles : film, livre et musique enregistrée. », Dominique Bourgeon-Renault et al., (dir.), *Marketing de l'art et de la culture*, Paris, Dunod, 2014, p. 241-281.

⁹¹¹ SORLIN (Pierre), « Un objet à construire : les publics de cinéma », *Le Temps des médias*, 2004, n° 3, p. 39-48.

intérêt dans ce sous-chapitre, sont au nombre de trois : les titres, les affiches et les bandes-annonces.

6.1.1 Les titres comme stratégies d'augmentation des recettes

Depuis les frères Lumière, les films ont toujours eu des titres, afin de les identifier notamment. La fonction nominative semble donc la première fonction que remplit tout titre de film. Dans ce sens, Yves Lever affirme : « Le titre d'un film, c'est son "nom" en quelque sorte.⁹¹² » Mais au-delà du rôle de la « carte d'identité » que joue le titre d'un film, les exigences commerciales liées à la distribution et à l'exploitation des œuvres cinématographiques, font aussi du titre d'un film, un élément susceptible de contribuer à la hausse des recettes. Aussi Jacques Dubois écrit, concernant la fonction commerciale des titres de films : « Ils s'adressent à un spectateur éventuel qu'il s'agit d'appâter, de séduire.⁹¹³ » Or, séduire et appâter dans le contexte commercial, reviennent à présenter à un potentiel client, un produit de la façon la plus attirante possible, afin de le pousser à se décider à l'achat dudit produit. C'est la raison pour laquelle les personnes qui financent et vendent des films, attachent une grande importance à l'élément paratextuel qu'est le titre. En effet, le titre n'est pas hors du film. Il en fait partie. Aussi, ces personnes qui investissent dans la filière cinématographique, ne choisissent pas des titres au hasard, car elles sont convaincues que dans une large mesure, le titre d'un film a une influence sur son succès⁹¹⁴. Une analyse des différents titres de notre corpus va donc permettre de démontrer que les distributeurs et les exploitants poursuivent un objectif mercantile. Et puisqu'il s'agit à travers les titres, de convaincre le spectateur d'aller voir le film, l'analyse sera attentive à la longueur des titres et à leur sémantique.

À l'observation des titres du corpus étudié, il apparaît que tous, au niveau métrique, sont relativement courts. Le nombre des mots qui composent ces différents titres varie entre un et cinq, tandis que le nombre des syllabes oscille entre trois et six. Cette longueur qui est très limitée, semble voulue par les équipes de production et de distribution, afin que le spectateur retienne facilement ces titres. Dans la filière cinématographique donc, la brièveté des titres est motivée par de logiques commerciales. Il faut que le titre en tant qu'énoncé

⁹¹² LEVER (Yves), *L'analyse filmique*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1992, p. 33.

⁹¹³ DUBOIS (Jacques), « Titres de films », *Communications*, 1970, n° 16, p. 94-102.

⁹¹⁴<https://www.dunod.com/cinema-qu-est-ce-qu-un-bon-titre-de-film>. Voir aussi <https://www.latribune.fr/opinions/tribunes/20141117trib13b06ef5/comment-prevoir-le-succes-d-un-film-avant-son-tournage.html>

linguistique, puisse être mémorisé par le spectateur. Avec un titre de film aisément mémorisable, le spectateur peut informer ses amis ou ses proches du prochain film qui sera à l'écran, en leur donnant avec précision et sans hésitation le titre dudit film. Un titre court aide à cet effet, à faire la campagne du film à travers le phénomène du bouche à oreille.

Il n'est donc pas étonnant que le titre *Lumumba* comporte un seul mot et trois syllabes. Or, le héros de l'indépendance du Congo avait deux prénoms, à savoir Patrice et Emery. Et comme c'est son histoire qui est par ailleurs contée dans ce film de Raoul Peck, il aurait été normal que son nom et ses prénoms apparaissent sur le titre. Mais ces deux prénoms sont systématiquement supprimés du titre du film. Il y a véritablement une volonté de réduire le titre de ce film à un syntagme nominal. En ajoutant les deux prénoms du personnage central du film au titre, ce dernier aurait été relativement long. Le spectateur aurait eu affaire à une suite de trois noms propres de personne. La capacité de ce titre d'être mémorisé aurait alors diminué. Le producteur et le distributeur du film *Lumumba* l'ont certainement compris. Aussi, ils ont jugé plus bénéfique de ne laisser que le nom.

Par ailleurs, il y a comme une norme qui gouverne les films biographiques s'agissant des titres. D'un côté, les titres ce genre cinématographique ignorent les prénoms de personnalités historiques qui sont mises en scène. En témoignent les films tels que *Van Gogh* réalisé par Maurice Pialat en 1991, *Nixon* en 1995 par Oliver Stone, *Lincoln* en 2012 par Steven Spielberg et *Mandela* en 2013 par Justin Chadwick. Les prénoms respectifs Vincent, Richard, Abraham et Nelson n'apparaissent pas sur les titres de ces différents films. De l'autre côté, les titres des biopics laissent apparaître les nom et prénom des personnalités historiques, mais précédés dans la plupart des cas d'un groupe nominal. Ici, on retrouve des films comme *La passion de Jeanne d'Arc* réalisé en 1928 par Carl Theodor Dreyer, *The Strange Death of Adolf Hitler* réalisé en 1943 par James Hogan, *La vie de Louis Pasteur* par John Adolphi en 1935, *La vie d'Emile Zola* par William Dieterle en 1937. Les équipes de production et de distribution du film *Lumumba* ont opté pour la première catégorie, c'est-à-dire juste le nom du personnage comme titre. Le spectateur est familier à cette formulation de titre concernant les films biographiques. Ces équipes ont donc tenu à respecter en quelque sorte le contrat cinématographique, au risque de diminuer le nombre de spectateurs. En effet, si le titre s'écarte déjà de l'horizon d'attente du spectateur, ce dernier ne sera pas motivé de parler du film à son entourage et encore moins, d'aller lui-même voir ce film.

Le titre *Hôtel Rwanda* comporte quant à lui deux mots et quatre syllabes. Par rapport au titre *Lumumba*, il est aussi relativement court. Les équipes de production et de distribution du film de Terry George l'ont voulu ainsi pour son impact mnémonique très fort. Ce qui justifierait l'absence dans ce titre, d'un déterminant comme « le, la, ou l' » et d'un génitif de possession introduit par les prépositions « de ou du ». En effet, s'il fallait ajouter ces éléments expansifs de la langue française, le titre de ce film serait par exemple *L'Hôtel du Rwanda* qui est sans doute plus long que le titre définitif, à savoir *Hôtel Rwanda*. Et s'il fallait prendre comme titre, le nom de l'hôtel où se déroule la grande partie du film de Terry George, on aurait alors eu *Hôtel des Mille Collines*. Ce qui est un titre encore plus long.

S'agissant du titre *Blood Diamond*, il s'apparente au titre *Hôtel Rwanda*. Tous deux sont composés de deux mots. Et comme le titre *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* est également privé d'un déterminant et d'un génitif de possession. Il faut donc voir aussi dans la concision de ce titre, l'intention pour le producteur et le distributeur, de faciliter la mémorisation par le spectateur à qui est adressé le titre tout comme le contenu diégétique du film.

Le Dernier Roi d'Ecosse est le plus long des titres du corpus. Il contient cinq mots et six syllabes. Ce titre est certes long, car il pouvait être réduit aux nom et prénom du chef de l'État ougandais, dont l'histoire constitue la trame narrative de ce film de Kevin Macdonald. On aurait ainsi eu des titres plus courts tels *Idi Amin* ou encore *Idi Amin Dada*, comme c'est le cas avec *Lumumba*. Il semble dès lors que le distributeur ne cherchait pas la concision du titre. La question de la mémorisation du titre n'était pas tellement la préoccupation, puisque ce film est une adaptation d'un roman qui porte le même titre, et qui a par ailleurs été un best-seller. Ce que reconnaissent les critiques Emmanuel Hecht et Clara Dupont-Monod. Le premier écrit à ce propos : « *Le Dernier Roi d'Ecosse* de Kevin Macdonald est inspiré du roman à succès d'un Britannique [...] Giles Foden.⁹¹⁵ » La seconde affirme pour sa part : « À la base, il y a un livre couvert de prix : *Le Dernier Roi d'Ecosse* de Giles Foden.⁹¹⁶ » Et c'est certainement la raison pour laquelle le distributeur a jugé plus profitable de laisser le film porter le titre du roman, malgré sa longueur relative. Le distributeur français avait la conviction qu'en gardant ce titre, le succès connu en librairie, trouvera son écho dans les salles de cinéma. Les nombreux lecteurs qui ont en effet aimé ce récit littéraire, éprouveront certainement une grande envie d'aller voir le film qui en est issu. Cela ne serait-il pas alors

⁹¹⁵ In *Les Echos*, 14 février 2007.

⁹¹⁶ In *Marianne*, 10 février 2007.

à l'origine de l'importante recette de ce film ? En effet, *Le Dernier Roi d'Ecosse* a récolté à travers le monde une recette de 49155371 dollars⁹¹⁷, soit un bénéfice de 43155371 dollars. Pour des raisons commerciales, il n'était donc pas intelligent de trouver un autre titre à ce film.

Cependant, au-delà de la longueur des titres qui ont un impact sur la rentabilité des films, la signification des titres repose également sur une logique économique. Aussi, la sélection des noms, des adjectifs et même des verbes qui doivent servir à la formulation des titres, fait l'objet d'un examen rigoureux dans le marché du cinéma. Les noms, les adjectifs et les verbes contenus dans un titre de film, sont souvent lourds de sens pour pouvoir accrocher suffisamment le spectateur. Au niveau sémantique, le titre d'un film renvoie à une réalité spécifique. Un film ne se nomme donc pas fortuitement *Titanic*, *Apocalypse Now*, *Les Ensorceleuses*, *Mobutu Roi du Zaïre*, *Le Camp de Thiaroye*, *La Grande Vadrouille* ou encore *Chantons sous la pluie*.

Ainsi, le nom Lumumba qui a été choisi pour ce film de Raoul Peck, charrie une forte connotation politique. En effet, le spectateur qui lit ou entend le titre *Lumumba*, a déjà une idée très claire du contenu de ce film. Il sait, avant même d'entrer dans la salle, s'il connaît l'histoire de la décolonisation en Afrique, qu'il va suivre l'histoire du nationaliste congolais Patrice Lumumba, dont la vie politique a été émaillée de trahison, de complots et pour finir par une mort tragique. Alexis Champion vient éclairer davantage le spectateur sur le titre de ce film avant sa sortie en salles. Le critique signe alors un article intitulé *Lumumba, le héros sacrifié*, et écrit à la suite : « Ce film retrace les quelques mois qui séparent la proclamation du Congo indépendant de l'assassinat tragique de son tout premier chef de gouvernement, le démocrate Patrice Lumumba.⁹¹⁸ » Le sens de ce titre fonctionne à cet effet sans ambiguïté. Le producteur et le distributeur ont estimé plus valable de donner au film un titre descriptif, qui a la particularité de fournir des indications bien précises au spectateur. Ce titre ne prend pas le contre-pied de la réalité qui est représentée à l'écran. En effet, au sortir du visionnage du film *Lumumba*, le spectateur n'est pas déçu. Ce que le titre lui a annoncé avant d'entrer dans la salle, il l'a vu à l'écran. Le spectateur a bien vu Patrice Lumumba prononcer le

⁹¹⁷ <https://www.the-numbers.com/movie/Last-King-of-Scotland-The#tab=summary>, (consulté le 10 avril 2020).

⁹¹⁸ In *Le Journal du Dimanche*, 14 mai 2000.

discours incendiaire du 30 juin 1960. Il a pareillement vu défiler devant ses yeux la trahison, l'arrestation et l'assassinat de Patrice Lumumba.

Quant au titre *Hôtel Rwanda*, il ne fait aucun doute qu'il a une valeur descriptive. Avec précisément la référence géographique introduite par le nom Rwanda qui désigne un pays d'Afrique, le spectateur est déjà assez situé sur le lieu du déroulement de l'histoire qui l'attend à l'écran. Il faut noter que les autres titres des films qui portent également sur le génocide rwandais, restent suffisamment vagues. En révèlent les films tels que *Shooting Dogs* de Michael Carton-Jones, *Opération Turquoise* d'Alain Tasma, *Sometimes in April* de Raoul Peck et *J'ai serré la main du diable* de Roger Spottiswoode. Même le film du Rwandais Éric Kabera réalisé en 2000 et intitulé *One Hundred Days*, n'est pas explicite quant à la référence spatiale de l'action. C'est pareil pour le film *Petit Pays* réalisé en 2020 par Éric Barbier, et inspiré par un roman du même titre écrit par un témoin, Gaël Faye. Sur la seule base du titre de chacun de ces films, le spectateur ne peut pas déduire que l'histoire concerne le génocide rwandais, ou en tout cas, que le récit qui lui est proposé a pour cadre géographique le Rwanda. Les équipes de production et de distribution du film *Hôtel Rwanda* ont donc inséré le nom Rwanda sur le titre à dessein. Ces équipes savaient très bien qu'avant la sortie du film en 2005, presque le monde entier connaissait déjà ce pays, car c'est au Rwanda qu'a eu lieu le dernier génocide du siècle dernier.

Il est donc clair qu'une bonne partie du public mondial connaissait déjà le Rwanda, du fait précisément de ce génocide qui a été suffisamment médiatisé. Et du coup, un titre de film qui mentionnait le nom Rwanda dix ans après le génocide, était susceptible d'inciter le spectateur à aller voir un tel film. Avec donc le nom Rwanda sur le titre du film, les équipes de production et de distribution invitaient le spectateur à venir découvrir le triste événement qui a secoué le Rwanda en 1994. Avant la sortie du film, les critiques apportent cet éclairage au spectateur à travers les commentaires et les titres assez significatifs. *Hollywood pleure le Rwanda*. Tel est le titre de l'article que Gérard Lefort signe. Et le critique d'écrire : « *Hôtel Rwanda* de l'Irlandais Terry George est le premier film en compétition officielle consacré aux massacres perpétrés au Rwanda en avril 1994.⁹¹⁹ ». *La liste de Cheadle* est le titre de l'article que Barbara Théate propose. Ce titre qui fait allusion au film à succès *La Liste de Schindler* réalisé par Steven Spielberg en 1993, provoque en effet l'envie chez le spectateur d'aller voir le film *Hôtel Rwanda*. La critique écrit d'ailleurs : « Un directeur hôtelier africain

⁹¹⁹ In *Libération*, 14 février 2005.

a inspiré *Hôtel Rwanda*. En 1994, il a sauvé de la mort des centaines de Tutsis.⁹²⁰» Et au visionnage du film *Hôtel Rwanda*, le spectateur trouve effectivement mis en scène l'appel à la haine des Tutsis, le massacre précisément à la machette de cette ethnie, ainsi que les efforts déployés par le héros Paul Rusesabagina interprété par Don Cheadle, pour sauver les Tutsis.

En ce qui concerne *Blood Diamond* (Diamants de sang en langue française), ce titre, à l'instar de *Lumumba* et *Hôtel Rwanda*, est également descriptif. L'alliance des noms "Blood" et "Diamond" qui le composent, expliquent la problématique de ce film en renvoyant directement le spectateur dans l'univers de la barbarie, de la mort et du jeu des intérêts. En effet, c'est dans les années 90 que l'expression « Diamants du sang » a vu le jour lorsque le commerce illégal des pierres précieuses servait à financer les guerres civiles dans les pays comme le Liberia, la Sierra Leone, la République Démocratique du Congo et l'Angola. Jean-François Orru, Rémi Pelon et Philippe Gentilhomme affirment à ce propos : « L'expression "diamants du sang" renvoie au rôle majeur qui est attribué au diamant dans les guerres qui ont meurtri l'Angola, le Liberia, la Sierra Leone et la République Démocratique du Congo, principalement dans les années 1990-2000.⁹²¹»

L'expression « diamants de sang » circulait donc déjà dans le monde grâce à la médiatisation des guerres civiles menées dans quelques pays du continent africain. Cette expression, qui avait été utilisée pour susciter l'émoi et même l'indignation de la communauté internationale sur les conséquences fâcheuses du commerce des diamants en provenance des pays en guerre, est reprise par la machine à rêves hollywoodienne dans la version anglaise, pour en faire un titre de film. L'objectif visé à travers le titre *Blood Diamond* par les équipes de production et de distribution de ce film, était prioritairement commercial. Pour ces équipes, un titre de film qui évoquait une réalité sociohistorique marquante, était à même d'attirer le plus grand nombre de spectateurs dans les salles. Comme avec *Hôtel Rwanda*, les titres et les commentaires parus dans les colonnes des journaux avant la sortie du film *Blood Diamond*, rendent le titre plus clair, afin de pousser massivement les spectateurs à aller voir prochainement ce film. Dans le long article intitulé *Blood Diamond : Une grosse production engagée contre le commerce illégal des pierres à des fins guerrières*, les critiques Christophe Ayad et Didier Péron écrivent : « Hollywood a longtemps été le meilleur copain des diamantaires. *Des Mines du roi Salomon à Breakfast Tyffany's*, la

⁹²⁰ In *Le Journal du Dimanche*, 27 mars 2005.

⁹²¹ ORRU (Jean-François), PELON (Rémi), GENTILHOMME (Philippe), « Le diamant dans la géopolitique africaine », *Afrique contemporaine*, 2007, n° 221, p. 173-203.

machine à faire rêver a carburé à l'éclat sans pareil des bijoux convoités. Le diamant était alors objet de tous les désirs. Avec *Blood Diamond*, qui sort demain, Hollywood change radicalement de registre.⁹²²» De son côté, François-Guillaume Lorrain signe un article au titre assez évocateur : *Des diamants mortifères*. Et le critique écrit plus loin : « *Blood Diamond* lance les “diamants sales”, trésor de guerre des rebelles de Sierra Leone [...]. Ici, les diamants ne sont plus sur canapés. Ils ne sont pas non plus éternels, mais synonymes de mort.⁹²³» Le titre *Blood Diamond* qui est donc descriptif, ne ment pas au spectateur. Ce dernier découvre effectivement après visionnage, que dans ce film d'Edward Zwick, le diamant est l'objet de toutes les convoitises, et qu'il sème véritablement la mort. En témoigne par exemple la scène de bombardement du camp des rebelles par les hommes du colonel Coetzee, qui tiennent à récupérer le diamant rose caché sur ce territoire. Dans ladite scène, plusieurs enfant-soldats sont tués ainsi que de nombreux rebelles du RUF. Il y a également la scène de la conférence du G8 qui se tient à Anvers en Belgique. Dans cette scène, les questions relatives au commerce illégal des diamants qui alimente les guerres dans certaines zones en Afrique, sont débattues.

Pour ce qui est du titre *Le Dernier Roi d'Ecosse*, il apparaît à l'examen, que ce titre est également descriptif. Il suggère, d'entrée de jeu au spectateur, un univers d'exercice du pouvoir politique dans un espace géographique donné. Les noms tels que roi et Ecosse sur ce titre, sont là pour l'attester. Mais en réalité, l'exercice du pouvoir politique dont il est question ici, ne concerne pas directement un dirigeant ou un homme politique écossais. En effet, pour ceux qui ont lu le roman à succès de Giles Foden ou qui en ont entendu parler, se souviennent très bien qu'il s'agit du règne de terreur sous Idi Amin Dada, alors que ce dernier était Président de l'Ouganda entre 1971 et 1979. Et pour ceux des spectateurs qui n'ont jamais entendu parler de ce roman ou encore d'Idi Amin Dada, les titres des journaux et les commentaires qui sont parus avant la sortie du film, sont venus les aider à comprendre que *Le Dernier Roi d'Ecosse* est l'histoire d'un dictateur, et plus précisément celle d'Idi Amin Dada. Aussi, dans son article intitulé *Il était une fois Idi Amin Dada*, François-Guillaume Lorrain écrit : « Dans un film-fiction, Kevin Macdonald fait revivre le “boucher de l'Afrique”, qui a laissé en Ouganda un souvenir plus contrasté qu'en occident.⁹²⁴» Barbara Théate n'est pas éloignée de son confrère François-Guillaume Lorrain. Elle fait bien savoir

⁹²² In *Libération*, 30 janvier 2007.

⁹²³ In *Le Point*, 25 janvier 2007.

⁹²⁴ In *Le Point*, 08 février 2007.

au spectateur que le film qui sera prochainement à l'écran, porte sur le dictateur ougandais. Dans son article au titre très évocateur *Le tyran aux Oscars*, elle peut alors écrire : « Quand il reçoit le roman de Giles Foden *Le Dernier Roi d'Ecosse*, consacré au célèbre dictateur, Kevin Macdonald se dit qu'il tient ce film sur l'Afrique qu'il veut réaliser depuis longtemps.⁹²⁵»

Cependant, il est à noter que *Le Dernier Roi d'Ecosse* qui est le titre qu'a donné Giles Foden à son roman, s'inspire du titre que le Président ougandais s'était lui-même octroyé quand il est arrivé au pouvoir. Par ailleurs, ce n'était pas le seul titre ronflant d'Idi Amin Dada. Yasmine Youssi le rappelle opportunément à la sortie du film : « Il s'était autoproclamé "Dernier roi d'Ecosse", "Conquérant de l'Empire britannique", "Seigneur de toutes les Bêtes de la Terre et des Poissons de la mer".⁹²⁶» C'est d'ailleurs sous son deuxième titre - "Conquérant de l'Empire britannique" - qu'il se présente au journaliste qui l'interviewe⁹²⁷. Il semble donc que pour les équipes de production et distribution du film d'Edward Zwick, de tous ces titres dont s'était affublé Idi Amin Dada, « Le Dernier Roi d'Ecosse » était mieux adapté d'une part, pour désigner Idi Amin Dada qui avait beaucoup d'admiration pour l'Ecosse. D'ailleurs, dans la scène de sa première rencontre avec Nicholas Garrigan, le Président ougandais confie au jeune médecin écossais : « Si je n'avais pas été Ougandais, j'aurais été Ecossais. » D'autre part, ce titre met bien en évidence le pouvoir qu'Idi Amin Dada a exercé sans partage, et donc avec abus sur le peuple ougandais. C'est ainsi que le spectateur est par exemple témoin du massacre des prisonniers politiques dans une prison à Kampala, de la torture puis de l'exécution du ministre ougandais de la santé. Le même spectateur assiste à l'expulsion des hommes d'affaires asiatiques du territoire ougandais. Idi Amin Dada prend cette décision sans consulter ses ministres ou proches collaborateurs.

En dehors des titres qui viennent de faire l'objet d'analyse, l'étude des matériels promotionnels entamée dans ce chapitre, se poursuit avec les affiches.

⁹²⁵ In *Le Journal du Dimanche*, 11 février 2007.

⁹²⁶ In *La Tribune*, 14 février 2007.

⁹²⁷ Voir *Capturing Idi Amin Dada*, le documentaire réalisé par Fran Robertson, 2006, Bonus DVD de *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

6.1.2 Les affiches

L'affiche n'est pas un document neutre. Elle donne des connaissances ou des informations sur un sujet bien déterminé. Aussi, Pierre Chagny souligne que : « L'affiche est une source d'informations extraordinaire sur l'objet qu'elle représente.⁹²⁸» Une affiche peut donc par exemple porter sur une campagne électorale ou sur un évènement sportif. Par rapport à sa mise en forme, l'affiche utilise simultanément l'image et le texte. Sur ce point, Pierre Chagny écrit que : « L'affiche construit son message autour de l'image et du slogan.⁹²⁹» Mais comme l'affiche n'est pas réservée à un secteur d'activités donné, l'industrie du cinéma l'exploite également pour les campagnes publicitaires des films. Et dans ce cadre, l'affiche a pour mission de donner au public l'envie de se rendre dans une salle pour voir un film. Autrement dit, l'affiche fait partie des possibilités que le distributeur utilise pour mieux vendre un film. Gilbert Cohen-Séat soutient à cet effet : « L'affiche est l'un des éléments de l'énorme appareil publicitaire pour le lancement et l'exploitation des films.⁹³⁰» Il s'agit donc à travers l'affiche qui au cinéma, est un discours sur le film c'est-à-dire un élément de la paratextualité⁹³¹, de fasciner l'œil du passant et de l'inciter à entrer dans la salle de projection. Mais pour parvenir à ce résultat, il y a un argumentaire très complexe et également très solide, qui est développé sur l'affiche. Que révèlent donc les différentes affiches des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*⁹³² ?

Il importe cependant de préciser que l'analyse des affiches, telle qu'elle sera conduite dans cette recherche, ne s'attardera pas à dégager un certain rapprochement entre l'affiche et l'atmosphère ou l'ambiance du film. En clair, ce n'est pas notre objectif principal de faire un lien par exemple entre les couleurs qui apparaissent sur les différentes affiches et les univers diégétiques des films. Une telle approche a été menée plus haut avec l'étude des titres. En adoptant la même approche en ce qui concerne l'analyse des affiches, les mêmes arguments et les mêmes exemples risquent de revenir. Par exemple, l'analyse du titre *Blood*

⁹²⁸ CHAGNY (Pierre), *L'affiche : un document autre que le livre*, Mémoire du Diplôme de conservateur de bibliothèque, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005, p. 7.

⁹²⁹ CHAGNY (Pierre), *op. cit.*, p. 8.

⁹³⁰ COHEN-SÉAT (Gilbert), *Op. cit.*, p. 194.

⁹³¹ Hormis l'affiche, Jacques Aumont et Michel Marie considèrent aussi le dossier de presse destiné aux critiques, les entretiens avec l'auteur et les acteurs avant la sortie du film, comme des éléments de la paratextualité filmique. Voir à cet effet l'entrée réservée au mot « intertexte » de leur ouvrage, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 112.

⁹³² Les affiches que nous exploitons dans cette étude sont celles des distributeurs français, disponibles dans le site *Cinesud* qui abrite les affiches originales des films.

Diamond a révélé qu'il s'agit du chaos, de la violence extrême et de la mort dans ce film. En déportant l'analyse du côté de l'affiche du même film et en prenant en compte la couleur, la conclusion sera la même, car l'affiche de *Blood Diamond* est dominée par des couleurs très sombres qui renvoient fortement à la tragédie et à la désolation. Pour éviter donc cette répétition, l'étude relative aux affiches se propose ici, de mettre l'accent sur certaines informations pertinentes que le distributeur donne, et qui sont alors susceptibles de pousser le maximum de spectateurs à prendre part à la séance de projection. Cependant, dans l'analyse de ces informations pertinentes, nous allons nous livrer à un travail de décryptage des signes, car comme l'écrit Mahmoud Jemni : « Système de signes, comme la langue parlée ou écrite, l'affiche s'apprête à dévoiler son sens, voire ses différents messages.⁹³³ »

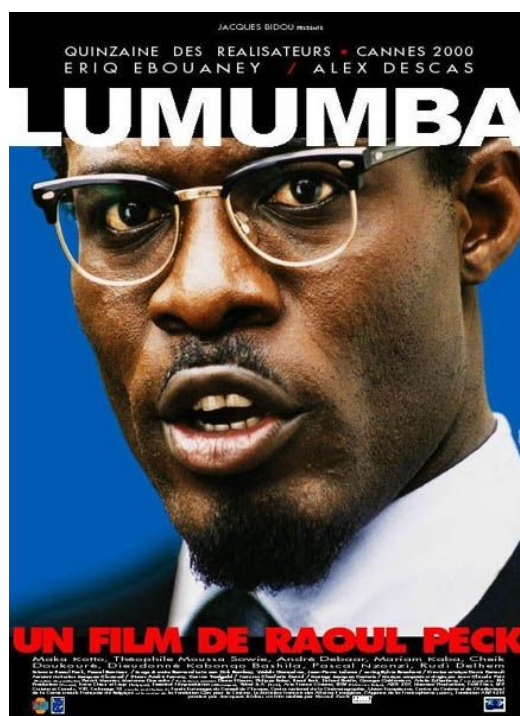


Figure 1 : affiche du film *Lumumba*, 2000.

Ainsi, l'affiche du film *Lumumba* présente sous un fond bleu, la photo d'un personnage habillé en costume noir et chemise blanche. Cette photo est l'élément iconique qui est le plus mis en évidence, et ne saurait donc échapper à l'œil du spectateur, grâce précisément au cadrage en gros plan de ce personnage. Avec une grosseur de plan aussi importante, le distributeur a pensé l'affiche de manière à ne pas laisser le spectateur

⁹³³ <https://cinematunisien.com/2019/12/08/proposition-de-lecture-dune-affiche-de-cinema>, (consulté le 20 avril 2020).

indifférent. Toujours par rapport à cette photo, il apparaît que l’affiche reprend une photo du vrai Lumumba et l’imite au mieux. Le distributeur a donc essayé de s’approcher au plus près des portraits photos de Patrice Lumumba, afin de montrer au spectateur à partir de cet élément photographique, que le film en question côtoie la vérité historique.

Mais il n’y a pas que le message iconique qui compose l’affiche du film *Lumumba*. Depuis Roland Barthes, il est reconnu que l’image dans la communication de masse, s’accompagne toujours d’un texte qui peut jouer le rôle de titre, de légende ou de dialogue. Ce que Roland Barthes appelle le message linguistique. Et il écrit à ce propos : « Il semble que le message linguistique soit présent dans toutes les images.⁹³⁴ » C’est ainsi que sur l’affiche du film *Lumumba*, le message linguistique qui est tout en majuscule, occupe deux grandes parties. Sur le bord supérieur et en première ligne, on peut lire « JACQUES BIDOU PRESENTE ». Ce dernier est un producteur, coproducteur et acteur français⁹³⁵. Après donc le nom du producteur, apparaissent respectivement sur la seconde ligne et dans une police plus grande que le texte précédent, « QUINZAINE DES REALISATEURS » et « CANNES 2000 ». La troisième ligne donne à lire dans une police plus grande que les deux textes précédents, « ERIQ EBOUANEY » « ALEX DESCAS ». Cette partie supérieure se termine par le titre « LUMUMBA » écrit en blanc sur un fond noir. Ce texte a par ailleurs la police de caractère la plus importante de toute l’affiche. Quant à la partie inférieure, il est écrit en rouge et sur un fond noir « UN FILM DE RAOUL PECK ». Ce bloc linguistique bénéficie également d’une police de caractère plus importante que les autres textes, en dehors du titre.

À la lumière de la présentation de l’affiche du film *Lumumba*, il y a une volonté pour le distributeur de ce film, d’attirer l’attention du spectateur premièrement sur le titre et, deuxièmement, sur le nom du réalisateur. Sur le nom précisément du réalisateur qui est présenté de plus près, le distributeur entend signifier au spectateur que le film est signé par un réalisateur marquant. Mais ce nom du réalisateur qui bénéficie d’une forte visibilité sur l’affiche par rapport au nom du producteur – ici Jacques Bidou -, annonce également au spectateur que le réalisateur a été tout-puissant, c’est-à-dire qu’il a eu une bonne marge de liberté quant à la forme de ce film, et que le spectateur gagnerait justement à aller voir cette œuvre. Cependant, le film *Lumumba* n’est pas uniquement vanté sur l’affiche à travers la mise en évidence du nom de son réalisateur. Le distributeur a veillé également à ce que la mention complémentaire « CANNES 2000 » apparaisse sur l’affiche, dans l’intention faire

⁹³⁴ BARTHES (Roland), « Rhétorique de l’image », *Communications*, 1964, n°4, p. 40-51.

⁹³⁵ Voir <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-42122/biographie>, (consulté le 15 novembre 2019).

comprendre au spectateur que le film a fait l'objet de sélection au Festival de Cannes qui est la plus grande rencontre du cinéma mondial⁹³⁶. Avec une telle mention sur l'affiche, le spectateur arrive aisément à la conclusion selon laquelle le film *Lumumba* mérite d'être vu. Les mentions sur une affiche de film et qui sont liées aux récompenses ou encore aux sélections, ne constituent pas de simples ornements. Elles sont plutôt d'excellents appâts pour remplir les salles. Leur mission en définitive, reste essentiellement commerciale.



Figure 2 : affiche du film *Hôtel Rwandais*, 2005.

Quant à l'affiche du film *Hôtel Rwanda*, elle présente une composition qui tranche sévèrement avec celle du film *Lumumba* et ce, sur plusieurs points. En fait, cette affiche du film de Terry George est divisée verticalement en deux parties. La partie gauche héberge tout le message d'ordre iconique de cette affiche, tandis que tout le message linguistique s'étale sur la partie droite. Sur cette partie gauche, apparaît sur le bord supérieur et en plan rapproché poitrine, la photo du comédien Don Cheadle. Un peu plus bas, c'est un plan d'ensemble qui montre encore les photos des autres comédiens tels que Nick Nolte, Sophie Okonedo et Joaquin Phoenix. Tous ces comédiens sont montrés assez frontalement. Par ailleurs, ces comédiens pour la plupart, à l'exemple de Don Cheadle et de Nick Nolte, sont

⁹³⁶ ETHIS (Emmanuel), *op. cit.*, p. 110.

des stars et donc bien connus du public. Lorsque le distributeur décide de faire apparaître les visages de ces deux stars sur l’affiche, il n’y a pas une autre intention derrière ce choix, que celle d’attirer les spectateurs vers les salles. Autrement dit, à travers les photos des acteurs de renom comme Nick Nolte et Don Cheadle sur l’affiche, et qui tiennent des rôles majeurs dans le film, le distributeur vise sans doute la rentabilité. Le distributeur privilégie en termes de visibilité sur l’affiche, non pas les photos des victimes anonymes, mais plutôt les photos des comédiens. Le distributeur a très bien compris que quand le public verra ces deux visages habituels sur l’affiche, il sera d’une part attiré, et d’autre part, il cherchera sans hésitation à acheter un billet pour voir *Hôtel Rwanda*.

Cette hypothèse semble plausible en comparant notamment l’affiche du film *Hôtel Rwanda* à celle du film *La Liste de Schindler*, dont l’histoire se rapproche d’ailleurs de celle développée dans *Hôtel Rwanda*.



Figure 3 : affiche du film *La Liste de Schindler*, 2005.

Sur cette affiche de *La Liste de Schindler*, il y a juste une photo qui présente quelques Juifs alignés dans une cour, et en avant-plan une petite fille juive qui n’est pas sur le rang. La photo de l’acteur britannico-américain Liam Neeson qui interprète Oskar Schindler, est absente de cette affiche. Et il serait difficile de soutenir que cette absence viendrait du fait que Liam Neeson n’était pas assez connu du public au moment où sortait ce film de Steven

Spielberg. En effet, avant d'être sollicité pour jouer dans *La Liste de Schindler*, cet acteur avait déjà acquis la notoriété grâce aux films comme *Suspect dangereux* de Peter Yates réalisé en 1987, *Mission* de Roland Joffé, Palme d'Or à Cannes en 1987. À cette liste, s'ajoute le film *Maris et Femmes* réalisé en 1992 par Woody Allen. En effet, sur l'affiche de *La Liste de Schindler*, le distributeur s'abstient de diriger l'attention du spectateur sur des visages reconnaissables des comédiens. Ce qui est tout le contraire avec le distributeur du film *Hôtel Rwanda*. Parmi ces deux affiches donc, il y a une qui poursuit très ouvertement un objectif commercial. Il s'agit de celle du film *Hôtel Rwanda*.

Par rapport au message linguistique contenu sur l'affiche du film *Hôtel Rwanda*, il se présente comme suit : en haut, il apparaît sur le premier bloc « SELECTION OFFICIELLE FESTIVAL DE BERLIN. Plus bas sous le deuxième bloc, il écrit « 3 NOMINATIONS AUX OSCARS, MEILLEUR ACTEUR DANS UN ROLE PRINCIPAL, MEILLEUR SCENARIO ORIGINAL, MEILLEUR ACTRICE DANS UN ROLE SECONDAIRE ». Ces deux blocs du message linguistique qui insistent d'une part, sur la sélection du film à un festival de cinéma très ancien et compétitif comme celui de Berlin, et d'autre part, sur les différentes récompenses que le film *Hôtel Rwanda* a reçues, se proposent donc de célébrer la qualité de ce film. S'agissant précisément des récompenses, la triple oscarisation du film *Hôtel Rwanda* que le distributeur prend soin de mentionner sur l'affiche, est une invitation très forte adressée au spectateur. Ces trois nominations qui fonctionnent comme des gages de qualité, viennent rappeler au spectateur qu'il n'a plus à se demander si le film *Hôtel Rwanda* qui lui est proposé, mérite d'être vu. En effet, rares seraient les spectateurs qui résisteraient à la tentation d'aller voir un film qui a été multi-oscarisé lors d'une même édition d'un même festival.

Cependant, le distributeur n'est pas le seul à faire savoir au public que le film *Hôtel Rwanda* a fait l'objet d'une sélection officielle, et qu'il a été nommé au Festival de Cannes. En effet, les critiques à leur tour rappellent, également à l'intention du public, ces faits marquants qui ont entouré ce film avant comme après sa sortie. Ainsi, dans son article intitulé *Hôtel Rwanda au Festival de Berlin*, Emmanuèle Frois écrit : « Mais le week-end berlinois a surtout été marqué par *Hôtel Rwanda*, le film de Terry George, en sélection officielle.⁹³⁷» Pour ce qui est de la récompense, Richard Gianorio écrit : « *Hôtel Rwanda* doit aussi

⁹³⁷ In *Le Figaro*, 14 février 2005.

beaucoup à son interprète, Don Cheadle, nommé pour un Oscar pour ce film.⁹³⁸» Évidemment, l'objectif dans cette entreprise de la critique est le même que celui que le distributeur vise, à savoir motiver davantage le maximum de spectateurs d'aller voir *Hôtel Rwanda*.

S'agissant toujours du message linguistique de l'affiche du film *Hôtel Rwanda*, la partie inférieure donne à lire trois textes. Il y a « HOTEL RWANDA » écrit dans une police de caractère plus grande que les autres textes de cette partie inférieure. Ce texte qui informe sur le titre du film, est encadré en haut par « Quand le monde a fermé ses yeux, il a ouvert ses bras » et en bas par « D'après une histoire vraie ». Ces deux derniers textes semblent très significatifs du point de vue de la promotion du film *Hôtel Rwanda*. En effet, ces deux textes qui font partie des mentions complémentaires, constituent en quelque sorte l'argumentation sur l'affiche qui se traduit précisément par les commentaires ou les avis laudateurs issus des critiques. Ces commentaires et avis favorables rentrent dans l'argumentation, car ils ont pour mission première d'influencer l'attitude de tout potentiel spectateur. Autrement dit, de le convaincre. Philippe Breton qui décrit ce rôle de l'argumentation qui consiste à convaincre autrui dans une circonstance communicationnelle, affirme : « De nombreuses situations de communication ont en effet pour but de proposer et, éventuellement, d'obtenir d'une personne, d'un auditoire, d'un public, qu'ils adoptent tel comportement ou qu'ils partagent telle opinion.⁹³⁹» Ainsi, en accompagnant l'affiche de la mention « Quand le monde a fermé les yeux, il a ouvert ses bras », le distributeur entend toucher profondément à ce niveau, la sensibilité du spectateur. Le distributeur use en effet d'un argument de cadrage qui, selon Philippe Breton, vise à : « Amplifier certains aspects qui méritent de l'être dans la réalité qui est présentée, minorer d'autres aspects.⁹⁴⁰» Ce qui intéresse seulement le distributeur de ce film à travers cette phrase, c'est de dire au spectateur que l'humanité entière est restée insensible face au génocide rwandais, et que seul un individu a eu le courage de venir en aide aux Tutsis et Hutus modérés. Le distributeur minore ainsi qu'il y a eu des initiatives individuelles et collectives prises pendant le génocide pour sauver ces populations rwandaises en détresse. En amplifiant notamment certains faits, le spectateur est alors convié

⁹³⁸ In *France Soir*, 30 mars 2005.

⁹³⁹ BRETON (Philippe), *L'argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte, 3^e édition, 2003, p. 5.

⁹⁴⁰ BRETON (Philippe), *op. cit.*, p. 80.

à se poser des questions du genre : qu'est-ce qui s'est passé ? Pourquoi cela est-il arrivé ? Comment cela s'est-il passé ? Et, la seule façon de le savoir, c'est d'aller voir le film.

Quant au texte « D'après une histoire vraie », le distributeur qui s'engage à dire au spectateur que le film *Hôtel Rwanda* est un récit tiré d'un fait réel, d'un événement survenu dans l'Histoire, avance donc un argument d'autorité. Il espère ainsi à travers cette information sur l'affiche, attirer un public nombreux dans les salles, car les fictions filmiques inspirées des faits réels rencontrent assez d'enthousiasme. En effet, au sortir du visionnage de telles fictions, le spectateur est désormais détenteur des connaissances qu'il n'avait pas sur un sujet précis avant d'entrer dans la salle. Lorsque le distributeur du film *Hôtel Rwanda* écrit qu'il s'agit d'une histoire vraie, il invite donc les spectateurs à venir se divertir tout en suivant un cours d'Histoire sur un pan du génocide rwandais.

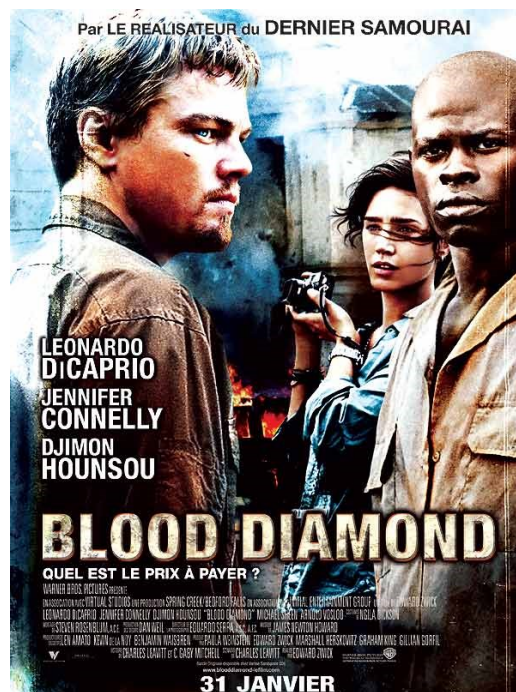


Figure 4 : affiche du film *Blood Diamond*, 2006.

Lorsqu'on se penche sur l'affiche du film *Blood Diamond*, elle délivre, à l'instar des deux premières affiches analysées précédemment, deux messages : l'un iconique et l'autre linguistique. Au niveau du message iconique, l'affiche donne à voir en arrière-plan une ville détruite, et en avant-plan trois visages des comédiens qui interprètent les différents rôles principaux dans le film. Il s'agit précisément de Leonardo Di Caprio, Jennifer Connelly et Djimon Hounsou. Les trois comédiens sont assez reconnaissables par tout spectateur qui jette un coup d'œil sur cette affiche. Comme le distributeur du film *Hôtel Rwanda*, celui de

Blood Diamond accorde aussi la primauté aux acteurs. Ce qui est proposé en priorité au spectateur sur cette affiche, ce ne sont pas des populations victimes de la guerre occasionnée par la vente illégale des diamants en Sierra Leone. Ce ne sont non plus les dégâts matériels provoqués par la guerre civile qui a sévi dans ce pays. Même le diamant qui constitue l'enjeu du film, est absent de cette affiche. Le distributeur a plutôt trouvé judicieux de mettre en relief les visages des stars Leonardo Di Caprio et Djimon Hounsou, afin que les spectateurs affluent justement dans les salles. Autrement dit, afin d'augmenter les recettes. Pour le distributeur, il n'était pas question que l'affiche de *Blood Diamond* reste sans des visages de ces acteurs populaires. Ne pas mettre les visages très connus de Leonardo Di Caprio et de Djimon Hounsou sur ladite affiche, constituait un grand risque commercial que le distributeur de *Blood Diamond* ne voulait aucunement prendre.

Par rapport au message linguistique, l'affiche de *Blood Diamond* fourmille également des blocs de texte. Parmi ces blocs, deux semblent assez pertinents pour une analyse relative aux actions liées à la promotion de ce film. Le premier message linguistique est celui qui apparaît en haut de l'affiche. Il est en effet écrit sur cette partie supérieure, « Par le réalisateur du Dernier Samourai ». Cette mention complémentaire relève également de l'argumentation sur l'affiche, et fonctionne dans une certaine mesure comme une caution de la qualité du film, car ce texte n'est pas très éloigné d'une mention de récompense. En réalité, le distributeur qui se soucie de faire le plein des salles avec le film *Blood Diamond*, fait clairement comprendre au spectateur à travers ce texte, que celui qui a réalisé *Le Dernier Samourai* qui a connu un succès planétaire, est encore l'auteur du film qui sera projeté très prochainement. Avant la sortie de *Blood Diamond*, la critique se joint à l'équipe de distribution, et ne rate pas l'occasion de parler du réalisateur Edward Zwick sans faire aussi allusion au film *Le Dernier Samourai*. Valérie Lejeune écrit à ce propos : « Rare est donc ce *Blood Diamond* où Edward Zwick (*Le Dernier Samourai*) mélange très habilement le chaos africain avec celui de ses personnages.⁹⁴¹ » Pour le spectateur qui a vu et apprécié *Le Dernier Samourai* ou qui a entendu parler de ce film en termes louangeurs, il a toutes les garanties que *Blood Diamond* est également de qualité supérieure. Dit en d'autres mots, le spectateur est convaincu qu'il ne regrettera pas d'avoir dépensé son argent pour voir ce film. C'est donc un argument d'autorité que le distributeur présente au spectateur.

⁹⁴¹ In *Le Figaro Magazine*, 27 janvier 2007.

Le second message linguistique pertinent est celui qui apparaît au bas de l’affiche, et où il est écrit « 31 janvier ». Ce texte donne des indications relatives à la date sortie⁹⁴² du film *Blood Diamond*. Il est très juste de penser que ce message linguistique n’est pas sur l’affiche de *Blood Diamond* par hasard. Ce texte a également une visée commerciale. Pour le distributeur, il faut amener le spectateur à garder présent à l’esprit que le 31 janvier ne sera pas un jour ordinaire dans la programmation des films. À cette date en effet, il y aura une projection d’envergure à laquelle il ne faudrait pas manquer. La critique prend aussi soin de rappeler cette date au spectateur. C’est ainsi qu’à la veille de la sortie de *Blood Diamond*, Jean-François Arnaud écrit que le film débarque en France mercredi⁹⁴³. Clara Dupont-Monod signe un article dont le titre laisse apparaître la date de sortie : *Blood Diamond d’Edward Zwick. Sortie le 31 janvier*⁹⁴⁴.

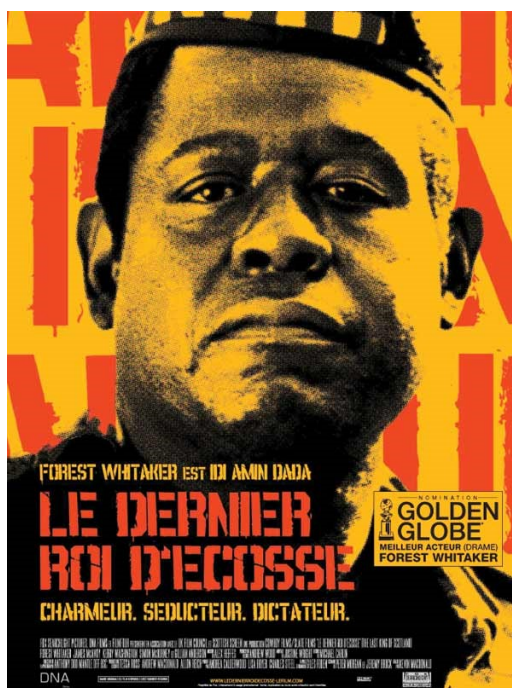


Figure 5 : affiche du film *Le Dernier Roi d’Écosse*, 2007.

En ce qui concerne l’affiche du film *Le Dernier Roi d’Écosse*, elle n’est pas différente des affiches précédentes. À l’exemple de ces affiches, elle est composée des messages iconique et linguistique. Au niveau du message iconique, seule la photo en plan rapproché

⁹⁴² La question relative aux dates de sortie des films étudiés sera abordée dans la deuxième grande articulation de ce même chapitre.

⁹⁴³ In *Le Figaro*, 30 janvier 2007.

⁹⁴⁴ In *Marianne*, 27 janvier 2007.

poitrine de l'acteur américain Forest Whitaker, remplit l'affiche en lieu et place de son personnage Idi Amin Dada. En clair, la primauté du message iconique est accordée au comédien plutôt qu'à son modèle historique. Cette option semble alors bien se justifier par les raisons d'ordre commercial. En effet, la photo de la star Forest Whitaker sur l'affiche par rapport à celle du Président ougandais Idi Amin Dada, avait de nombreuses chances de retenir l'attention du public. Il ne fait aucun doute que le visage du comédien Forest Whitaker est plus proche du public, relativement à celui de l'homme d'État ougandais, Idi Amin Dada. Dans leur stratégie d'augmentation des recettes, le distributeur du film *Le Dernier Roi d'Ecosse* avait donc la conviction que cette photo du comédien célèbre à seule, était assez suffisante pour que les nombreux spectateurs se résolvent à voir ce film. En d'autres mots, dans la vision du distributeur, la photo de Forest Whitaker sur l'affiche garantissait déjà le succès en salles de *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

Quant au message linguistique, il est systématiquement concentré sur la partie inférieure de cette affiche. Ledit message est composé de quatre textes. Le titre « LE DERNIER ROI D'ECOSSE » qui bénéficie d'une taille de police plus grande, est encadré en haut par « FOREST WHITAKER EST IDI AMIN DADA », et en bas par « CHARMEUR, SEDUCTEUR, DICTATEUR ». Et à droite du titre, il y a comme texte « GOLDEN GLOBE. MEILLEUR ACTEUR (DRAME) FOREST WHITAKER ». Au cœur du message linguistique de cette affiche, deux textes paraissent significatifs pour inciter le spectateur. Le premier est « CHARMEUR, SEDUCTEUR, DICTATEUR ». Ce texte est également une argumentation sur l'affiche. Au moyen de ce texte qui aligne trois qualificatifs, le distributeur met en avant la capacité de Forest Whitaker en tant qu'acteur, à incarner des caractères différents dans le même film. Influencés donc par ce texte que leur propose précisément la Twentieth Century Fox qui fait partie des grands studios hollywoodiens, les spectateurs ne peuvent qu'accepter cet argument qui défend l'idée selon laquelle Forest Whitaker est un acteur multidimensionnel. Cet argument est ainsi susceptible d'entraîner une marée humaine dans les salles, afin d'aller voir comment ce comédien opère cette métamorphose dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

Le deuxième texte « GOLDEN GLOBE. MEILLEUR ACTEUR (DRAME) FOREST WHITAKER » est évidemment une mention de récompense. Ce texte apparaît sur cette affiche pour dire au public que ce film est de bonne qualité. Mais c'est surtout pour lui dire que l'acteur qui incarne l'un des personnages principaux, a été reconnu comme très talentueux par la Hollywood Foreign Press Association qui, depuis 1944, décerne le Golden

Globe⁹⁴⁵. Ce texte se présente par conséquent comme un argument d'autorité parce qu'il vient d'une instance professionnelle compétente. Le public ne peut donc que faire confiance à la Hollywood Foreign Press Association qui a décerné une récompense à l'acteur Forest Whitaker. Le distributeur se donne alors pour mission, à travers cette mention de récompense sur l'affiche, de mobiliser le maximum de spectateurs pour aller voir *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Comme le distributeur du film *Hôtel Rwanda*, celui du film *Le Dernier Roi d'Ecosse* n'hésite pas à brandir la mention de récompense pour appâter les spectateurs. Il convient de noter que le distributeur est aidé dans leur tâche par la critique. En effet, les commentaires dans les journaux s'attardent également sur cette récompense que le comédien Forest Whitaker a obtenue. Brigitte Baudin écrit : « Forest Whitaker est d'ailleurs si convaincant [...] qu'il a obtenu le Golden Globe du meilleur acteur.⁹⁴⁶ » Dans la même lancée, Jean-Baptiste Maupin affirme : « Forest Whitaker en lice pour un Oscar, il a déjà raflé un Globe.⁹⁴⁷ »

Après cette étude des affiches des films du corpus, il importe, dans la suite de cette section relative aux matériels promotionnels, d'analyser les bandes-annonces et de démontrer qu'elles ont aussi été travaillées ou conçues dans une perspective fortement commerciale.

6.1.3 Les bandes-annonces

L'industrie du cinéma n'a pas attendu longtemps pour utiliser les bandes-annonces. En effet, c'est depuis 1912 qu'elles font partie des matériels de promotion des films. Vinzenz Hideger écrit dans ce sens : « La bande-annonce devient un support d'informations et par ailleurs un médium de publicité au cinéma en 1912.⁹⁴⁸ » La bande-annonce est une communication en images et en sons montés dans un ordre différent de celui du montage du film proprement dit. La bande-annonce relève donc de la créativité. Aussi, Gabriel Petit affirme que : « La bande-annonce est un laboratoire esthétique.⁹⁴⁹ » Et comme elle est une création tirée d'un film existant, la bande-annonce est réalisée pour être vue dans les salles

⁹⁴⁵ Le Golden Globe est l'une des principales récompenses de cinéma aux États-Unis. Elle est attribuée chaque année aux meilleurs films, aux meilleures fictions télévisuelles et aux meilleurs professionnels de cinéma. Pour plus d'informations sur cette récompense, le lecteur peut consulter le site suivant : <https://www.goldenglobes.com>

⁹⁴⁶ In *Le Figaro*, 14 février 2007.

⁹⁴⁷ In *Les Inrockuptibles*, 13 février 2007.

⁹⁴⁸ HIDEGER (Vinzenz), *Der amerikanische kinotrailer seit 1912*, Marburg, Schüren, 2001, p. 59. Citation en allemand : « Zum informationsträger – und damit zum Werbermedium – wird der Trailer im Kino um 1912. »

⁹⁴⁹ PETIT (Gabriel), *La bande-annonce, un film amplifié*, Mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Université de Montréal, 2012, p. 20.

de cinéma avant ou après la projection d'un film. En clair, les bandes-annonces passent avant des films tous publics parfois. Ce qui constitue une forme d'auto-censure pour éviter de choquer les enfants et autres publics fragiles. Il faut par ailleurs signaler que les salles de cinéma ne sont plus les seuls endroits où les spectateurs peuvent voir les bandes-annonces. Ces dernières sont également diffusées à la télévision, et elles sont même disponibles sur internet. C'est ce qui ressort des propos de Keith Johnston, Fred Greene et Ed Vollans : « Entre-temps, les bandes-annonces ont traversé l'écran du cinéma et sont désormais avidement consommées sur différents médias. ⁹⁵⁰»

Cependant, comme les affiches, les bandes-annonces visent un objectif : convaincre le public à prendre massivement part à la projection d'un film. Takaya Iida et al. affirment : « Les bandes-annonces sont une forme de média qui a un impact significatif sur le désir des gens de voir un film donné. ⁹⁵¹» Stéphanie Marty précise la fonction commerciale des bandes-annonces au cinéma, et écrit à cet effet : « Elles font partie des dispositifs promotionnels utilisés dans les campagnes publicitaires orchestrées pour inciter les publics à aller voir un film. ⁹⁵²» Une bande-annonce est alors un discours essentiellement argumentatif. Au-delà d'informer le spectateur, la bande-annonce doit encore le convaincre. C'est la raison pour laquelle, les éléments qui forment la bande-annonce sont pertinemment choisis, et les extraits que le public doit voir ne sont pas retenus arbitrairement. Dit en d'autres mots, les images et sons qui composent la bande-annonce ainsi que leur place à l'intérieur de ladite bande, ne sont pas le fruit du hasard. Il n'est pas alors étonnant que Takaya Iida et al. soulignent que : « Dans le processus de création de la bande-annonce du film, les producteurs doivent considérer deux choses : 1) quels éléments incorporer dans la bande-annonce et 2) où les incorporer. ⁹⁵³»

⁹⁵⁰ JOHNSTON (Keith), GREENE (Fred), VOLLANS (Ed), « Watching the trailer: Researching the film trailer audience », *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, Volume 13, Issue 2, 2016, p. 56-85. Citation en anglais : « Meanwhile, trailers have moved beyond the cinema screen and are now avidly consumed across different media. »

⁹⁵¹ TAKAYUKI (Iida) et al., « A Study On Effectiveness Of Movie Trailers Boosting Customer's Appreciation Desire : A Customer Science Approach Using Statistics And GSR », *Journal of Business & Economics Research*, 2012, vol. 10, n° 6, p. 375-384. Citation en anglais : « Movie trailers are one form of media that has a significant impact on people's desire to see a given film. »

⁹⁵² MARTY (Stéphanie), « La bande-annonce : un artefact publicitaire réactualisé par les internautes. Le cas de Star Wars sur Youtube », *Études de communication*, 2018, n° 51, p. 53-78.

⁹⁵³ TAKAYUKI (Iida) et al., art.cité. Citation en anglais : « In the process of creating the movie trailer, the producers must consider two things : 1) what elements to incorporate into the trailer and 2) where to incorporate them.»

Comme avec l'analyse des affiches faite plus haut, celle des bandes-annonces reposera sur des éléments visuel et sonore qui peuvent aisément déclencher chez le spectateur, l'envie d'aller voir le film. En effet, ce ne sont pas tous les éléments énonciatifs d'une bande-annonce qui peuvent amener à tout prix un spectateur à aller voir un film. Certains éléments ont un pouvoir plus persuasif que d'autres. Ainsi, une voix off masculine qui vante par exemple la performance des comédiens, qui tient un discours élogieux sur le réalisateur ou sur la maison de production, est susceptible de pousser le spectateur à se résoudre à acheter un ticket pour la séance de projection. Or, la durée de diffusion d'une bande-annonce ainsi que la musique qui est utilisée, ne semblent pas très convaincantes pour que le spectateur s'engage à dépenser de l'argent pour voir un film. Comment fonctionnent dès lors les bandes-annonces des films du corpus à des fins de rentabilité ? Telle est la question à laquelle doit répondre le développement suivant.

Ainsi, une lecture de la bande-annonce du film *Lumumba* laisse clairement constater l'existence de quelques éléments qui favorisent une incitation à aller voir ce film. Parmi ces éléments, il y a la mise en avant de nombreuses scènes spectaculaires et de violence physique. Aussi, le spectateur voit dans cette bande-annonce, les populations congolaises brutalisées et battues dans la rue par les soldats belge et congolais ; les soldats congolais mutinés qui font irruption dans la résidence du Premier ministre où se tient le Conseil ministériel, et menacent de tuer Patrice Lumumba et les membres du gouvernement. Les mêmes soldats congolais sont vus en train de violenter les populations belges, et de se livrer à des actes de vandalisme dans un quartier réservé aux Européens. L'explosion d'un wagon-citerne dans une gare lors de la mutinerie des soldats congolais, ainsi que le saccage et l'incendie d'un bâtiment, complètent cette liste des scènes à forte allure spectaculaire. De telles scènes qui sont par ailleurs montées dans un rythme assez saccadé et parfois sous fond de son dissonant, semblent avoir été retenues par le distributeur pour capter l'attention du spectateur. La bande-annonce du film *Lumumba* a donc fortement privilégié les morceaux filmiques porteurs d'actions périlleuses, alors qu'en réalité il ne s'agit pas dans l'ensemble, d'un film à grand spectacle.

Un autre élément stratégique dans cette bande-annonce, est le son. En effet, face à la bande-annonce, le spectateur n'est pas seulement intéressé par ce qu'il voit. Ce qu'il entend dans une bande-annonce, a aussi une importance pour lui. Le son dans une bande-annonce fait donc partie des éléments susceptibles d'amener le spectateur à désirer voir un film. C'est dans ce sens que Jörg Finsterwalder, Volker Kuppelwieser et Matthew de Villiers affirment

que : « La composante audio d'une publicité peut également avoir un effet majeur sur la réponse du consommateur au message communiqué. ⁹⁵⁴» Aussi, par rapport au son, l'équipe de distribution du film *Lumumba* a mis en avant le discours que Patrice Lumumba a prononcé le jour de la proclamation de l'indépendance du Congo. Alors que d'après les sources historiographiques, trois discours ont été prononcés ce jour-là, et sont aussi entendus dans le film, la bande-annonce quant à elle, ne retient que le discours de Patrice Lumumba. En effet, dès le début de la bande-annonce, Patrice Lumumba déclare : « Nous avons connu le travail harassant, exigé en échange de salaire de misère. Nous avons connu les ironies, les insultes, les coups que nous devons subir matin, midi et soir parce que nous étions des nègres. » La partie du discours qui a été choisie ici, à l'intention du spectateur, est celle qui accable véritablement la Belgique, puissance colonisatrice. Il n'est pas alors surprenant que le discours de Patrice Lumumba soit monté de telle façon que le spectateur l'entende très nettement. En effet, pendant que le nationaliste congolais donne sa réplique dans la bande-annonce, il n'y a pas d'autres paroles qui sont entendues. Les bruits qui viendraient à détourner l'attention du spectateur, sont également supprimés. Avec un tel traitement sonore de cet extrait du discours, le distributeur travaille à accrocher le spectateur, afin que ce dernier soit alors tenté d'aller voir ce que la Belgique a commis comme forfaits au Congo pendant la colonisation. Et pour convaincre davantage le spectateur d'aller découvrir ces atrocités de la colonisation belge, un avant-goût lui est montré. Aussi, pendant que Patrice Lumumba énumère ces différentes maltraitances, des images d'archives apparaissent à l'écran, et montrent les soldats belges qui pourchassent et bastonnent les Congolais. L'archive en tant que preuve de ce qui a eu lieu, est alors utilisée dans le montage de cette bande-annonce pour attirer le spectateur.

Il importe toutefois de rappeler que dans le film, lorsque Patrice Lumumba prononce le même discours, ces mêmes images d'archives sont absentes. Il se trouve donc que le distributeur du film *Lumumba*, n'a pas hésité à ajouter des éléments véridiques, qui ne font pourtant pas partie du film, afin de renforcer la crédibilité du biopic. En effet, la volonté de pousser les spectateurs à se rendre dans une salle, peut conduire le distributeur à montrer

⁹⁵⁴ FINSTERWALDER (Jörg), KUPPELWIESER (Volker), VILLIERS (Matthew de), « The effect on film trailers on shaping consumer expectations in the entertainment industry. A qualitative analysis », *Journal of Retailing and Consumer Services*, 2012, n° 19, p. 589-595. Citation en anglais : «The audio component of an advertisement can also have a major effect on a consumer's response to the communicated message. »

dans une bande-annonce un élément qui ne sera pas vu dans le film proprement dit. L'infidélité de la bande-annonce semble donc aussi un moyen de promotion d'un film.

Quant à *Hôtel Rwanda* dont la distribution a été assurée, en France, par la Metropolitan Filmexport qui est une maison de distribution française, la bande-annonce de ce film présente de façon claire, un parti pris très poussé pour la rentabilité. En effet dans sa forme, cette bande-annonce d'un distributeur français, laisse voir beaucoup de similitudes avec les bandes-annonces des films américains qui font intervenir des éléments à caractère explicitement publicitaire⁹⁵⁵. D'où par exemple l'ouverture de la bande-annonce du film *Hôtel Rwanda* par le logo et le nom de la maison de distribution, à savoir la Metropolitan Filmexport. Ces deux indications – logo et nom – qui sont données dès le début, signalent au spectateur que le film *Hôtel Rwanda* est d'une bonne qualité, car la Metropolitan Filmexport fait elle-même partie des grandes sociétés de distribution en France. D'ailleurs en 2005, l'année même de sortie du film *Hôtel Rwanda*, la Metropolitan Filmexport occupe le 8^e rang dans le top 15 des distributeurs⁹⁵⁶ en France, devant le géant américain, la Twentieth Century Fox. Ailleurs, dans l'étude que Claude Forest a menée sur les parts de marché des dix premiers distributeurs étrangers et nationaux en France sur la période comprise entre 1997 et 2011, six distributeurs sont présents chaque année. Et parmi les six, il n'y a que deux distributeurs français : Metropolitan Filmexport et Pathé⁹⁵⁷. Un film distribué par la Metropolitan Filmexport mérite donc d'être vu. Tel semble le message envoyé au spectateur à travers l'apparition à l'écran, du logo et du nom de cette maison de distribution dans la bande-annonce du film *Hôtel Rwanda*. Le logo de la Metropolitan Filmexport fonctionne alors ici, comme une caution de la valeur artistique de ce film.

Mais ce n'est pas seulement l'apparition du logo de la Metropolitan Filmexport, qui inscrit la bande-annonce du film *Hôtel Rwanda* dans une forte logique commerciale. Il se trouve que la mention des récompenses qui apparaît déjà sur l'affiche de ce film, se manifeste également dans la bande-annonce dudit film. En présentant encore dans la bande-annonce, la pluie de récompenses obtenues par le film *Hôtel Rwanda*, le distributeur tient à faire connaître au spectateur, quel que soit le support officiel par lequel il sera informé de l'existence du film, que l'œuvre en question a été identifiée comme de meilleure qualité par

⁹⁵⁵ Voir l'étude réalisée par le cabinet Quali-Quanti et CNC, *Fonctionnement et perception des affiches et bandes-annonces de cinéma*, décembre 2000. Disponible sur :

<https://www.qualiquanti.com/pdfs/affetbafilmsppt.pdf>, (consulté le 10 novembre 2020).

⁹⁵⁶ In *Le Film français*, n° 3093, 8 avril 2005.

⁹⁵⁷ FOREST (Claude), *op. cit.*, p. 128.

les instances professionnelles compétentes. À travers la répétition de cette information élogieuse, le distributeur travaille davantage à attirer le public. D'où cette esthétique particulière observée au niveau de la réalisation. En effet, cette mention de récompenses qui se présente sous la forme graphique, apparaît en couleur blanche sous un écran demeuré totalement noir d'une part. D'autre part, c'est au moyen d'un zoom-avant très lent que cette notation graphique se révèle au spectateur. Tout semble donc mis en œuvre pour capter l'attention du spectateur.

Par ailleurs, il y a dans cette bande-annonce, les extraits de dialogue ou de parole qui fonctionnent comme des éléments capables de provoquer l'envie d'aller le film *Hôtel Rwanda*. C'est le cas de la première phrase en voix-off qui dit : « Lorsque son pays a sombré dans la folie. » Ces propos de l'énonciateur externe qui expliquent l'enjeu de l'histoire, laisseraient difficilement le spectateur indifférent. Et pour mieux l'accrocher, ces paroles sont accompagnées d'une image des miliciens hutus qui incendient des maisons. Le spectateur reste cependant convaincu que ce n'est pas le seul acte abominable qui a fait du Rwanda un enfer sur terre, dont parle l'énonciateur externe. En effet, un génocide ne se traduit pas uniquement et prioritairement par la destruction des biens. Le spectateur pourrait être attiré par d'autres types d'atrocité tels que les viols, les menaces de tuerie à la machette et les bastonnades à mort qui sont pourtant dissimulés dans le film. Mais le distributeur ne lui donne pas cette occasion. Il laisse à dessein ces vides que le spectateur doit lui-même combler. Et la seule façon d'y parvenir, c'est de se rendre dans une salle et regarder entièrement le film. La bande-annonce se présente alors à ce niveau, ainsi que l'écrit Umberto Eco à propos du texte littéraire, comme : « Un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir.⁹⁵⁸ » Il faut effectivement des « trous » dans des bandes-annonces, afin de pouvoir provoquer la curiosité du spectateur. Aussi, Stéphanie Marty écrit que : « Les bandes-annonces visent à attiser la curiosité des publics sans dévoiler complètement le contenu du film.⁹⁵⁹ »

Plus loin dans la bande-annonce, la même voix-off déclare : « Ceci est une histoire vraie d'un homme qui a affronté l'impossible. » Ces paroles de l'énonciateur externe sont carrément un discours élogieux sur le film *Hôtel Rwanda*. C'est d'ailleurs l'une des principales missions que remplit la voix-off dans la majorité des bandes-annonces

⁹⁵⁸ ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 63.

⁹⁵⁹ MARTY (Stéphanie), art. cité.

américaines. La Metropolitan Filmexport en tant que maison de distribution, le sait certainement. C'est pourquoi, elle se sert à son tour de cette fonction de la voix-off qui fait ses preuves dans la promotion des films au sein de l'industrie du cinéma américain. Évidemment, l'objectif que vise la Metropolitan Filmexport avec l'application de cette formule publicitaire reconnue aux distributeurs américains, c'est de mieux vendre le film *Hôtel Rwanda*. Ces propos qui ont été mis dans la bouche de l'énonciateur externe, et qui ont été travaillés au niveau du mixage pour être nettement entendus par le spectateur, sont loin d'être anodins. En effet, par le biais de ces paroles, la bande-annonce indique explicitement au spectateur que c'est une histoire assez captivante, voire très originale qui est développée dans le film *Hôtel Rwanda*⁹⁶⁰. En clair, c'est à travers l'histoire abordée et non pas au moyen du traitement cinématographique, que la voix-off encense *Hôtel Rwanda*. Et à ce niveau encore, c'est à dessein que la Metropolitan Filmexport vante l'histoire plutôt que la mise en scène. Pourtant sur le plan de la réalisation, *Hôtel Rwanda* n'est pas un film décevant. En réalité, la Metropolitan Filmexport reste convaincue que dans la majorité des cas, le spectateur est prioritairement attiré par l'histoire qui est racontée dans un film.

Cependant, dans ces paroles que l'énonciateur externe prononce, l'homme dont il est question c'est-à-dire l'hôtelier Paul Rusesabagina, n'est vu nulle part dans la bande-annonce en train de corrompre par exemple les soldats ou les miliciens hutus, afin que les Tutsis aient la vie sauve. En effet, les actes de bravoure et d'humanisme que Paul Rusesabagina commet, sont cachés au spectateur. Le distributeur le laisse donc dans une sorte de suspense. Le spectateur se pose alors de nombreuses questions, précisément sur les différentes stratégies que Paul Rusesabagina a mises en place, afin de secourir les Tutsis et Hutus modérés que les extrémistes hutus menaçaient d'extermination. Une fois de plus, le spectateur est convié, pour avoir des réponses à ses interrogations, à aller voir le film.

Par ailleurs, on ne saurait oublier la musique de la bande-annonce du film *Hôtel Rwanda*. En général, la musique constitue un aspect particulier dans le fonctionnement des bandes-annonces. Aussi, l'élément musical dégage souvent l'ambiance globale de la bande-annonce. Jörg Finsterwalder, Volker Kuppelwieser et Matthew de Villiers écrivent alors que : « Le ton général d'une bande-annonce de film peut être directement influencé par l'utilisation de la musique dans la bande-annonce.⁹⁶¹ » Mais la musique ne souligne pas

⁹⁶⁰ Ce n'est donc pas un hasard si ce film a reçu l'Oscar du meilleur scénario original.

⁹⁶¹ FINSTERWALDER (Jörg), KUPPELWIESER (Volker), VILLIERS (Matthew de), art.cité. Citation en anglais : «The overall tone of a film trailer can also be directly influenced by the use of music in the trailer. »

seulement le ton général de la bande-annonce. Elle révèle également par extension, l'atmosphère du film en question. La musique dans une bande-annonce peut donc influencer la décision du spectateur d'aller ou de ne pas aller voir un film donné. Ainsi, dans la bande-annonce d'une comédie musicale, on aura affaire dans l'ensemble, à une musique assez gaie pour attirer le spectateur. Par contre, une musique triste dans la bande-annonc de ce genre cinématographique, constitue un détail capable de désintéresser le spectatur.

Aussi, le distributeur du film *Hôtel Rwanda* a veillé à ce qu'un style et un rythme de musique interviennent dans la réalisation de la bande-annonce dudit film. D'où le choix précisément de la musique mélancolique qui est entendue, alors que les extraits d'images assez tristes qui forment la majorité des éléments visuels de cette bande-annonce, défilent à l'écran. Dans cette bande-annonce, la musique ne se limite pas à accompagner les images c'est-à-dire pour reprendre Michel Chion, à jouer un rôle de bouche-trou⁹⁶². Mais, elle commente aussi les images, elle fait partie de l'histoire qui est racontée dans cette bande-annonce. Dans de telles conditions où la musique apporte une valeur ajoutée au récit, Michel Chion écrit que : « La musique a en effet tout de la colle forte.⁹⁶³ » Cett cohérence que l'équipe de distribution établit donc entre la musique de la bande-annonce et le contenu film *Hôtel Rwanda*, n'a pas pour but de décourager le spectateur, mais plutôt de l'attirer dans la salle. Au demeurant, la musique de la bande-annonce de ce film est conçue pour que le spectateur ne résiste pas à l'appel d'aller découvrir le monde du désespoir qui caractérise *Hôtel Rwanda*.

En dehors des paroles et de la musique, le distributeur a pareillement mis en évidence des scènes qui accrochent vraiment le spectateur. Ces scènes, comme dans la bande-annonce du film *Lumumba*, sont dans la majorité des cas, des scènes spectaculaires. Dans cette mêlée, il y a la scène consacrée à l'attaque du convoi onusien par les miliciens hutus. Les mêmes miliciens sont vus dans un défilé à travers les rues de Kigali, surexcités et brandissant des armes blanches constituées des gourdins et des machettes. Il y a la scène des populations tutsies apeurées, qui arrivent en courant à l'Hôtel des Mille Collines, afin d'échapper à leurs bourreaux. Les échanges de coups de feu entre les soldats du FPR et ceux de l'armée rwandaise, ainsi que l'explosion d'une bombe à l'hôtel où se trouvent justement les réfugiés,

⁹⁶² CHION (Michel), *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p.191.

⁹⁶³ CHION (Michel), *op. cit*, p. 191.

font partie des scènes spectaculaires que la Metropolitan Filmexport a retenues, afin d'espérer convaincre le spectateur de se rendre dans les salles.

Mais s'il y a une bande-annonce dans cette étude qui a une forte allure commerciale, c'est bien celle du film *Blood Diamond*. Et cela n'étonne guère, car le film a été distribué par une société américaine, en l'occurrence la Warner Bros qui est aussi le producteur de ce film, dont le coût de production s'est élevé à 100 millions de dollars. La Warner Bros n'a pas investi cette grosse somme pour ne pas faire des bénéfices. Aussi, la bande-annonce a été mise à contribution pour permettre à cette maison de distribution de faire d'énormes entrées à la sortie du film *Blood Diamond*. Et l'un des moyens employés pour arriver à cette fin, est la gestion de la bande-son. Ainsi au niveau des bruits, il y a de nombreuses explosions ainsi que de permanents coups de feu dans la bande-annonce de *Blood Diamond*. Tous ces bruits à caractère dissonant, créent une tension encore accentuée par les cris des personnages centraux Danny Archer et Salomon Vandy. Cette esthétique de la bande-son ne laisse pas alors le spectateur indifférent. En effet, à l'écoute de ces bruits qui animent la bande-annonce de *Blood Diamond*, même sans voir une seule image, le spectateur se trouve immédiatement dans le besoin d'aller voir ce film. À l'échelle musicale, on a notamment une musique en continue avec des « chœurs angéliques ». Ces chœurs apportent un élément lié à la tragédie : la mort plane sur tout le film. Comme le distributeur du film *Hôtel Rwanda*, celui de *Blood Diamond* refuse que la musique fonctionne de façon neutre dans la bande-annonce. Vu également sous cet angle, la musique de la bande-annonce qui entretient un rapport étroit avec le contenu du film *Blood Diamond*, constitue un appât que le distributeur présente au spectateur.

Par ailleurs, la présence du logo et du nom de la maison de distribution en ouverture de la bande-annonce, ne semble pas fortuite. Par cette formule, on signale au spectateur que le film qui lui est proposé vient non seulement de la « Mecque » du cinéma, c'est-à-dire d'Hollywood, mais aussi que ce film est distribué par une société très célèbre au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne. En effet, la Warner Bros est une des majors⁹⁶⁴ qui sont les grandes compagnies de production et de distribution des films à Hollywood, et qui fonctionnent depuis que le cinéma est devenu une industrie dès les premières années du 20^e siècle⁹⁶⁵ et ce, jusqu'à l'heure actuelle. Par ailleurs, l'étude que

⁹⁶⁴ AUGROS (Joël), KITSOPANIDOU (Kira), *op. cit.*, p. 260.

⁹⁶⁵ La Warner Bros voit le jour en 1923. Pour plus amples informations sur les dates de naissance de tous les majors hollywoodiens, voir l'annexe de l'ouvrage de Joël AUGROS et Kira KITSOPANIDOU, p. 257-266.

Claude Forest a menée, a révélé que la Warner Bros fait partie des quatre majors hollywoodiens, qui se sont partagé la première place du box-office sur le marché français, entre 1997 et 2011⁹⁶⁶. C'est une preuve supplémentaire que cette maison de distribution jouit de la notoriété, même hors du territoire américain. En définitive, le logo de la Warner Bros qui apparaît dans la bande-annonce du film *Blood Diamond*, ne constitue pas une simple information que le distributeur donne au spectateur. En effet, l'identité d'une maison de distribution est également un facteur déterminant qui joue sur la décision du spectateur d'aller voir un film ou de ne pas le faire. Étant donc donné la renommée de la Warner Bros, son logo demeure une signature forte qui fonctionne davantage comme une garantie de la haute qualité⁹⁶⁷ du film *Blood Diamond*. La critique le confirme à la sortie du film. Jean-Luc Wachthausen écrit : « Voici un bon film d'action.⁹⁶⁸ » Louis Guichard vante la mise en scène remarquable qui transparaît dans *Blood Diamond*. Aussi, le critique écrit : « Le film s'avère efficace.⁹⁶⁹ »

Un autre élément incitateur dans cette bande-annonce est la présence abondante des scènes spectaculaires. En effet, la bande-annonce du film *Blood Diamond* de par ses nombreuses scènes spectaculaires, se présente comme le prototype même des bandes-annonces américaines de films d'actions et de guerre. De telles bandes-annonces permettent de souligner le genre cinématographique et de faire la différence avec des drames sentimentaux ou des comédies. Ces scènes spectaculaires qui saturent donc les bandes-annonces des films d'actions ou de guerre, sont exploitées comme moyen pour séduire le spectateur, et le pousser finalement à aller voir le film. Lisa Kernan peut alors écrire, s'agissant des scènes spectaculaires : « Qu'elles sont les meilleures parties qui incitent à aller voir les films.⁹⁷⁰ » Effectivement, presque toutes les scènes spectaculaires marquantes tant par le fond que par la forme dans le film *Blood Diamond*, apparaissent dans la bande-annonce bien qu'elles soient présentées brièvement. Contrairement à la Metropolitan Filmexport, la Warner Bros refuse de trop laisser le spectateur dans le suspense. Aussi, elle lui montre dès la bande-annonce, la majorité des conséquences désastreuses que le commerce illicite du

⁹⁶⁶ FOREST (Claude), *op. cit.*, p. 128.

⁹⁶⁷ Sur le plan de la qualité technique, *Blood Diamond* a reçu une triple nomination : l'Oscar du meilleur son, l'Oscar du meilleur montage et l'Oscar du meilleur montage son. Voir <https://www.allocine.fr>, (consulté le 20 juillet 2020).

⁹⁶⁸ In *Le Figaroscope*, 31 mars 2007.

⁹⁶⁹ In *France-Soir*, 31 mars 2007.

⁹⁷⁰ KERNAN (Lisa), *Coming Attractions : Reading American Movie Trailers*, Texas, University of Texas Press, 2004, p. 7. Citation en anglais : « They're the best part of going to the movies. »

diamant a entraînés en Sierra Leone. Ce sont d'ailleurs ces conséquences qui constituent l'épine dorsale du film *Blood Diamond*.

Ainsi parmi ces scènes spectaculaires significatives, il y a celle relative à l'enlèvement des enfants par les rebelles du RUF dans un village. La longue scène d'affrontement à Freetown, entre les soldats de l'armée sierra léonaise et les rebelles du RUF, ne saurait être oubliée. Il existe également la scène de l'incursion de l'armée sierra leonaise sur le territoire occupé par les rebelles, ainsi que celle liée au bombardement du camp des rebelles par les mercenaires en quête du diamant rose convoité dans le film. La scène du massacre des villageois par des enfants-soldats drogués n'est pas en reste. Toutes ces scènes qui sont systématiquement accompagnées d'un degré élevé de réalisme sonore notamment au niveau des bruits et des dialogues, contribuent forcément à aiguïser l'envie du spectateur à se rendre dans une salle pour vivre en détail, les atrocités commises par le contrôle des mines de diamant et le commerce illégal des pierres précieuses en Sierra Leone.

Il importe de signaler que dans cette bande-annonce, il y a une autre stratégie que la Warner Bros a mise en place, et qui vise sans doute à convaincre le spectateur d'aller voir *Blood Diamond*. En effet, la Warner Bros ne se limite pas à montrer l'acteur-vedette Leonardo Di Caprio et Djimon Hounsou. Cette maison de distribution va plus loin. C'est ainsi que les noms de ces deux acteurs apparaissent en lettres de couleur blanche sous l'écran noir. Ces noms viennent bien tard après que ces acteurs aient déjà été vus à l'écran. Mais au moment où chaque nom disparaît, il est tout de suite remplacé à l'écran par l'image de l'acteur concerné. Cependant, ces comédiens sont davantage exhibés comme agents performanciers. Autrement dit, Leonardo Di Caprio et Djimon Hounsou sont montrés en pleine action. L'inscription des noms des comédiens à l'écran et les montrant en train de jouer, constitue une forme de discours laudatif à leur égard, mais qui n'est pas comme d'habitude, prononcé par la voix-off. Au moyen de cette même formule de présentation de Leonardo Di Caprio et Djimon Hounsou, la Warner Bros rassure également le spectateur. Elle semble lui dire qu'il ne s'agit pas d'une quelconque ressemblance avec d'autres comédiens. Cette maison de distribution met donc conséquemment en évidence les stars dans la bande-annonce, afin que le spectateur soit galvanisé à aller voir *Blood Diamond*. En effet, un moindre doute sur l'identité des stars dans une bande-annonce, serait susceptible de décourager le spectateur, et donc de baisser les recettes. Ce que la Warner Bros ne souhaite certainement pas.

La dernière bande-annonce analysée dans cette étude, est celle du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Dans sa conception, cette bande-annonce est assez semblable à celle du film *Blood Diamond*. Cela peut se comprendre, car le distributeur du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, est la Twentieth Century Fox qui est un major hollywoodien au même titre que la Warner Bros. En effet, les deux compagnies utilisent quelques recettes communes dans leurs bandes-annonces pour maximiser les recettes. On peut à cet effet remarquer que la bande-son ici, joue un rôle capital. C'est ainsi qu'au début, une musique répétitive crée une tension. Des cris de foule enthousiastes montrent que les habitants accueillent de façon positive le dictateur à ses débuts, et même le jeune Ecossois est content. Son cri est ainsi mêlé à celui de la foule. Les rires dominant quand Dada fait des blagues. Puis on entend en fond musical des « tamtams » très clichés de la vision occidentale du « son africain ». Après la phrase « ils jettent les corps aux crocodiles », le sound design ressemble à un cri perçant. C'est pareil après l'image d'un pistolet menaçant un homme apeuré. « Ils vont nous tuer, Nicholas » dit une voix de femme. De nouveau, une sorte de cri résonne. Enfin, quand le titre du film apparaît, à la fin de la bande-annonce, on entend dans le son un mélange entre une sorte d'explosion et un claquement de fouet. Cette bande-annonce résume donc la carrière du dictateur ougandais. Ce dernier est aimé du peuple au début. Idi Amin Dada est également sympathique envers ce peuple au début, mais il devient par la suite sanguinaire. Les sons deviennent davantage agressifs. Les cris et coups de fouet créent une tension très forte vers la fin, laissant le spectateur dans l'angoisse. Le jeune Ecossois va-t-il s'en sortir ? Se demande le spectateur après cette accumulation d'éléments agressifs pour l'oreille. Cette bande-annonce encourage donc le spectateur à voir entièrement *Le Dernier Roi d'Ecosse*, afin de découvrir en profondeur qui était Idi Amin Dada.

Cependant, le logo et le nom de la Twentieth Century Fox qui apparaissent en ouverture de la bande-annonce du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, poursuivent sans doute un but mercantile. Par cette technique en effet, la maison de distribution dont la notoriété dans l'industrie cinématographique est incontestable, entend également signifier au spectateur que *Le Dernier Roi d'Ecosse* n'est pas une œuvre dont la qualité laisse à désirer. Au contraire, ce film qu'elle lui propose est de bonne facture technique et artistique. Les nombreux prix remportés par ce film en sont la preuve⁹⁷¹. En témoigne aussi la critique qui

⁹⁷¹ Aux BAFTA Awards, *Le Dernier Roi d'Ecosse* a reçu le prix du Meilleur scénario adapté. Et à l'European Film Award, cette œuvre a reçu le prix du Meilleur film et le prix de la Meilleure musique. Voir <https://www.allocine.fr>, (consulté le 20 juillet 2020).

ne tarit pas d'éloges à l'endroit de ce film avant et après sa sortie. Frédéric Théobald salue l'authenticité du jeu des acteurs, et plus précisément la prestation de Forest Whitaker qui incarne le dictateur ougandais : « L'interprétation de Forest Whitaker donne à cette œuvre imaginaire sa véracité.⁹⁷²» Quant à François-Guillaume Lorrain, *Le Dernier Roi d'Ecosse* est : « Une adaptation aussi intelligente que palpitante.⁹⁷³» Pour Emmanuel Hecht, ce film est : « Un thriller politique de qualité.⁹⁷⁴»

Comme la Warner Bros, la Twentieth Century Fox refuse d'ignorer la star. Ce major hollywoodien confirme ainsi sa ferme volonté d'inciter le spectateur à aller voir le film après le visionnage de la bande-annonce. Aussi, c'est pratiquement vers le fin que la bande-annonce laisse voir deux fois successivement sous fond d'écran noir, de manière centrée et rapprochée, les nom et prénom de la star Forest Whitaker. Et après le passage de ce carton, plusieurs plans rapides montrent Forest Whitaker non pas dans une position passive, mais plutôt dans une posture très active. La Twentieth Century Fox trouve justement bénéfique que le comédien soit présenté en train de jouer, afin de révéler son talent. Dans cette bande-annonce, il y a donc pareillement une mise en valeur du travail de l'acteur, et qui a pour ambition d'attirer le spectateur. En effet, Forest Whitaker semble avoir parfaitement acquis l'accent du dictateur ougandais. Les nombreux gros plans le montrent tantôt violent, tantôt sympathique. Au demeurant, la Twentieth Century Fox rappelle au spectateur qu'il y a un acteur célèbre qui intervient dans cette production, et qu'il a tout à gagner à acheter un ticket pour voir *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

En dehors de ces différents matériels de promotion que les distributeurs du corpus ont élaborés en vue de pousser le maximum de spectateurs dans les salles, il importe à présent, d'examiner la manière dont ces mêmes distributeurs ont géré l'exploitation des films relativement au temps et à l'espace.

6.2 La gestion du temps et de l'espace dans l'exploitation

Une fois que les films sont tenus pour des produits commercialisables et donc rentables, il devient logique qu'ils ne peuvent plus être vendus n'importe quand et n'importe où. En effet, dans leur intention de générer des gains considérables, les distributeurs ne perdent jamais de vue qu'il est important de prendre en considération les éléments tels que

⁹⁷² In *La Vie*, 08 février 2007.

⁹⁷³ In *Le Point*, 08 février 2007.

⁹⁷⁴ In *Les Echos*, 14 février 2007.

le temps et l'espace dans la commercialisation des films. Ce n'est pas un accident si par exemple un film est projeté en Allemagne et pas en Turquie. Ce n'est pas non plus fortuit si la sortie d'un film se fait un jour de fête plutôt qu'un simple jour. C'est compte tenu donc de ces facteurs spatio-temporels dans la vente et la consommation des films, que Pierre Sorlin écrit : « Les films ne circulent pas au hasard.⁹⁷⁵ » Ce sous-chapitre vise alors à examiner les choix que les distributeurs du corpus ont faits, relativement aux périodes et aux endroits de vente de leurs films.

6.2.1 Le temps dans l'exploitation

La notion du temps dans l'exploitation des œuvres cinématographiques est capitale. Les distributeurs et les exploitants ont pleinement conscience que la variable temps dans la vente ou l'exploitation d'un film, joue un rôle déterminant par rapport à la décision du spectateur potentiel d'aller voir un film. Effectivement, le spectateur est amené, avant de se rendre dans une salle de cinéma, à opérer plusieurs choix liés par exemple au prix d'entrée, à la qualité du film, à la nature et à l'accessibilité des salles, etc. Ce qui pousse Laurent Creton à écrire que : « Sortir, "aller au cinéma" est une démarche active d'ouverture, de choix.⁹⁷⁶ » Et parce que le temps constitue une variable décisive dans l'acte de consommation des films, ceux qui vendent les films tiennent alors cette variable pour une solution stratégique, capable d'encourager le spectateur à payer une place pour voir le film. C'est pourquoi, l'aspect lié à la rentabilité des films peut s'analyser et se comprendre relativement à la question du temps.

Pour revenir aux films du corpus, il est à noter que les périodes de sortie des différents films ont été soigneusement choisis. Autrement dit, ces films ont été mis à la disposition du public à un moment qui pouvait facilement pousser les spectateurs dans les salles. C'est ainsi que le film *Lumumba* est sorti le 04 octobre 2000. *Hôtel Rwanda* pour sa part, est sorti le 30 mars 2005. Quant au film *Blood Diamond*, il est sorti le 31 janvier 2007. *Le Dernier Roi d'Ecosse* fait son apparition sur les écrans le 14 février 2007. Une prise en compte de l'élément mois, révèle que tous ces films sont sortis notamment en France, pendant les mois au cours desquels les spectateurs se rendent le plus dans les salles de cinéma. En effet, d'après l'étude faite par Claude Forest⁹⁷⁷ sur la fréquentation mensuelle en France entre 1995 et 2010, les mois qui ont enregistré un nombre élevé des spectateurs sont décembre, janvier,

⁹⁷⁵ SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma*, Op. cit, p. 116.

⁹⁷⁶ CRETON (Laurent), *op. cit*, p. 192.

⁹⁷⁷ FOREST (Claude), *op. cit*, p. 40.

février, mars, octobre et novembre. Il n'est donc pas risqué d'affirmer que c'est à dessein que les différents distributeurs des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, ont choisi de procéder au lancement de leurs films en France, aux mois d'octobre, mars, janvier et février. Ces distributeurs ont choisi ces mois parce qu'ils constituent des mois d'affluence dans les salles de cinéma. En lançant donc leurs films à ces mois de l'année, les distributeurs visaient certainement de nombreuses entrées. Dit en d'autres mots, ces distributeurs entendaient attirer le plus de spectateurs possible dès le jour de la sortie, et éventuellement durant les mois qui suivent de très près le mois de sortie.

Et cela est bien visible au regard de l'évolution du nombre d'entrées obtenues par chacun de ces films. S'agissant de *Lumumba* qui a eu 29069 entrées en France, le seul mois d'octobre en a fourni 13368. Pour le film *Hôtel Rwanda*, sur les 169729 entrées sur le territoire français, on a enregistré 53785 entrées uniquement pour le compte du mois de mars. Quant au film *Blood Diamond* qui est sorti à la fin du mois de janvier, il a eu l'occasion de continuer d'être projeté en février et mars qui sont les mois de grande affluence dans les salles de cinéma. Aussi, sur un total d'entrées de 1310691, cette période a donné 1040777 entrées. *Le Dernier Roi d'Ecosse* qui est arrivé sur le marché français au mois de février, a également été vu au mois de mars connu également comme un mois d'intense fréquentation des salles de cinéma. Ainsi, sur un total de 358247 entrées que ce film a récoltées en France, les mois de février et mars ont enregistré 315802 entrées⁹⁷⁸.

Mais, le temps comme élément déterminant dans la vente d'un film en vue de réaliser des profits, ne concerne pas uniquement la périodicité de sortie du film. Le temps, dans la même optique de rentabilisation, se rapporte également à la durée de vie du film. Et par durée de vie, s'agissant des œuvres cinématographiques, il faut alors comprendre, le temps accordé à un film pour rester à l'affiche ou encore pour passer dans les salles. Cette durée de vie s'évalue désormais, si l'on s'en tient à ce qu'écrit Laurent Creton, en semaines⁹⁷⁹. Effectivement, c'est semaine après semaine que les résultats des films en salles sont publiés dans les quotidiens et hebdomadaires qui s'intéressent aux données économiques du cinéma. Toutefois, Laurent Creton remarque aussi que beaucoup de films sont précocement retirés des salles. L'auteur écrit à ce propos : « De nombreux films ne restent pas à l'affiche au-delà

⁹⁷⁸ Tous ces chiffres relatifs aux entrées des films du corpus, sont disponibles sous forme de fiches à la Bibliothèque du Film à Paris.

⁹⁷⁹ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 187.

de la première semaine.⁹⁸⁰» Ces films qui sont retirés assez tôt, le sont souvent dans une certaine mesure, à cause de la fréquentation médiocre observée au bout de quelques jours ou séances de projection.

Cependant, il apparaît que les films du corpus bien qu'ayant eu de bons scores durant les quatre premières semaines en ce qui concerne le film *Lumumba*, et durant les sept premières semaines pour les films *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, ont continué à être programmés, en dépit de la baisse remarquable des entrées au fil du temps. Cela a alors eu comme conséquence, l'augmentation de la durée de vie de ces films. C'est ainsi que *Lumumba* est resté huit semaines à l'affiche. *Hôtel Rwanda* a été programmé pendant dix-neuf semaines. C'est le même temps qu'a mis *Le Dernier Roi d'Ecosse* dans les salles. Quant au film *Blood Diamond*, il a animé les écrans pendant quatorze semaines. Et si ces films ont poursuivi leur carrière en salles pendant deux mois et même au-delà pour certains, il y a probablement une motivation liée au gain, qui a conduit les distributeurs à leur accorder une durée de vie assez longue. Il est en effet inimaginable que dans un secteur très concurrentiel comme celui de l'exploitation cinématographique, un film soit maintenu à l'affiche pendant trois ou quatre semaines, alors qu'il n'enregistre pas de bons résultats au box-office. En effet, le box-office permet de voir si un film est en train de connaître un succès ou un échec commercial. Et c'est la raison pour laquelle Emmanuel Ethis écrit que le box-office est : « Le principal indicateur statistique dont se servent les professionnels du cinéma pour mesurer la popularité d'un film.⁹⁸¹» Au demeurant, en prolongeant la durée de vie des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* qui perdaient pourtant graduellement leur popularité, les distributeurs montraient leur volonté à récolter par tous les moyens, le maximum des gains avec ces films.

Alors que la variable temps vient d'être analysée dans ce second sous-chapitre, il convient de poursuivre avec l'espace qui est aussi une variable non négligeable dans la commercialisation des films.

6.2.2 L'espace dans l'exploitation

Pour les investisseurs de la filière cinématographique, tenir compte uniquement de la variable temps reste insuffisant pour rentabiliser un film. Tenter d'améliorer la vente des

⁹⁸⁰ Ibid., p. 187.

⁹⁸¹ ETHIS (Emmanuel), *op. cit.*, p. 20.

œuvres filmiques requiert également la prise en considération de la variable espace. En clair, la question de l'espace occupe une position centrale dans la stratégie de vente d'un film. C'est ce qui semble expliquer que les producteurs et les distributeurs n'envoient pas leurs films n'importe où à travers le monde pour être vendus. Et lorsqu'ils décident que leurs films soient exploités dans une partie du globe, c'est parce qu'ils ont cette assurance que dans ladite partie, ces films auront une meilleure carrière commerciale, que s'ils étaient vendus dans un autre territoire. Dans l'une de ses études qui analyse les différentes stratégies que l'industrie cinématographique hollywoodienne a mises en place pour rationaliser l'exploitation de ces films, Nolwenn Mingant souligne la segmentation du monde en zones géographiques par Hollywood⁹⁸². Par ailleurs, il faut reconnaître qu'Hollywood est loin d'être le seul milieu cinématographique qui expose ses films par rapport aux aires géographiques. La majorité des grandes cinématographies mondiales se livrent pareillement à cette pratique, lorsque l'objectif visé relève précisément de la rentabilité.

Aussi, dans le contexte de la présente recherche, la notion d'espace sera synonyme du terme marché. Ce dernier lui-même sera considéré dans son sens originel, c'est-à-dire un endroit concret et situable où se vendent et aussi se consomment quelques biens. Ceux-ci peuvent être matériels ou immatériels. Claude Forest met en évidence ce sens originel, lorsqu'il écrit que le marché est : « Un lieu physique où s'effectuent des échanges de biens ou services, entre des vendeurs et des acheteurs qui s'y rencontrent.⁹⁸³» Toujours dans le sens originel, Laurent Creton tient le marché pour : « Un lieu ou moyen de rencontre de l'offre et de la demande d'un ou de plusieurs biens, qui détermine les quantités échangées et les prix de cession.⁹⁸⁴» Et dans l'industrie cinématographique, le marché renvoie effectivement aux différents pays ou continents, à travers lesquels les œuvres filmiques sont consommées en salles. C'est ainsi qu'il existe par exemple le marché français des films, le marché américain des films, le marché ivoirien des films. Du côté continental, il y a alors le marché asiatique, le marché africain, etc. Ce qu'il importe aussi de mentionner, c'est que la consommation des films à travers le monde est inégalement répartie. En effet, certains pays ou continents consomment plus de films, tandis que d'autres en consomment moyennement ou faiblement. C'est donc le niveau de consommation des films dans un pays donné, qui sert de boussole à l'élection d'un pays comme marché rentable ou pas.

⁹⁸² MINGANT (Nolwenn), *op. cit.*, p. 150.

⁹⁸³ FOREST (Claude), *op. cit.*, p. 10.

⁹⁸⁴ CRETON (Laurent), *op. cit.*, p. 277.

Dès lors, qu'en est-il des films étudiés dans cette recherche ? La question pourrait se poser dans un autre sens. Dans quels marchés ont-ils été proposés à la vente par les équipes de production et de distribution ? À la lumière des différents pays, considérés par ailleurs comme des marchés dans les lesquels les films du corpus ont été vendus, un constat très clair se dégage : tous ces films – *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* – ont eu pour principaux marchés, les pays occidentaux. Autrement dit, c'est très majoritairement dans les pays occidentaux que tous ces films ont poursuivi leur carrière commerciale. Les détenteurs des capitaux qui ont investi dans la production de ces œuvres filmiques, ont plus été intéressés au moment de l'exploitation desdites œuvres, par le marché occidental des films. En clair, ce sont les pays occidentaux qui dominent sur les différentes listes des marchés. C'est à peine si les films du corpus ont été vus en salles dans les pays africains. Cela peut se justifier par le fait qu'à la date de sortie de ces films, les pays africains n'avaient presque plus de parc de salles. En effet, dans la majorité des pays d'Afrique subsaharienne notamment, la filière cinématographique a connu à tous les niveaux – production, distribution et exploitation -, un effondrement vers la fin du XX^e siècle. Et l'une des manifestations de cette chute a été la fermeture pratiquement généralisée des salles. Claude Forest écrit à ce propos : « Les salles ont massivement fermé depuis les années 1990.⁹⁸⁵» Dans une autre étude, Claude Forest revient sur cette question de l'insuffisance criarde des salles de cinéma en Afrique, et rappelle que de nombreux pays n'en recensent plus aucune sur leur territoire⁹⁸⁶. Dans le même sens, Olivier Barlet écrit : « On compte à peine une vingtaine de salles dignes de ce nom dans les pays francophones. Dans les pays anglophones, l'Afrique du Sud fait exception.⁹⁸⁷»

Ainsi, sur les 30 marchés dans lesquels *Hôtel Rwanda* a été exploité, il n'y a que deux pays africains : l'Égypte et l'Afrique du Sud. Quant au film *Lumumba*, il n'a pas eu un vaste marché mais il demeure que ce film a évolué uniquement dans les salles des pays occidentaux. Comme pour le film *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* a été exploité seulement en Égypte et en Afrique du Sud. En effet, sur un total de 45 marchés, 2 sont du continent africain⁹⁸⁸. Le même phénomène s'observe avec *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Parmi les 63 marchés où ce film a été commercialisé, seuls 2 sont africains. Il s'agit encore de l'Égypte

⁹⁸⁵ FOREST (Claude), *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 7.

⁹⁸⁶ FOREST (Claude), « L'industrie du cinéma en Afrique », *Afrique contemporaine*, 2011/2, n°238, p. 59-73.

⁹⁸⁷ BARLET (Olivier), *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 340.

⁹⁸⁸ https://www.boxofficemojo.com/tittle/tt0395169/?ref_=bo_se_r_1, (consulté le 10 novembre 2020).

et de l'Afrique du Sud. Ce qui est curieux, c'est que même les pays africains qui ont inspiré les différentes histoires développées dans ces films, ne figurent pas sur les différentes listes des marchés. Seules des projections occasionnelles ont été faites dans quelques-uns de ces pays. C'est le cas avec *Hôtel Rwanda*, dont les projections ont eu lieu devant un public sélectionné. C'est ce que reconnaît d'ailleurs le critique David Tran qui écrit : « Le film de Terry George sera d'abord projeté dimanche pour les "dignitaires et personnalités" de Kigali, puis une séance exceptionnelle au fameux hôtel "Mille Collines" que dirigeait Paul Rusesabagina.⁹⁸⁹» Il en est de même pour *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Les critiques Michel Guerrin et Emmanuel De Roux affirment à ce propos : « Le film a été projeté en présence du chef de l'État, Yoweri Museveni, et d'environ 200 spectateurs.⁹⁹⁰» Ces différents critiques ne mentionnent nulle part que les films *Hôtel Rwanda* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* sont sortis ou sortiront dans les salles. Ces films n'ont donc pas été vus dans des cinémas publics, mais plutôt dans des salles privées, et peut-être dans des salles de spectacle équipées pour l'occasion de la projection. Les distributeurs n'ont pas donné à leurs films l'opportunité d'être vraiment vendus en Afrique, car pour ces sociétés de distribution, l'Afrique ne constitue pas une aire géographique susceptible de rentabiliser les films.

S'agissant de l'apport du continent africain dans les recettes d'Hollywood par exemple, Nolwenn Mingant note que l'Afrique représente un profit infinitésimal⁹⁹¹. Cette remarque de Nolwenn Mingant à propos de l'industrie cinématographique hollywoodienne et par extension américaine, est aussi valable pour l'industrie cinématographique européenne. L'Afrique n'est pas en effet un marché important pour les films français ou allemands par exemple. Même pour les films africains, l'Afrique ne constitue pas un véritable marché, exception faite des films du Nigéria, mais qui pour la plupart, ne sortent pas dans des salles de cinéma. Et cela prouve donc que ces films du corpus qui portent sur les malheurs de l'Afrique, ont été pensés et réalisés pour les marchés occidentaux. En effet, ces marchés occidentaux restent des sources génératrices d'énormes recettes qui servent d'une part, à faire fonctionner l'industrie cinématographique mondiale, et d'autre part, à rapporter de gros bénéfices à ceux qui investissent leur argent dans cette industrie. La place de l'Afrique dans cette grosse industrie culturelle, demeure alors celle de réservoir des sujets captivants voire exotiques, qui peuvent puissamment séduire le public occidental. Ainsi, une

⁹⁸⁹ In *Progrès*, 02 avril 2005.

⁹⁹⁰ In *Le Monde*, 20 février 2007.

⁹⁹¹ MINGANT (Nolwenn), *op. cit.*, p. 157.

ethnie qui massacre une autre à coups de machette en Afrique à la veille du 21^e siècle, tel que cela se voit dans *Hôtel Rwanda*, est un fait digne de provoquer un intérêt soutenu chez le public occidental.

Ce chapitre a été l'occasion d'analyser les moyens mobilisés relativement à la commercialisation des films du corpus. Il est nettement apparu que les différentes équipes de distribution desdits films, ont conçu et mis en application des stratégies assez efficaces pour attirer le plus grand nombre de spectateurs dans les salles. Au terme de ce chapitre, il ressort également que les clients potentiels visés par la production de ces différents films, étaient les Occidentaux et non pas vraiment les Africains. Néanmoins, le piratage des films qui entraîne une diffusion hors des circuits du marché habituel, a permis aux Africains de voir tous ces films. Aussi, les critiques Michel Guerrin et Emmanuel De Roux soulignent par rapport au film *Le Dernier Roi d'Ecosse* : « *Le Dernier Roi d'Ecosse* qui a été tourné en Ouganda, est déjà disponible à Kampala grâce à des DVD pirates.⁹⁹² » Toujours relativement à ce film, un article du *Washington Post* révèle : « En Ouganda, *Le Dernier Roi d'Ecosse* génère un mariage de fierté et de douleur dans le public... Les vendeurs ambulants ont eu rupture de stock des copies piratées du film. Les projections du week-end au multiplex étaient à guichets fermés... se sont déroulées très facilement avec l'interprétation de Whitaker parce que l'acteur a humanisé un dictateur que nombreux se souviennent ici de monstrueux.⁹⁹³ » Cette partie du travail relative à la vie des films du corpus, va se poursuivre et se clôturer avec le prochain chapitre qui abordera le volet lié à la réception.

⁹⁹² In *Le Monde*, 20 février 2007.

⁹⁹³ www.washingtonpost.com/politics, (consulté le 10 octobre 2020). Citation en anglais : « In Uganda, Last King of Scotland generates blend of pride and pain crowds flock to...Hawkers ran out of pirated copies of the movie. Weekend showings at the multiplex were sold out... got off too easily in Whitaker's portrayal because the actor humanized a dictator many here recall as monstrous. »

Chapitre 7

La réception des films du corpus

Une étude relative à la vie d'un film reste incomplète, tant qu'elle ne reconnaît pas la place de la réception dans la création cinématographique. Les films en tant que produits culturels ne sont pas uniquement fabriqués, vendus et consommés. Il se trouve que les films suscitent également des débats ou des discussions parmi les spectateurs. Autrement dit, tout film qui a été vu provoque des réactions de la part du public. Cela est très visible à la fin de chaque projection. En effet, ceux qui y ont pris part, ont toujours un mot à dire par rapport au film qu'ils viennent de voir. Discourir sur un film semble donc un exercice qui intéresse presque chaque spectateur qui peut ainsi donner un point de vue sur tout film, ou sur ce qui est dit relativement à une œuvre filmique. Aussi, Jean-Michel Frodon écrit que :

Le cinéma jouit d'un double privilège : il attire un public très vaste et très diversifié, et il incite à parler. Des gens de tous âges, de toutes cultures et de toutes conditions sociales regardent des films. Et, ils ont envie d'en parler [...]. Le cinéma n'est pas un spectacle intimidant, tout le monde se considère sinon spécialiste, du moins détenteur d'une opinion fondée à propos du film qu'il vient de voir.⁹⁹⁴

Emmanuel Ethis va dans le même sens que Jean-Michel Frodon, et écrit à son tour que :

Le cinéma représente un merveilleux sujet car l'on peut, d'une part, débattre avec passion des qualités techniques ou artistiques d'un film, se prononcer en accord ou en désaccord avec les critiques qu'il suscite et, d'autre part, déclarer sans difficulté que *Le Secret de Brokeback Mountain* d'Ang Lee, *Les Amitiés maléfiques* d'Emmanuel Bourdieu ou *Les chansons d'amour* de Christophe Honoré sont des films qui comptent dans notre "carrière" de spectateur.⁹⁹⁵

Ce que pensent ou disent alors les spectateurs, est un aspect très important dans la vie d'un film. Aussi, Jean-Pierre Esquenazi affirme que : « La vie d'un film ne s'arrête pas à sa production. Sa "vraie vie", aurait-on envie de dire, celle qui en fait une œuvre filmique, commence avec son appropriation par des spectateurs.⁹⁹⁶» Dans la même lancée, Nathalie Heinich soutient à son tour : « La réception est le moment, si l'on peut dire, de "mise au monde" de l'activité artistique.⁹⁹⁷»

⁹⁹⁴ FRODON (Jean-Michel), *La critique de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 14.

⁹⁹⁵ ETHIS (Emmanuel), *op. cit.*, p. 83.

⁹⁹⁶ ESQUENAZI (Jean-Pierre), « Éléments de sociologie du film », *Cinémas*, 2007, vol. 17, n^{os} 2-3, p. 117-141.

⁹⁹⁷ HEINICH (Nathalie), *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, p. 45.

Aussi, pour traiter cette question liée à la réception, le présent axe du travail s'attachera à analyser les diverses réactions parmi la masse des jugements émis sur les films du corpus. C'est ainsi que nous analyserons les avis des professionnels au moment de la sortie de ces films en salles. Seront également pris en compte, les avis recueillis au terme d'une enquête menée entre mars 2013 et mai 2013, auprès d'un échantillon d'étudiants camerounais des filières arts plastiques et cinéma. Nous examinerons pareillement les points de vue des internautes occidentaux faits sur chaque film du corpus, entre 2007 et 2015. Dans cette analyse des réactions, les avis favorables comme défavorables feront l'objet d'attention, car il est très intéressant de savoir pourquoi les films ont été aimés d'une part, et d'autre part, la raison pour laquelle ils n'ont pas reçu d'approbation. Toutefois, il importe de rappeler que pour conduire cette investigation, les textes critiques sur support papier et en ligne ainsi que les réponses issues des questionnaires, constitueront l'essentiel du matériau de base au développement qui va suivre. Mais comme la destination principale des films du corpus a été le marché occidental, ce sont les avis des professionnels et spectateurs ordinaires occidentaux qui seront majoritairement analysés, comparativement aux spectateurs africains. En effet, les professionnels et les spectateurs non professionnels occidentaux sont ceux qui ont le plus discoursé sur les films du corpus dans l'espace public. Néanmoins, la réception se propose aussi d'examiner les avis des spectateurs ordinaires africains. Il s'agit aussi de faire entendre la voix des Africains sur ces films qui parlent d'eux, de ne plus laisser uniquement l'Occident, considéré comme le centre du monde d'après la vision colonialiste, jeter son regard sur les réalités des peuples du reste du monde qui appartiennent à la périphérie. Nous rompons donc avec cette vision colonialiste telle que la mouvance du postcolonialisme le prône. C'est dans ce sens que Béatrice Collignon écrit :

Il convient de sortir du paradigme colonial. On peut parler de paradigme car il s'agit bien d'une forme globale de pensée, qui dépasse largement l'ordre politique lié à la pensée historique du colonialisme. Son fondement est cet ordonnancement du monde construit en Europe sur une opposition binaire entre "eux", les Autres et "nous", les Européens. L'opposition est matérialisée par une partition géographique qui organise le monde en continents, dominés intellectuellement, économiquement et culturellement par l'Europe, continent à part.⁹⁹⁸

En intégrant les spectateurs africains dans cette étude de la réception, cela permet d'avoir les avis aussi bien des Occidentaux, que ceux des Africains au sujet des films étudiés. Ces spectateurs ordinaires africains sont constitués d'étudiants camerounais qui se sont

⁹⁹⁸ COLLIGNON (Béatrice), « Note sur les fondements des postcolonian studies », *EchoGéo*, 2007, n° 1, [en ligne], <http://journals.openedition.org/echogeo/2089>, (consulté le 20 avril 2021).

exprimés à travers un questionnaire. À l'évidence donc, il s'agira d'exploiter tout au long de ce chapitre, un ensemble hétérogène des discours critiques produits sur les films du corpus. En effet le postcolonialisme qui rejette le binarisme centre/périphéries, nous/eux, est favorable aux lectures qui ne s'enferment pas dans le local, mais s'ouvrent au global. Bien qu'il s'agisse de tenir des discours sur les films en rapport avec les réalités africaines, les avis des Africains seuls ne suffisent pas. Il importe de prendre également en compte les points de vue des Occidentaux. Il faut, comme l'écrit encore Béatrice Collignon : « Modeler un monde sans centre ni périphéries.⁹⁹⁹»

La réception dans cette étude, ne sera pas alors abordée uniquement selon l'approche statistique qui, d'après Nathalie Heinich : « Répond à la question “qui voit quoi ?”¹⁰⁰⁰» Avec cette question qui ne considère le spectateur que comme un simple destinataire de l'œuvre d'art en général, et de l'œuvre filmique en particulier, l'approche statistique de la réception se révèle impuissante en ce qui concerne notre ambition d'étudier les avis des professionnels et des spectateurs ordinaires, relativement aux films du corpus. Il est alors important que l'approche statistique se double de l'approche qualitative qui tient le spectateur pour un producteur de discours, c'est-à-dire un foyer cognitif comme le pense Denise Pêrusse¹⁰⁰¹. Il y a donc le travail du spectateur ou davantage son rôle actif, qui est au cœur de l'approche qualitative de la réception. D'où la question y relative suivante : « Que dit-on des œuvres qui sont vues ? » Cette analyse de la réception qui s'appuie sur 94 avis des professionnels et 210 appréciations issues des amateurs, évoluera alors comme suit : dans un premier temps, l'analyse s'attaquera aux discours produits par les professionnels et dans un deuxième temps, elle s'intéressera aux points de vue des spectateurs ordinaires ou amateurs. Il importe cependant d'apporter une autre précision dans le développement qui va suivre. En effet, l'étude des différents jugements commencera par *Lumumba*, puis *Hôtel Rwanda*, ensuite *Blood Diamond* et enfin *Le Dernier Roi d'Ecosse*.

7.1 L'accueil des professionnels

Lorsqu'il est question des professionnels, s'agissant de l'accueil des films, on fait référence aux journalistes qui émettent des jugements sur les films. Ces journalistes encore

⁹⁹⁹ COLLIGNON (Béatrice), « Note sur les fondements des postcolonian studies », *EchoGéo*, 2007, n° 1, [en ligne], <https://journals.openedition.org/echogeo/2089>, (consulté le 20 avril 2021).

¹⁰⁰⁰ HEINICH (Nathalie), *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁰¹ PÉRUSSE (Denise), « Réception critique et contexte : à propos du *Déclin de l'empire américain*. », *Cinéma*, 1992, vol. 2, n°s 2-3, p. 88-108.

appelés critiques, sont d'ailleurs les premiers à apprécier les films qui sortent en salles. En effet, ils ont le privilège de visionner le film lors des projections de presse avant qu'il ne soit présenté au grand public, et de le commenter aussi avant comme après la sortie officielle. Les critiques appartiennent donc au réseau complexe d'acteurs qui contribuent à la vie des œuvres d'art en général, et des œuvres cinématographiques en particulier. Ils font ainsi partie dans le monde de l'industrie culturelle, de la médiation que Nathalie Heinich désigne comme : « Tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception.¹⁰⁰² » Françoise Benhamou reconnaît aussi les critiques comme médiateurs dans le monde l'art¹⁰⁰³. Quant à la critique cinématographique dans la grande presse particulièrement, elle est destinée au spectateur qu'elle cherche à atteindre d'une part, et d'autre part, à lui fournir par la même occasion, des renseignements sur le film (le genre, le coût de production, le style, etc.) et sur le réalisateur. Et il n'est pas exclu que la critique impacte sur le choix du spectateur par rapport à la consommation des films. René Prédal écrit à cet effet que la critique : « Est un produit hybride écartelé entre l'information (enseigner), la communication (toucher un lectorat, influencer ses choix en matière de spectacle).¹⁰⁰⁴ »

Quel est alors l'accueil que la critique cinématographique française, qui est retenue comme le médiateur entre les films du corpus et le spectateur dans le cadre cette recherche, a réservé aux films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* ? Certes, il serait intéressant dans cette analyse, de prendre en considération la provenance de chaque texte critique en mettant en relief la ligne politique ou esthétique du journal dans lequel est inséré le texte. Mais, il ne s'agit pas dans le présent travail, de dégager l'idéologie des journaux ou de comparer ces journaux par rapport aux lignes éditoriales. Le parti pris adopté dans cette thèse, est plutôt d'analyser prioritairement les appréciations des critiques. Cependant, il convient de rappeler que l'élection des journaux français dans notre travail, a été simplement motivée par leur accessibilité facile. Et comme tous les films du corpus ont suscité à leur sortie des commentaires parfois hostiles ou au contraire laudatifs au sein de la critique française, l'étude relative à l'accueil des professionnels se fera alors en deux étapes. La première étape concernera les avis favorables, tandis que la seconde étape se penchera sur les avis défavorables.

¹⁰⁰² HEINICH (Nathalie), *Op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁰³ BENHAMOU (Françoise), *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 1996, p. 42.

¹⁰⁰⁴ PRÉDAL (René), *op. cit.*, p. 10.

7.1.1 Les avis favorables

D'entrée de jeu, il faut signaler qu'à leur sortie, les films du corpus sont reçus avec des ovations par la majorité des journaux français et ce, quel que soit leur bord politique. Par ailleurs, à travers une lecture d'ensemble de toutes ces diverses critiques positives, il se dégage quelques aspects communs sur lesquels reposent les jugements louangeurs des professionnels. Parmi ces aspects communs d'appréciation, figure en premier lieu l'aspect didactique des films. Bien que les films du corpus ne concernent pas les pays qui ont été colonisés par la France, les sujets qui sont développés dans lesdits films, semblent toucher l'inconscient de l'après-colonialisme. Devant ce tournant postcolonial, il y a un besoin pour les Français, de connaître davantage ce qu'a été la colonisation, ce sujet qui est par exemple abordé dans *Lumumba*. D'ailleurs depuis quelques années, le débat sur le passé colonial français agite les milieux intellectuels et politiques de ce pays. Les Français semblent donc plus que par le passé, préoccupés par ce sujet central. Benoît Falaize le reconnaît, quand il écrit que : « Le colonial n'est plus aujourd'hui l'impensé français qu'il avait pu être.¹⁰⁰⁵»

Cela ne surprend donc pas que tous les critiques insistent sur l'aspect didactique pour vanter les œuvres du corpus, car ces films les instruisent assez sur la colonisation sans oublier le néo-colonialisme. En effet, on sait qu'avec Laurent Jullier, un bon film est aussi celui qui édifie¹⁰⁰⁶. L'édification, écrit alors René Prédal : « C'est informer, apporter des connaissances ou la vérité.¹⁰⁰⁷» C'est ainsi que les critiques français se livrent aux longs développements informatifs dans leurs textes. Alexis Champion du *Journal du Dimanche* récupère dans le film *Lumumba*, plusieurs informations assez dignes d'intérêt pour l'édification du spectateur. Le critique parle alors de la cérémonie de l'indépendance du Congo avec le discours incendiaire du nationaliste Patrice Lumumba, des différentes mutineries survenues au Congo quelques jours seulement après la proclamation de son indépendance, des massacres des Européens au lendemain de la révolte des soldats congolais, du complôt des puissances occidentales contre Patrice Lumumba et de la trahison de Joseph Désiré Mobutu. Aussi, peut-on lire dans le texte d'Alexis Champion : « *Lumumba* restera sans aucun doute une œuvre clé pour comprendre les aléas de la colonisation

¹⁰⁰⁵ FALAIZE (Benoît), « L'enseignement de l'histoire à l'épreuve du postcolonial. Entre histoire et mémoires », Achille Mbembe et al., (dir.), *Ruptures coloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 279-292.

¹⁰⁰⁶ Cité par Emmanuel Ethis, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁰⁷ PRÉDAL (René), *op. cit.*, p. 114.

africaine.¹⁰⁰⁸» Et quand le film sort, Alexis Champion revient sur l'aspect édifiant de *Lumumba*. Dans un sous-titre *Un film didactique*, le critique écrit dans le journal *Les Echos* : « La brève et tragique existence de Patrice Lumumba, [...] reste aujourd'hui encore l'exemple des aberrations et des déchirements de l'ère de la décolonisation.¹⁰⁰⁹»

Le critique A.P.¹⁰¹⁰ du *Figaro Magazine* pour sa part, loue la capacité de *Lumumba* à informer le spectateur sur la vie du nationaliste congolais, Patrice Lumumba. Le critique parle ainsi de la mort tragique de Patrice Lumumba, de son règne éphémère en tant que Premier ministre, de la trahison de Joseph Désiré Mobutu, de la responsabilité des puissances occidentales dans la crise congolaise de 1960. Le texte ci-dessous du critique est éclairant à ce propos :

Patrice Lumumba. Dans les livres d'histoire, il est écrit qu'il a été assassiné en janvier 1961, mais son exécution – un carnage – est rarement montrée en images. Il n'a goûté au pouvoir que trois petits mois. Le temps d'être désigné responsable du mécontentement des soldats et des difficultés sociales nées de l'indépendance. Parmi ses accusateurs : Mobutu à qui l'ambition a fait oublier les serments de fidélité. Lumumba a-t-il été victime de la CIA, des luttes d'influence entre les services secrets étrangers, ou du processus de décolonisation de l'Afrique lui-même ? Autant de questions posées par ce film habile.¹⁰¹¹

Il convient cependant de signaler à la lumière de cette critique du film *Lumumba*, qu'il y a une évolution dans l'appréciation politique des films, notamment dans *Le Figaro Magazine* qui se classe encore plus à droite que *Le Figaro* (c'est un supplément hebdomadaire qui héberge les journalistes encore plus à droite que ceux du *Figaro* qui est déjà à droite). En effet, il est étonnant que ce journal rende hommage au film *Lumumba* qui dénonce la colonisation, et dont le héros était clairement à gauche. Pourtant comme l'a montré Sandrine Lemaire, les intellectuels et les médias ont travaillé pendant la période coloniale, à vanter et à défendre l'entreprise coloniale ou encore l'expansion coloniale. Et l'auteur d'écrire : « Durant la période coloniale, les auteurs de manuels furent de véritables promoteurs, tout en l'illustrant, de la colonisation. Les manuels d'histoire et de géographie, aussi bien que ceux de littérature ou de philosophie reflétaient le sentiment impérial et prêchaient le *gospel* de l'Empire qui infiltrait déjà la presse populaire.¹⁰¹²» Mais, on assiste

¹⁰⁰⁸ In *Le Journal du Dimanche*, 14 mai 2000.

¹⁰⁰⁹ In *Les Echos*, 05 octobre 2000.

¹⁰¹⁰ Le nom et le prénom du journaliste ne sont pas entièrement écrits au bas de l'article. C'est sous les initiales A.P que le critique a plutôt signé son texte. Par ailleurs, la recherche menée en ligne dans le site du journal *Figaro Magazine* en vue d'identifier le journaliste, a été improductive.

¹⁰¹¹ In *Figaro Magazine*, 30 septembre 2000.

¹⁰¹² LEMAIRE (Sandrine), « Colonisation et immigration : “des points aveugles” de l'histoire à l'école ? », Nicolas Bancel et al., (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005, p. 93-104.

désormais à un révisionnisme colonial, car s'agissant par exemple du *Figaro*, si les positions politiques de ce journal sont souvent réactionnaires et peu favorables à l'anti-colonialisme, la critique cinématographique, même dans *Le Figaro Magazine*, peut louer la qualité d'un révolutionnaire comme Lumumba et dénoncer "le carnage" de son exécution. On peut donc voir qu'il y a eu un recul certain avec la période des années 1950 et 1960, à l'époque même de la décolonisation, quand *Le Figaro* était hostile aux mouvements chassant les colonisateurs.

L'aspect didactique résonne aussi fortement dans les critiques positives en rapport avec le film *Hôtel Rwanda*. Aussi, les textes des critiques Aurelien Ferenczi de *Télérama* et Françoise Maupin du *Figaroscope*, abondent en connaissances capables de provoquer la curiosité du spectateur. Dans les deux textes, sont ainsi mentionnés le cadre spatio-temporel du film de même que les différents acteurs en conflit. Les deux critiques poussent loin l'aspect didactique en donnant quelques statistiques. Aurelien Ferenczi écrit : « Printemps 1994. Alors que le Rwanda plonge dans l'horreur, un homme, Paul Rusesabagina, manager du meilleur hôtel de Kigali, transforme son palace en camp de réfugiés. Il y cache sa famille, ses voisins, les pensionnaires d'un orphelinat, et, au péril de sa propre vie, sauve ainsi un millier d'innocents.¹⁰¹³» De son côté, Françoise Maupin écrit :

C'était en 1994, année du génocide qui a fait disparaître du Rwanda un million d'êtres humains lorsque les Hutus éliminaient sauvagement les Tutsis. S'inspirant d'une histoire vraie, celle de Paul Rusesabagina, gérant stylé d'un hôtel de luxe, le film raconte comment plus de mille femmes, hommes, enfants tutsis furent sauvés grâce au courage, à la sagacité et à la détermination de cet homme.¹⁰¹⁴

Les critiques français sont pareillement impressionnés par le côté didactique du film *Blood Diamond*, qu'ils n'hésitent pas alors à mettre en relief dans leur jugement. Nombreux sont en effet les critiques qui font savoir au spectateur que *Blood Diamond* est un film très édifiant, qui comporte des informations très pertinentes ou accrocheuses. Aussi, dans *Le Monde*, Thomas Sotinel écrit que *Blood Diamond* : « Est un divertissement spectaculaire qui parvient à évoquer la tragédie qu'a été la guerre civile au Sierra Leone.¹⁰¹⁵» Le critique plante le décor en mettant en lumière le thème du film qui est déjà intéressant par lui-même. Marie-Noëlle Tranchant du *Figaro* est également généreuse en informations capitales contenues dans *Blood Diamond*. Elle salue le film en mettant en lumière quelques aspects qui

¹⁰¹³ In *Télérama*, 30 mars 2005.

¹⁰¹⁴ In *Figaroscope*, 30 mars 2005.

¹⁰¹⁵ In *Le Monde*, 31 janvier 2007.

permettent de comprendre le trafic illégal des diamants qui a plongé la Sierra Leone dans une guerre civile. Marie- Noëlle Tranchant écrit pour cela : « Le film d'Edward Zwick en brosse un paysage politique, militaire, social, [...] passant des camps de mercenaires aux camps de réfugiés, des trafiquants de diamants qui financent les ventes d'armes aux enfants-soldats conditionnés pour la terreur.¹⁰¹⁶»

Quant à Jean-Baptiste Thoret de *Charlie-Hébd*, il s'étend sur son développement informatif, en sortant même du contexte de *Blood Diamond* sans toutefois être hors-sujet. Le critique écrit :

Le film décrit les rouages d'un marché reliant les zones diamantifères de l'Afrique aux vitrines des bijouteries de la City londonienne. Tandis que l'Amérique vit au rythme haletant des frasques sexuelles de son président, la Sierra Leone s'embrase dans l'indifférence générale : exécutions sommaires, massacres, méthodes esclavagistes du FRU et gamins surarmés galvanisés, entre autres, par l'imagerie yankee du gangsta rap, soit le quotidien et le meilleur d'un film qui aborde ici un sujet jamais traité au cinéma.¹⁰¹⁷

C'est dans le même esprit que les critiques vantent *Le Dernier Roi d'Ecosse*. En effet, comme dans les textes antérieurs sur les trois premiers films du corpus, les critiques relatives au film *Le Dernier Roi d'Ecosse* ne manquent pas de souligner la dimension didactique de ce film. Dans sa critique, Jean-Baptiste Thoret résume la biographie du dictateur Idi Amin Dada. Nous avons pratiquement là un riche cours d'histoire avec dates, lieux et acteurs en présence, qui est fait à travers le texte de Jean-Baptiste Thoret, à l'intention précisément du spectateur :

Plus de trente ans après le documentaire de barbet Schroeder (*Général Idi Amin Dada*, en 1974), Kevin McDonald s'attaque à la personnalité de ce tortionnaire exubérant, qui, entre autres faits d'armes, expulsa les Asiatiques de son pays en citant les Black Panthers (restituer l'Afrique aux Africains), tortura et élimina des milliers d'intellectuels, de juges, de journalistes et d'enseignants, démembra l'une de ses femmes, qu'il suspectait d'adultère, et ouvrit en 1976 les pistes de l'aéroport d'Entebbe à des terroristes palestiniens venant de détourner un avion rempli d'Israéliens.¹⁰¹⁸

Ces informations historiques que le critique met dans son texte, sont de nature à attiser la curiosité du spectateur, car les informations données montrent l'accumulation d'attitudes violentes, étranges, quasi incompréhensibles du dictateur ougandais. Pascal Mérieu de *France-Soir* travaille également dans son texte, à attirer le spectateur. Il brosse la biographie plutôt sombre d'Idi Amin Dada. Le critique écrit en début de son article : « À

¹⁰¹⁶ In *Le Figaro*, 30 janvier 2007.

¹⁰¹⁷ In *Charlie-Hébd*, 31 janvier 2007.

¹⁰¹⁸ In *Charlie-Hébd*, 21 mars 2007.

la tête de l'Ouganda pendant huit ans, le dictateur Idi Amin Dada avait la folie des grandeurs. Déjà immortalisé en 1974 par un documentaire mémorable de Barbet Schroeder, il devient le héros pathétique d'une autre biographie de fiction.¹⁰¹⁹» Dans la même lancée, à travers un titre assez évocateur *Il était une fois Idi Amin Dada*, François-Guillaume Lorrain ressort aussi la biographie succincte du dictateur ougandais, susceptible de captiver le spectateur : « Dans un film-fiction, Kevin Macdonald fait revivre le “boucher de l’Afrique”, qui a laissé en Ouganda un souvenir plus contrasté qu’en Occident.¹⁰²⁰»

De tous ces avis positifs qui s'appuient sur l'aspect édifiant des films du corpus, il ressort que les critiques professionnels français s'attèlent, chacun dans son texte, à donner quelques informations susceptibles d'éclairer le spectateur sur les différents sujets que les films du corpus abordent. C'est ainsi que les hommes au cœur des événements historiques mis en scène dans les films du corpus, de même que certaines de leurs actions, sont portés à la connaissance du spectateur. Dans leurs textes aussi, ces différents critiques professionnels font ressortir les contextes spatio-temporels des faits historiques que les films décrivent. En définitive, au niveau de l'édification, les textes des critiques professionnels français constituent pratiquement des supports de cours d'histoire pour les spectateurs français précisément, qui ont besoin de réviser leurs connaissances sur quelques tragédies africaines.

Cependant, les jugements des critiques français ne s'appuient pas uniquement sur l'intérêt didactique que présentent les films du corpus, afin de leur rendre hommage. Il existe un second aspect commun sur lequel reposent les avis des professionnels en faveur des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Il s'agit notamment de l'engagement. En effet, bien que le cinéma soit un art, il a également vocation à prendre part aux différentes luttes qui visent à transformer positivement le monde. Les critiques louent à ce niveau, la démarche des cinéastes qui consiste à créer des films dont la priorité n'est pas le divertissement, mais plutôt le combat pour une cause. En effet, les sujets abordés dans les films du corpus, et qui sont relatifs précisément aux malheurs qui s'abattent sur le continent africain, ne laissent pas les critiques dans l'indifférence. Aussi, cet engagement dans les critiques professionnelles prend la forme de la dénonciation. On peut ainsi le voir dans la critique d'Alexis Champion du journal *Les Echos*. Le critique qui dénonce les conséquences fâcheuses du colonialisme à propos du film *Lumumba*, écrit : « On est aussi

¹⁰¹⁹ In *France-Soir*, 14 février 2007.

¹⁰²⁰ In *Le Point*, 08 février 2007.

fasciné par le mécanisme implacable de ce drame sanglant. Et l'on sent dans ce film toute l'émotion d'un homme du tiers-monde qui a voulu montrer à tous ce que furent les convulsions d'un continent trop longtemps sous le joug colonial, et l'humiliation de ceux qu'on appelait "les Nègres".¹⁰²¹» Sophie Grassin du journal *L'Express* ne pense pas autrement quand elle écrit à son tour que le film *Lumumba* : « Possède l'énorme et rare mérite de se pencher avec une retenue efficace sur les heures les plus sombres de la décolonisation.¹⁰²²»

Mais, l'aspect engagement que les critiques professionnels reconnaissent aux films du corpus, se fait aussi par moments sensibilisation. À travers donc tous ces films sur les malheurs de l'Afrique, la presse française qui encense ces œuvres, saisit l'opportunité de faire prendre conscience desdits malheurs, afin que le spectateur occidental notamment, se transforme en acteur du changement. Autrement dit, que ce spectateur s'engage à soutenir les causes que défendent déjà les films en question. On peut ainsi le voir dans l'article de François Forestier de *TéléCinéObs*. Pour ce critique, la force du film *Hôtel Rwanda* réside dans le fait qu'il bouscule les consciences. François Forestier tente d'amener le spectateur à agir, à entreprendre une action pour que pareil massacre à l'échelle industrielle, ne se reproduise plus non seulement en Afrique, mais aussi dans d'autres parties du monde. Le critique écrit à ce propos : « Le film réveille, avec brutalité, le besoin d'être militant, la nécessité de sortir de la passivité.¹⁰²³» Ce texte de François Forestier travaille nettement, pour reprendre Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, à alerter les consciences et les éveiller¹⁰²⁴.

Par ailleurs, il y a une autre forme d'engagement qui se traduit par la culpabilisation qu'on rencontre principalement dans les critiques relatives au film *Hôtel Rwanda*. En fait, les critiques professionnels ne manquent pas l'occasion, à la sortie de ce film, de mettre en accusation l'Occident et ses habitants. Sur ce point, François Forestier qui signe un article dans *TéléCinéObs*, écrit : « On sort du film atterré : comment avons-nous pu laisser faire ? Pourquoi les instances internationales n'ont-elles pas réagi ?¹⁰²⁵» Un autre texte provoque une réaction similaire à celle de François Forestier. Il s'agit de la critique d'Arnaud Schwartz qui écrit dans le journal *La Croix* : « Le film ne cesse d'interroger notre humanité.¹⁰²⁶» Dans

¹⁰²¹ In *Les Echos*, 05 octobre 2000.

¹⁰²² In *L'Express*, 05 octobre 2000.

¹⁰²³ www.allocine.fr/film/fichefilm-55666/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰²⁴ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 156-157.

¹⁰²⁵ www.allocine.fr/film/fichefilm-55666/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰²⁶ In *La Croix*, 30 mars 2005.

ces deux articles, il se dégage clairement une forme de culpabilisation. L'Occident se sent coupable, et d'une certaine façon tous ses habitants, protégés dans des pays riches, de ne pas avoir aidé les Rwandais qui se faisaient massacrer à la machette par d'autres Rwandais. En effet, l'Occident se plaît à reconnaître qu'il a causé et cause encore de graves torts au continent africain. Cette idée est d'ailleurs exprimée par Pascal Bruckner : « Le monde entier accuse l'Occident, et beaucoup d'Occidentaux participent à cette campagne : notre responsabilité est affirmée avec indignation, mépris. Aucun discours sur le Tiers-Monde ne peut se terminer ou commencer sans que retentisse ce leitmotiv : l'homme blanc est méchant.¹⁰²⁷»

Pascal Bruckner trouve que le tiers-mondisme a trop culpabilisé « l'homme blanc », et pourtant l'histoire coloniale prouve que cette culpabilisation est fondée. L'Europe notamment à travers son expansion coloniale, a fait par exemple de nombreux morts sur le continent africain à cause de durs travaux forcés imposés à ses populations. L'entreprise coloniale a reposé sur la terreur qui a constitué d'après Achille Mbembe, la part maudite de la colonisation¹⁰²⁸. On ne saurait oublier la forme de dépendance qui existe encore entre l'Occident et l'Afrique, et qui amène à reconnaître une attitude « néo-coloniale » dans les échanges entre l'Afrique et l'Europe. Dans lesdits échanges, l'Afrique se trouve toujours en position de faiblesse face à l'Occident. C'est ainsi que les prix des matières premières venant de l'Afrique, sont fixés par l'Occident sur le marché mondial. Bref, l'exploitation des ressources du continent africain par l'Occident, continue même après les indépendances. Et les critiques de cinéma, tous bords confondus, sont conscients de ces éléments d'une façon ou d'une autre.

S'agissant donc du génocide rwandais, ces deux critiques expriment certainement leur indignation face à l'aveuglement des autorités françaises devant les massacres qui se faisaient au Rwanda, alors que ces autorités étaient bien informées de la situation tragique par ses représentants sur le sol rwandais. Sur l'aveuglement de ces autorités, le rapport de la Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi affirme : « Les jours qui suivent, quelques rapports évoquent l'extension des massacres en dehors de Kigali. [...] Les autorités françaises semblent largement ignorer l'extension et

¹⁰²⁷ BRUCKNER (Pascal), *Le sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil, 1983, p. 16-17.

¹⁰²⁸ MBEMBE (Achille), « La colonie : son petit secret et sa part maudite », *Politique africaine*, 2006, n° 102, p. 101-127.

la systématisation des massacres génocidaires qui, en quelques jours, touchent la plupart des préfectures du pays.¹⁰²⁹» L'historien Vincent Duclert qui a coordonné ladite Commission, et invité à *France Culture*, est revenu sur ce qu'il a qualifié de « cécité volontaire ». Cet historien et a alors déclaré :

Des journalistes sont présents lors de l'opération Amaryllis. Les instructions données au commandant de l'opération, sont d'éviter que les journalistes ne voient des massacres et des corps. Aujourd'hui on se demande : pourquoi ces forces spéciales ne reçoivent pas l'ordre d'empêcher les massacres ? Et là c'est terrible : on est passé à un doigt d'éviter un génocide.¹⁰³⁰

Mais c'est aussi relativement à l'opération d'évacuation mise en place par les autorités françaises, et qui n'a pas pris en compte les Tutsis en danger, que les critiques des journaux *La Croix* et *TéléCinéObs* peuvent encore parler de la culpabilité de l'Occident. Sur cette question, la Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi soutient : « Notons qu'au cours de ces nombreux échanges, jamais le sort particulier réservé aux personnes tutsi – et la protection qu'elle aurait pu ou dû engendrer – n'est évoqué ou envisagé par les autorités françaises, que ce soit à Kigali ou à Paris.¹⁰³¹» Il faut signaler que cette commission a rendu son rapport en mars 2021. Donc le film et les journalistes n'avaient pas connaissance des détails révélés par ces historiens. Si l'enquête précise n'était pas encore connue, les enjeux du massacre ont rapidement été clarifiés. Ces éléments sont connus à la date de sortie du film.

Par rapport au film *Blood Diamond*, il existe aussi des critiques qui s'inscrivent dans la logique de la dénonciation. C'est ainsi que dans son jugement de ce film paru dans *Télérama*, Louis Guichard fustige l'industrie diamantaire qui, en échange des diamants obtenus au prix du sang, cause de nombreux morts. Le critique écrit que *Blood Diamond* : « Dénonce la manière dont l'industrie du diamant instrumentalise les guerres locales en finançant l'achat d'armes contre des pierres, les “diamants de sang”.¹⁰³²» Il n'est donc pas surprenant que Louis Guichard, à la fin de son article, explique de façon habile le titre du film, en précisant la manière abjecte dont les diamants sont récoltés. Olivier Bonnard va dans le même sens que Louis Guichard. Le critique de *TéléObs* pointe aussi d'un doigt accusateur,

¹⁰²⁹ Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi, *La France, le Rwanda et le génocide des Tutsi (1990-1994)*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 382.

¹⁰³⁰ <https://www.franceculture.fr/emissions/invitee-des-matins/genocide-des-tutsis-le-rapport-de-la-commission-des-historiens-sur-le-rwanda-avec-vincent-duclert.>, (consulté le 05 avril 2021).

¹⁰³¹ Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi, Op. cit, p. 372.

¹⁰³² In *Télérama*, 31 janvier 2007.

les industriels diamantaires occidentaux qui, en commerçant avec les rebelles, ont contribué activement à destabiliser la Sierra Leone. Olivier Bonnard souligne : « *Blood Diamond* dont l'action se déroule durant la guerre civile qui fit rage en Sierra Leone à la fin des années 1990, dénonce l'implications des gros diamantaires occidentaux dans le scandale des "diamants de sang", dont le trafic a permis aux rebelles du RUF de financer dix ans d'affrontements avec les forces gouvernementales.¹⁰³³»

Tout aussi dénonciateurs, sont les articles de Frédéric Strauss et Yasmine Youssi relativement au film *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Dans *Télérama*, Frédéric Strauss salue l'option du réalisateur Kevin MacDonald qui ne s'est pas contenté de montrer uniquement les dérives du dictateur ougandais, Idi Amin Dada. Le critique met ainsi en lumière la participation active des puissances occidentales, et plus précisément de la Grande Bretagne qui a porté Idi Amin Dada au pouvoir en Ouganda. Aussi, dans le texte de Frédéric Strauss, on peut lire : « Kevin Macdonald aurait pu s'enfoncer davantage dans ces zones d'ombre. Il préfère évoquer, plus concrètement, la responsabilité politique des Anglais, sans qui Amin Dada n'aurait pas pu prendre le pouvoir en Ouganda, ex-colonie britannique.¹⁰³⁴» De son côté, Yasmine Youssi loue le travail de Kevin MacDonald qui dans son film, dénonce les crimes d'Idi Amin Dada soutenu par ses proches, ainsi que l'implication des Britanniques dans le choix des dirigeants ougandais, afin de préserver leurs intérêts. Yasmine Youssi écrit alors : « Ce faisant, le réalisateur n'épargne personne. Ni ce psychopathe de Dada, ni son entourage. Encore moins les Britanniques prêts à faire et à défaire les chefs d'État, afin d'éviter – en ces temps de guerre froide – qu'un pays ne tombe sous la coupe de l'URSS.¹⁰³⁵»

Par rapport à ces jugements positifs des professionnels qui ressortent l'aspect engagement des films du corpus, on remarque que dans les journaux français, les critiques mettent véritablement l'Occident sur le banc des accusés. Ces critiques insistent ainsi sur le rôle joué par certaines puissances occidentales dans la naissance de certaines tragédies africaines qui sont mises en scène dans les films du corpus. Cela transparaît dans les avis inhérents aux films *Lumumba* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Les critiques indexent également l'immobilisme des pays occidentaux face aux tragédies africaines, de même qu'ils condamnent l'Occident qui se livre au pillage des richesses naturelles de l'Afrique au prix

¹⁰³³ In *TéléObs*, 1^{er} février 2007.

¹⁰³⁴ In *Télérama*, 14 février 2007.

¹⁰³⁵ In *La Tribune*, 14 février 2007.

du sang des populations africaines. Ces deux derniers points s'éclairent à la lumière des opinions émises sur les films *Hôtel Rwanda* et *Blood Diamond*.

Il reste cependant un autre aspect d'appréciation commun qui traverse toutes les critiques positives des professionnels, et c'est l'aspect technique. En effet, un film est également jugé bon lorsque sur le plan technique, il est suffisamment convaincant. Aussi, Emmanuel Ethis affirme : « Un bon film est un film techniquement réussi. Prouesses techniques et bonnes conditions de tournage sont synonymes d'un travail qui se voit et à partir duquel chaque spectateur tente d'apprécier la justesse d'une réalisation.¹⁰³⁶» À ce niveau également, quel que soit le bord politique, les journaux dans lesquels sont publiés les articles, sont tous d'accord pour reconnaître la qualité technique ou artistique des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Et dans cette dimension technique, c'est en premier lieu la performance des comédiens intervenant dans ces films, qui enthousiasme la presse française.

Aussi, dans son jugement positif du film *Lumumba*, Bruno Thévenon de *Lyon Figaro* met en relief les belles prestations des comédiens, et écrit pour cela : « Les comédiens Eriq Ebouaney et Alex Decas excellent à nous faire revivre cette part importante de l'Histoire africaine.¹⁰³⁷» Dans la même optique que Bruno Thévenon, Alexis Champion trouve que les comédiens qui tiennent les rôles principaux dans *Lumumba*, sont remarquables. Sans entrer dans les détails en rapport avec leur prestation, le critique du *Journal du Dimanche* écrit affirme : « Eriq Ebouaney/Lumumba et Alex Descas/Mobutu sont superbes.¹⁰³⁸» Dans son discours dithyrambique à l'endroit du film *Hôtel Rwanda*, Thomas Sotinel valorise pareillement la performance de l'acteur américain Don Cheadle. Le critique souligne à cet effet : « La puissance d'évocation de Don Cheadle donne là ce qu'il y a de plus beau, de plus convaincant dans le film : la manière dont le personnage de Rusesabagina prend conscience de l'abandon dans lequel le laisse le reste du monde.¹⁰³⁹» Françoise Maupin pour sa part, vante la belle interprétation du trio Don Cheadle, Joaquim Phoenix et Nick Nolte dans le même film. La critique écrit alors : « Il y a un vrai souffle épique et des séquences

¹⁰³⁶ ETHIS (Emmanuel), *op. cit.*, p. 93.

¹⁰³⁷ In *Lyon Figaro*, 04 octobre 2000.

¹⁰³⁸ In *Le Journal du Dimanche*, 14 mai 2000.

¹⁰³⁹ In *Le Monde*, 30 mars 2005.

impressionnantes dans cette production américaine très bien interprétée par Don Cheadle, Joaquim Phoenix et Nick Nolte.¹⁰⁴⁰»

Du côté de *Blood Diamond*, les critiques Louis Guichard et Olivier Bonnard apprécient ce film en mettant également en évidence la prestation de Leonardo Di Caprio. C'est ainsi que Louis Guichard de *Télérama* écrit : « L'autre atout du film est le perfectionnisme de DiCaprio.¹⁰⁴¹» Olivier Bonnard de *TéléObs* lui fait écho, et souligne que : « Di Caprio est convaincant dans son premier rôle adulte.¹⁰⁴²» Caroline Vié de *20 Minutes* rejoint les critiques précédents, lorsqu'elle salue la qualité technique du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*. En effet, c'est sur la prestation magnifique de la star Forest Whitaker, qu'elle repose son avis. Elle écrit : « Forest Whitaker, assez proche physiquement d'Idi Amin Dada, a su capter les attitudes du Dernier roi d'Ecosse de façon saisissante, notamment la dualité du dictateur ougandais.¹⁰⁴³» Thomas Hofnung du journal *Libération*, va pratiquement dans le même sens que Caroline Vié. Il écrit ainsi à propos du *Dernier Roi d'Ecosse* : « Le film captive, grâce essentiellement à la performance shakespearienne de Forest Whitaker (...) Tour à tour attachant, inquiétant, abject, fantasque et fragile, il parvient malgré tout à restituer l'humanité de l'un des pires dirigeants qu'ait connu le continent noir au siècle dernier.¹⁰⁴⁴»

Toutefois, il y a d'autres aspects techniques comme le scénario qui est pris en considération par la presse française, lorsqu'elle se propose de tenir des discours élogieux sur les films du corpus. Concernant alors le scénario, les critiques saluent le côté émotionnel contenu dans les histoires qui sont racontées. Ils sont en réalité touchés par ces histoires qui ne laissent pas le corps du spectateur au repos. C'est ainsi que dans *Le Parisien*, Pierre Vavasseur vante le film *Lumumba*, car c'est une fiction construite autour d'un scénario susceptible de maintenir le spectateur en éveil, c'est-à-dire de l'émouvoir. Ce critique écrit pour cela : « Voici, au contraire, un long-métrage puissant, basé sur un scénario captivant.¹⁰⁴⁵» Annie Coppermann qui est également touchée par le film *Hôtel Rwanda*, laisse parler ses émotions : « Le film nous tient en haleine et nous laisse le cœur serré.¹⁰⁴⁶» Aurélien Ferenczi rejoint Annie Coppermann, et écrit à propos du même film : « Ces larmes

¹⁰⁴⁰ In *Figaroscope*, 30 mars 2005.

¹⁰⁴¹ In *Télérama*, 31 janvier 2007.

¹⁰⁴² In *TéléObs*, 1^{er} février 2007.

¹⁰⁴³ www.allocine.fr/film/fichefilm-61207/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰⁴⁴ In *Libération*, 14 février 2007.

¹⁰⁴⁵ www.allocine.fr/film/fichefilm-24742/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰⁴⁶ In *Les Echos*, 30 mars 2005.

que le film arrache, ces sensations si intenses qu'elles laissent le spectateur, au bout de l'épreuve, légèrement hagard et totalement bouleversé.¹⁰⁴⁷» Pour sa part, Jean-Luc Wachthausen du journal *Le Figaroscope*, congratule *Blood Diamond* qui est un film d'action et donc, qui fait aussi ressentir les émotions fortes et fait la joie du plus grand public : « Voici un bon film d'action qui n'échappe pas aux explosions, courses-poursuites et autres effets spéciaux.¹⁰⁴⁸»

Quant au critique Olivier Bonnard, il présente *Le Dernier Roi d'Ecosse* comme un film policier et d'action, qui ne manque pas à cet effet de provoquer les émotions fortes chez le spectateur. D'où alors l'usage du mot « thriller » qui vient du verbe anglais « to thrill » (littéralement dresser les poils sur les bras), placé en début de son article. En effet, le critique écrit que *Le Dernier Roi d'Ecosse* est : « Un thriller haletant dans l'Ouganda des années 1970.¹⁰⁴⁹» Le texte de Clara Dupont-Monod fait écho à celui d'Olivier Bonnard. Dans un article au titre assez illustratif *Le Diable s'habille en Dada*, et publié dans le journal *Marianne*, elle écrit à son tour : « C'est terrifiant.¹⁰⁵⁰» Clara Dupont-Monod signale donc qu'elle a été terrorisée par *Le Dernier Roi d'Ecosse*. De plus, elle joue sur les contrastes. Le titre de son article est humoristique, ironique. Elle fait le lien avec le best-seller devenu film à succès, *Le Diable s'habille en Prada* réalisé en 2006 par David Frankel. Ici, ce n'est plus une directrice de magazine tyrannique (comme dans ce film de comédie dramatique), mais un véritable tyran diabolique, violent, massacrant des individus.

Par ailleurs, il y a des critiques qui s'attachent à défendre la qualité de certains films du corpus, sur la base de l'authenticité du scénario. On peut le comprendre, car les films en question ici, sont des biopics que les critiques et les spectateurs affectionnent parce que justement : « Les gens aiment les histoires vraies, les histoires de vrais gens.¹⁰⁵¹» Sarah Jalbert reconnaît aussi que le public et la critique chérissent les biopics, car ils sont en quête de la vérité sur laquelle reposent fortement de telles fictions. Sarah Jalbert écrit à cet effet : « En général, les biographies filmées éveillent la curiosité du spectateur, qui se demande si ce qu'il voit à l'écran est vrai.¹⁰⁵²» Les critiques français trouvent donc que les films comme

¹⁰⁴⁷ In *Télérama*, 30 mars 2005.

¹⁰⁴⁸ In *Le Figaroscope*, 31 janvier 2007.

¹⁰⁴⁹ In *TéléObs*, 15 février 2007.

¹⁰⁵⁰ In *Marianne*, 10 février 2007.

¹⁰⁵¹ <https://www.reforme.net/culture/2019/06/24/pourquoi-les-biopics-ont-ils-tant-de-succes/>, (consulté le 10 mai 2021).

¹⁰⁵² <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/19365/jalbertsarah2016memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, (consulté le 10 mai 2021).

Lumumba et *Hôtel Rwanda* sont de belles œuvres, car précisément au niveau du scénario, les cinéastes s'appuient sur des faits réellement survenus concernant un individu, et qui constituent alors une recette qui marche assez bien auprès du grand public. Il n'est pas alors étonnant qu'Anthony Dufraisse salue la justesse du scénario de *Lumumba* qui reste fidèle aux faits historiques. Dans le journal en ligne *Fluctuat.net*, il souligne que le mérite de ce film réside dans le fait de ne pas montrer le personnage historique Patrice Lumumba comme un saint, c'est-à-dire comme un individu irréprochable. C'est la raison pour laquelle le critique écrit : « Éviter les écueils de l'hagiographie ou [...], tels sont, en partie, les points forts de ce film poignant.¹⁰⁵³» Dans la même trajectoire qu'Anthony Dufraisse, Nicholas Schaller écrit dans *Première*, pour ce qui est du film *Hôtel Rwanda* : « La force du film réside dans le choix de raconter l'histoire vraie de Paul Rusesabagina.¹⁰⁵⁴»

S'agissant de ces avis des professionnels qui portent sur la dimension technique des films du corpus, il apparaît que c'est le jeu d'acteur qui retient l'attention de nombreux critiques même si dans leurs différents textes, ils se bornent à utiliser des qualificatifs mélioratifs sans jamais se livrer à une analyse proprement dite du jeu d'acteur. Quant aux scénarios des films du corpus, ils emportent la ferveur des critiques parce qu'ils s'inspirent des tranches de vie des individus réels d'une part, et d'autre part, parce que les histoires qui sont racontées restent assez émouvantes.

Ainsi prend fin l'analyse des critiques professionnelles positives parues dans la presse française. Il importe cependant, dans la suite de cette étude des avis professionnels, d'examiner aussi les avis contraires, c'est-à-dire les jugements défavorables voire hostiles.

7.1.2 Les appréciations négatives

À leurs sorties également, les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* n'ont pas échappé aux attaques de la presse française. Bien qu'ils soient les moins nombreux, les avis défavorables faits par les professionnels apparaissent aussi très élaborés pour expliquer les faiblesses ou les carences des films du corpus. Par ailleurs, la teneur de ces jugements négatifs laisse voir que les critiques professionnels s'appuient sur un élément saillant commun qui est l'aspect technique. Autrement dit, ces

¹⁰⁵³ www.allocine.fr/film/fichefilm-24742/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰⁵⁴ www.allocine.fr/film/fichefilm-55666/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

professionnels trouvent les films du corpus de mauvaise qualité, parce que sur le plan cinématographique, ces œuvres ne convainquent pas.

Aussi, par rapport à cet aspect technique qui les déçoit, les critiques s'attaquent premièrement au scénario, c'est-à-dire à la façon dont l'histoire est bâtie et conduite dans ces différents films. C'est ainsi que la critique de Michel Cieutat vis-à-vis du scénario de *Lumumba*, est très amère. Pour le critique de *Positif*, le scénario de ce film laisse simplement à désirer. De ce scénario, Michel Cieutat ne retient rien de bon. Tout est mal ficelé. D'un bout à l'autre, le critique dénigre le scénario de *Lumumba*. Et c'est la raison pour laquelle il termine son article par une note négative très claire. Le critique écrit en effet :

Le film pèche considérablement par son scénario mal structuré. La partie consacrée au combat pour l'indépendance est brève et banalement traitée. Celle relative à son ascension au pouvoir sombre vite dans le flou politique, brossant le portrait d'un homme certes fougueux, mais vite dépassé par les forces antagoniques [...] La troisième partie consacrée à l'arrestation, puis à la fuite et à l'exécution, relève plus du film d'aventures que de la biographie historique. Patrice Lumumba méritait mieux.¹⁰⁵⁵

Cette confusion de genre cinématographique que vient de souligner Michel Cieutat, est aussi relevée par Edouard Waintrop dans son jugement du film *Lumumba*. Dans un article assez parlant, *Un Lumumba tiré vers le bas*, le critique du journal *Libération* qui salue tout de même ce film pour avoir porté à l'écran l'une des tragédies africaines de l'Histoire, déplore cependant que *Lumumba* se trouve écartelé entre deux genres cinématographiques : « Le récit hésite trop entre le ton du thriller et celui du film politique.¹⁰⁵⁶»

Si les critiques Michel Cieutat de *Positif* et Edouard Waintrop du journal *Libération* adossent leur jugement sur la question du genre cinématographique, tel n'est pas le cas avec le critique Jean-Baptiste Morain concernant son jugement négatif fait au film *Hôtel Rwanda*. Pour lui au contraire, la faiblesse dudit film tient à son scénario traité avec légèreté, car l'histoire s'attache, dans un contexte de génocide comme celui abordé dans ce film, à ne suivre qu'un seul personnage. Le critique qui qualifie ce schéma de pervers, écrit dans *Les Inrockuptibles* : « Le choix de concentrer le récit sur un seul personnage (c'est le propre du récit classique), amène le spectateur à craindre la mort pour ce héros et ses proches et à se fier un peu de ce qui peut arriver et arrive effectivement au million d'êtres humains qui se font massacrer.¹⁰⁵⁷» Ce point de vue de Jean-Baptiste Morain est partagé par Guillaume Tion

¹⁰⁵⁵ In *Positif*, n^{os} 473/474, juillet/aout 2000, p. 103-104.

¹⁰⁵⁶ In *Libération*, 04 octobre, 2000.

¹⁰⁵⁷ In *Les Inrockuptibles*, 30 mars 2005.

de *MCinéma.com*, qui écrit à son tour : « Le film est victime de ses orientations : tout pour le héros, trop peu pour la complexité de ce conflit qui a tout de même fait un million de morts.¹⁰⁵⁸»

Quant à Thomas Sotinel, il trouve que le scénario de *Blood Diamond* ne rend véritablement pas compte de tous les aspects liés à la guerre civile sierra leonaise. Pour le critique du journal *Le Monde*, il y a beaucoup d'autres éléments très importants de cette guerre, qui sont occultés dans le film :

Le scénario de Charles Leawitt procède par grandes simplifications. Evacuée la géopolitique régionale qui a fait intervenir toutes les puissances d'Afrique de l'Ouest, évacuée l'imbrication de la guerre civile en Sierra Leone et du conflit libanais (les diamants du pays ont financé certaines factions par l'intermédiaire de la communauté libanaise établie dans le pays) et bien d'autres choses encore.¹⁰⁵⁹

Le même scénario de *Blood Diamond* ne semble pas convaincre Didier Péron de *Libération*. Le critique qui trouve que ce scénario manque d'originalité, écrit à ce propos : « Blood Diamond est symptomatique d'un certain cinéma américain retors : à la fois bourré de clichés belle âme et sincèrement révolté. [...] Les personnages sont taillés dans une étoffe usagée.¹⁰⁶⁰»

Comme pour les autres films du corpus, *Le Dernier Roi d'Ecosse* ne reçoit pas d'acclamations à cause de son scénario. On le voit avec Jean Roy du journal *L'Humanité*, qui s'en prend violemment à ce scénario. Au moyen d'un long texte assez argumenté, le critique regrette précisément que le film ait accordé une attention égale dans le développement du récit, aussi bien au héros Nicholas Garrigan qu'à l'anti-héros Idi Amin Dada. Pour Jean Roy, l'histoire devait privilégier l'un ou l'autre. Le critique écrit :

Le scénario vaut ce qu'il vaut. Hélas, il pêche de n'avoir su choisir entre plusieurs options. La première aurait été d'ignorer Idi Amin Dada pour se concentrer sur Nicholas Garrigan. On aurait ainsi eu le récit d'un déniaisement à travers le portrait d'un jeune homme flottant sur les vapeurs éthérées de l'idéalisme et découvrant pêle-mêle la pauvreté, la corruption, l'inégalité sociale, la tyrannie. [...] L'autre option aurait été d'oublier Nicholas Garrigan pour ne s'intéresser qu'à Idi Amin Dada, ce qu'avait bien fait en son temps Barbet Schroeder, le personnage étant suffisamment haut en couleur pour que point ne soit nécessaire d'en rajouter dans la caricature. Nous aurions été là dans la reconstitution biographique.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁸ www.allocine.fr/film/fichefilm-55666/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰⁵⁹ In *Le Monde*, 31 janvier 2007.

¹⁰⁶⁰ In *Libération* 30 janvier 2007.

¹⁰⁶¹ In *L'Humanité*, 14 février 2007.

Dominique Borde dans *Le Figaro*, n'est pas non plus tendre envers *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Son appréciation fait savoir qu'en mêlant faits réellement survenus et faits inventés, ce film perd en crédibilité. Le critique souligne : « En naviguant constamment entre une réalité vécue [...] et un héros un peu falot inventé de toutes pièces, on hésite entre histoire événementielle et le romanesque, au point de douter de la vérité du tyran à la fois naïf et monstrueux.¹⁰⁶²»

À la lecture de ces jugements négatifs qui s'appuient sur les scénarios, il apparaît que les critiques adoptent une approche très analytique qui leur permet de mieux relever la mauvaise qualité des films. C'est ainsi qu'à travers leurs textes qui sont assez longs par rapport à ceux des avis positifs qui portent également sur les scénarios, ces critiques dégagent entre autres l'absence de cohérence qui existe entre les différentes parties des films du corpus. Faisant le rapprochement avec la réalité historique, les critiques ne manquent pas aussi l'occasion de signaler l'occultation de certains faits historiques pertinents.

Cependant, le scénario ne constitue pas le seul élément pris en considération par les professionnels pour dire la piètre qualité des films du corpus. Il y a un deuxième élément de la dimension technique ou artistique que la presse française mobilise pour noter les manquements des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. L'élément en question est la mise en scène. À ce niveau, *Hôtel Rwanda* reçoit la désapprobation de Jean-Baptiste Morain. Le critique estime que la mise en scène de ce film manque de vraisemblance. D'après Jean-Baptiste Morain, le film ne montre pas assez l'ampleur du génocide rwandais de 1994. Il écrit à cet effet : « Formellement, le film de Terry George ne ressemble à rien d'autre qu'à un bon téléfilm américain des années 80 : filmage plat, très grande pudeur dans la façon de filmer les tueries et les victimes (des figurants légèrement tachés de sang).¹⁰⁶³» La critique de Guillaume Loison à propos du film *Hôtel Rwanda*, rejoint fortement celle de Jean-Baptiste Morain : « La mise en scène manque cruellement de force pour palper l'intensité d'un tel massacre.¹⁰⁶⁴» C'est tout le contraire chez Talia Soghomonian qui condamne *Blood Diamond* à cause de sa mise en scène qui se plaît à montrer des images d'une violence insoutenable, mais aussi à cause des images stéréotypées qui peuplent ce film. On peut alors lire dans sa critique parue dans *Metro*, édition de Paris : « Le film a quelques imperfections, des scènes de violence difficiles à

¹⁰⁶² In *Le Figaro*, 14 février 2007.

¹⁰⁶³ In *Les Inrockuptibles*, 30 mars 2005.

¹⁰⁶⁴ www.allocine.fr/film/fichefilm-55666/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

supporter et des clichés ici et là.¹⁰⁶⁵» C'est également le fait d'avoir montré crûment et abondamment la violence dans *Blood Diamond*, qui pousse Jean-Baptiste Morain à considérer ce film comme un échec. Il écrit pour cela : « Tout ce fourbi un tantinet assommant à la longue ne fonctionne pas bien. [...] La vision répétée d'hécatombes d'hommes, de femmes et d'enfants finit par blaser le spectateur.¹⁰⁶⁶»

Cependant, dans cette dévalorisation des films du corpus à la lumière de la mise en scène, le jeu d'acteur n'est pas en reste. Deux films précisément font l'objet d'attaque sur ce point : *Lumumba* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Ainsi, Thomas Sotinel trouve que l'acteur Eriq Ebouaney en termes de jeu, n'est pas à la hauteur de son modèle historique, le nationaliste congolais Patrice Lumumba : « L'acteur ne convainc guère du magnétisme que les témoins prêtent à Lumumba.¹⁰⁶⁷» Toujours par rapport au jeu insatisfaisant d'Eriq Ebouaney, le film *Lumumba* est jugé alors négativement par François Gorin qui écrit dans *Télérama* : « L'interprétation univoque d'Eriq Ebouaney se heurte à des compositions plus nuancées (Alex Descas en Mobutu). Paradoxe : soucieux de partager Lumumba, Raoul Peck se l'est un peu trop approprié.¹⁰⁶⁸» Jean-Baptiste Morain quant à lui, jette carrément *Le Dernier Roi d'Ecosse* dans la poubelle du cinéma. Le critique déplore qu'un acteur d'envergure comme Forest Whitaker, ne joue pas mais reproduise plutôt le personnage historique, Idi Amin Dada : « Au-delà de la médiocrité du film, on est souvent gêné par les moyens employés par un grand acteur comme Whitaker non pour interpréter, mais pour imiter son modèle : yeux qui ribouldinguent et accent petit nègre.¹⁰⁶⁹»

De ces jugements désavantageux des films en lien avec la mise en scène et plus précisément de la façon dont les cinéastes montrent les différentes tragédies, il se trouve que certains critiques reprochent aux cinéastes d'avoir trop montré la violence à l'écran. Les autres critiques par contre, déplorent le fait que les réalisateurs aient fait l'économie de la violence. Dans le même esprit de dénigrement des films, les critiques s'intéressent au jeu d'acteur qu'ils jugent alors dénué d'originalité ou encore éloigné du personnage à interpréter.

Toutefois, les critiques des professionnels rencontrées dans les journaux et sur Internet, ne sont pas les seules à avoir été faites par rapport aux films du corpus. Les

¹⁰⁶⁵ www.allocine.fr/film/fichefilm-61469/critiques/presse/, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰⁶⁶ In *Les Inrockuptibles*, 30 janvier 2007.

¹⁰⁶⁷ In *Le Monde*, 04 octobre 2000.

¹⁰⁶⁸ In *Télérama*, 04 octobre 2000.

¹⁰⁶⁹ In *Les Inrockuptibles*, 13 février 2007.

spectateurs non professionnels, c'est-à-dire ceux qui n'écrivent pour le compte d'aucun journal, ont également réagi. Aussi il importe donc, pour connaître davantage ce qui a été dit sur les films du corpus, d'approfondir cette question de la réception. Cela passe par la prise en compte des avis des spectateurs ordinaires qui, comparativement aux professionnels, sont les plus nombreux à avoir porté des jugements sur ces films du corpus. En outre, les amateurs et plus précisément les internautes qui écrivent sur *Allociné*, le font parfois très longtemps après la sortie des films. Ils ont ainsi un recul bien différent de celui des professionnels. C'est alors cet autre pan de la réception adossé sur les réactions des amateurs, qui constituera le second axe dans le développement du présent chapitre.

7.2 Le point de vue des amateurs

Les spectateurs ordinaires appartiennent pareillement au grand ensemble qui forme le corps de la médiation dans le monde du cinéma. En effet, ces spectateurs ont toujours quelque chose à dire relativement au film qu'ils viennent de voir ou qu'ils ont vu. Daniel Dayan peut donc écrire dans ce sens : « En payant sa place, le spectateur s'approprie non seulement un siège, mais un regard.¹⁰⁷⁰ » Ainsi, à partir d'un spectateur ordinaire, il devient possible aux autres agents du champ cinématographique, d'avoir des informations à propos d'un film. Ces informations peuvent entre autres, porter sur la technique, l'esthétique voire l'aspect éducatif. Mais il est également facile à ces mêmes agents du champ cinématographique, d'être au courant des impressions qu'un film a laissées sur tel ou tel autre spectateur, et ce, par le canal d'un spectateur non professionnel. Les spectateurs amateurs ne sont donc pas des ignorants et des insensibles. Ils sont à quelque niveau que ce soit, dotés des capacités intellectuelle et émotionnelle qui leur permettent de parler ou d'apprécier un film. Qu'ont alors dit les spectateurs non professionnels relativement aux films du corpus ? Telle est la principale question à laquelle les éléments de réponse seront apportés ci-dessous. Cependant, cette étude relative aux avis des amateurs concernera deux types de spectateurs : les spectateurs occidentaux et les spectateurs africains. Il reste aussi à signaler que ces avis des amateurs qui seront analysés, proviennent des sources différentes. Pour les spectateurs occidentaux, ce sont leurs jugements de films déposés sur Internet, tandis que du côté des spectateurs africains constitués précisément d'étudiants camerounais, ce sont leurs réponses contenues dans le questionnaire que nous leur avons adressé.

¹⁰⁷⁰ Cité par Emmanuel Ethis, *op. cit.*, p. 107.

7.2.1 Les internautes occidentaux

La critique de films vus en salles, a été longtemps confinée dans les grands médias. Ce n'est qu'à travers eux, que les spectateurs pouvaient avoir des informations sur les films. Mais, l'arrivée d'Internet pratiquement à la fin du 20^e siècle, a modifié considérablement le quotidien des humains et ce, dans tous les domaines. Rémy Rieffel affirme à ce sujet que : « L'arrivée dans les années 1990 de la téléphonie mobile, puis d'Internet, va évidemment accentuer le poids des TIC dans la vie quotidienne.¹⁰⁷¹» Aussi, personne ne peut contester actuellement les changements apportés par Internet dans l'industrie cinématographique. À titre d'illustrations, les films se vendent et se consomment désormais à travers Internet. C'est encore à travers Internet qu'on retrouve des informations relatives à un cinéaste, à un film ou à un comédien. On peut dire à ce niveau, qu'Internet a multiplié la possibilité de se renseigner sur les films et leurs créateurs. Mais Internet a fait davantage, s'agissant de l'activité critique des films. Ce média a largement contribué, et contribue encore à la démocratisation des jugements de films dans l'espace public. La médiation critique n'est plus uniquement l'affaire des professionnels du cinéma, mais également celle des amateurs. Laurence Allard qui trouve qu'Internet a justement déprofessionnalisé la critique cinématographique, affirme : « C'est désormais tout à chacun qui peut prétendre à l'écriture critique sur les films.¹⁰⁷²» Dans l'introduction du dossier intitulé *Industries culturelles et Internet. Les nouveaux instruments de la notoriété*, paru dans la revue *Réseaux*, Nicolas Auray et François Moreau rejoignent Laurence Allard. Ils écrivent à leur tour : « Internet a généralisé les plates-formes d'interaction qui permettent aux spectateurs d'échanger des avis critiques sur les œuvres, démultipliant l'impact traditionnel du bouche-à-oreille.¹⁰⁷³» Dans la même lancée que les auteurs précédents, Jean-Michel Frodon soutient pour sa part : « Il s'agit incontestablement d'un nouvel espace de construction de parole autour du cinéma.¹⁰⁷⁴» Internet constitue donc un moyen d'expression inédit pour les spectateurs ordinaires notamment, qui ont alors l'occasion de faire connaître avec célérité, leurs avis sur les films à de nombreuses personnes situées par ailleurs à de très longues distances. En effet, à la différence des médias de masse classiques, Internet permet d'atteindre un très large public, car ce média est accessible par tous, n'importe où et n'importe quand. Parmi les

¹⁰⁷¹ RIEFFEL (Rémy), *Que sont les médias ?*, Paris, Gallimard, 2005, p. 409.

¹⁰⁷² ALLARD (Laurence), art. cité.

¹⁰⁷³ AURAY (Nicolas), MOREAU (François), « Introduction », *Réseaux*, 2012, n°175, p. 9-18.

¹⁰⁷⁴ FRODON (Jean-Michel), *op. cit.*, p. 23.

avantages qu'offre Internet, François-Bernard Huyghe mentionne justement entre autres, la disponibilité partout et la rapidité¹⁰⁷⁵.

Internet étant donc désormais mobilisé chaque jour par de nombreux spectateurs qui commentent ou critiquent des œuvres filmiques, il convient d'être attentif à leurs réactions. Ces dernières s'avèrent également un matériau précieux pour connaître ce qu'en pensent les spectateurs sur un film. Laurent Jullier écrit dans ce sens : « Depuis l'avènement d'Internet, un moyen très simple de se faire une idée de ce qu'un film peut dire consiste à lire ce qu'en disent les internautes.¹⁰⁷⁶ » Et c'est la raison pour laquelle, les avis des spectateurs non professionnels occidentaux qui ont discouru sur les films du corpus à travers les sites Internet, nous paraissent importants à analyser. Mais pour notre étude, c'est dans *Allocine.fr*, site spécialisé sur le cinéma, que les avis de ces spectateurs occidentaux seront extraits. Et la raison en est simple. De tous les sites spécialisés sur le cinéma, *Allocine.fr* occupe la place la plus importante sur l'Internet francophone devant ses concurrents, s'agissant du nombre de visiteurs. C'est ainsi que 8,4 millions de personnes consultent ce site par mois, très loin devant les sites *Critikat.com* qui enregistre 1,3 millions de visiteurs, et *Senscritique.com* qui totalise 5 millions¹⁰⁷⁷. Par ailleurs, *Allocine.fr* donne de plus amples informations sur le monde du cinéma : biographie des acteurs et cinéastes, leur filmographie, les bandes-annonces des films, les photos de tournage, les affiches de films, les récompenses des films, etc. En outre, *Allocine.fr* laisse également les spectateurs donner leurs avis sur les films de leurs choix. *Allocine.fr* se révèle donc comme un site communautaire, c'est-à-dire ouvert à tout le monde tant pour s'informer que pour informer sur l'actualité cinématographique.

Avant d'entrer alors dans l'analyse proprement dite des avis des internautes, il convient de souligner qu'il ne s'agit pas à ce niveau d'étude, de faire des remarques sur le style ou le niveau de langue des internautes¹⁰⁷⁸. Il n'est pas non plus question de noter les différences entre les textes critiques des professionnels et ceux des amateurs. Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier ont déjà mené une étude de la cinéphilie amateur en ligne dans ce sens¹⁰⁷⁹. Par contre, ce qui retient notre attention, ce sont les discours et rien que les

¹⁰⁷⁵ HUYGHE (François-Bernard), *Comprendre le pouvoir stratégique des médias*, Paris, Eyrolles, 2005, p. 152.

¹⁰⁷⁶ JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, op. cit., p. 400.

¹⁰⁷⁷ <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/listesites.htm>, (consulté le 15 février 2021).

¹⁰⁷⁸ Ces textes en ligne des amateurs sont, pour la plupart, truffés de fautes. Et nous n'allons pas les corriger. Ils seront donc intégrés dans notre texte tels quels.

¹⁰⁷⁹ BEAUDOUIN (Valérie), PASQUIER (Dominique), « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéophile », *Réseaux*, 2004, n° 183, p. 125-159.

discours produits par les internautes. Qu'ont-ils dit sur les films du corpus ? C'est cette question qui nous préoccupe. Mais il importe de rappeler également que comme dans les avis des professionnels rencontrés au cours de cette recherche, il y a également deux groupes de critiques : ceux qui défendent les films du corpus, et ceux qui les attaquent ou les accusent. Autrement dit, parmi ces nombreux avis postés par les amateurs sur *Allociné.fr*, il existe ceux qui sont positifs et ceux qui sont négatifs.

En commençant alors par les avis favorables, il apparaît à la lecture des textes, que la majorité des internautes acclament les films du corpus, car ces œuvres portent à l'écran des événements tragiques qui ont secoué l'Afrique. Dans ces critiques positives, les internautes commencent par privilégier les sujets brûlants et graves abordés dans les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, et qu'ils trouvent donc intéressants. 19lee48¹⁰⁸⁰ vante alors *Lumumba* pour les efforts de ce film à porter à l'écran la vie politique assez agitée au Congo, de même que l'existence du nationaliste Patrice Lumumba. Aussi, l'internaute écrit : « Je pense que le film fait un bon travail de décrire la tension au Congo et dans la vie de Patrice Lumumba. Il montre les luttes émotionnelles et politiques de Lumumba et ses impacts sur la politique, l'armée, et le peuple belges et congolais. » Elisabeth L n'est pas éloignée de l'internaute précédent, 19lee48. Elle louange *Lumumba* parce que ce film revient sur l'épineux problème de la colonisation qui ne manque pas de provoquer l'engouement des spectateurs occidentaux. L'internaute écrit à cet effet : « C'est un film fantastique et engageant qui met en lumière le véritable impact de la colonisation au Congo au personnes congolaise. » Gwadadav renchérit : « Excellent film! Une magnifique reconstitution des événements qui se sont déroulés lors de l'indépendance du Congo (futur ex-Zaire). »

Le film *Hôtel Rwanda* bénéficie également de nombreuses ovations de la part des internautes qui s'appuient sur le sujet de ce film qui demeure captivant. Henrico qui fait rapidement un rapprochement avec *La Liste de Schindler* qui porte sur le génocide des Juifs – sujet aussi grave -, note : « Une “version” africaine de la Liste de Shindler. Plus poignante encore, car l'horreur évoquée est plus récente que celle de la Shoah [...] Hotel Rwanda est un suspense haletant qui finement nous dévoile le pourquoi et le comment du génocide des Tutsi. » C'est encore le sujet développé dans *Hôtel Rwanda*, qui arrache les applaudissements de l'internaute Hastur64. Ce dernier n'hésite pas alors à placer le thème

¹⁰⁸⁰ Les auteurs de critiques amateurs sur *Allociné.fr*, signent leurs avis sous de pseudonymes.

de ce film au-dessus de la mise en scène : « Film magnifique, film pour la mémoire, comme le sont de nombreux film sur la Shoa voilà ce qu'est « Hôtel Rwanda ». La force de ce film ne repose évidemment pas sur la mise en scène qui bien que bonne reste académique, mais sur la puissance du sujet traité. » Alex Torrance qui reconnaît aussi la grandeur du film *Hôtel Rwanda* pour l'intérêt que présente son sujet, écrit : « Hotel Rwanda est une pure merveille [...] Un drame très fort sur le génocide rwandais.»

Le sujet que *Blood Diamond* développe, est aussi un motif d'acclamation de ce film. Ptitmayo écrit à ce propos : « Autour du trafic de diamants qui sévit dans plusieurs pays d'Afrique, Edward Zwick réalise un film puissant et incisif. On rentre tout de suite dans le vif du sujet grâce à des scènes de tueries dont la réalisation fait ressortir toute la barbarie.» D'autres internautes saluent aussi ce film grâce au sujet qu'il aborde. C'est le cas de Maximemaxf qui, impressionné par le sujet de *Blood Diamond*, se met à décrire dans son texte les sous-thèmes qui gravitent autour du thème central :

En plus d'être un film d'aventure plein de drame et d'émotion, on a le droit à un réalisme puissant et à un thème tout aussi prenant, à savoir la guerre civile en Sierra Leone en raison des mines de diamants qui s'y trouve et attire de très nombreuses convoitises. Et c'est une occasion pour voir, dans ce film, à quel point l'homme peut devenir un monstre dès son plus jeune âge à cause de la guerre, d'où l'enrôlement de forces des jeunes enfants africains dans les forces rebelles du Front Révolutionnaire Uni qui, face à la connerie des soldats et à l'endoctrinement, sont poussés et contraints à commettre l'irréparable en massacrant à leur tour des villages de civiles en proclamant de battre pour la liberté et pour délivrer leur pays comme ceux qui les ont enlevés...

De son côté, Genla trouve que *Blood Diamond* est un bon film pour son sujet qui est exotique. L'internaute semble n'avoir pas vu de film d'une rare barbarie et d'une violence inqualifiable :

Excellentissime ! Voila le mot qui sort de ma bouche apres avoir vu ce très bon crue 2007 ! (ce film dénonce la violence dans certaines régions d'Afrique notamment dans la Sierra leone ; entre les massacres et pillages de villages et l'exclavagisme des enfants soldats) Cela faisait longtemps que je n'avais pas ressenti une telle sensation en allant voir un film au cinéma !

Gonnard loue aussi *Le Dernier Roi d'Ecosse* du fait de la gravité de son sujet. Il écrit alors : « LE film-référence sur le problème de la personnalisation du pouvoir en Afrique noire. Excellent de bout en bout. Il pointe du doigt à la perfection les travers et dérives des régimes bananiers africains.» Gonnard n'est pas le seul à vanter ce film pour son sujet. Il y a également Annastarnomberon : « C'est un film absolument grandiose, qui dénonce la dictature en mettant en exergue sa complexité : Amin peut avoir une facette publique extrêmement sympathique puis se révéler tout ce qu'il y a de plus effrayant et monstrueux

une fois la sphère publique écartée... » Flex07 dont le jugement est proche de ceux des internautes précédents, écrit, toujours par rapport au film *Le Dernier Roi d'Ecosse* : « Epoustoufflant ! Le dernier roi d'Ecosse, dresse un portrait terrifiant de cette période de l'histoire de l'Ouganda qui est vraiment méconnue. Pourtant même si le film s'attarde sur la relation entre le médecin et le président, il n'occulte pas l'aspect historique horrible sur les tortures et les meurtres (plus de 300 000 sous le règne d'Amin Dada). »

On se rend aisément compte que comme chez les critiques professionnels, l'enthousiasme des internautes se porte d'abord sur le côté didactique des films. Ces internautes jugent en effet ces films intéressants, car ils leur donnent l'occasion d'apprendre quelques réalités sur l'Afrique tant coloniale que postcoloniale même si cela se fait à travers des fictions. Les internautes apprécient ainsi le film *Lumumba* qui leur donne la possibilité de revivre quelques temps forts de la colonisation et de la décolonisation au Congo. Ils saluent de même *Hôtel Rwanda* et *Blood Diamond* qui les édifient respectivement sur les causes et les conséquences du génocide rwandais de 1994 et la guerre civile survenue en Sierra Leone. Les internautes sont aussi contents du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, qui les informe sur le régime de terreur et de violence du Président Idi Amin Dada en Ouganda dans les années 1970.

Mais dans cette valorisation des films du corpus par les internautes, le sujet du film ne constitue pas le seul élément qui permet de rendre hommage aux films. Ces internautes s'appuient sur un autre élément saillant pour glorifier ces films. En effet, cet élément concerne les acteurs. Dans la majorité des avis positifs, les internautes ne ratent pas l'occasion de souligner les belles performances des comédiens, qui contribuent à faire des films du corpus, des œuvres de bonne qualité. Concernant ainsi le film *Lumumba*, Shelby77 qui se refuse tout commentaire, écrit simplement, s'agissant du comédien Eriq Ebouaney qui joue le rôle Patrice Pumumba : « L'interprète de Lumumba est excellent. » Zoe trouve que *Lumumba* est un film de bonne facture grâce aux parfaites prestations du duo Eriq Ebouaney/Alex Descas : « J'ai bien aimé ce film, car je l'ai trouvé très intéressant. L'acteur principal, Eric Ebouaney, a très bien joué le rôle de Lumumba. Il était très convaincant, et on pouvait voir sa passion pour le rôle qu'il incarnait. L'acteur qui joue la rôle de Mobutu, Alex Descas, était aussi talentueux. » Gnomos va dans le même sens que Zoe, et note pour cela : « Mince, pour moi, ce film est un véritable chef d'œuvre. Et puis, pour interpréter celui

qui ne fût Premier Ministre que 2 mois, ils ont eut l'idée géniale d'engager Eriq Ebouaney, un acteur qui a une classe folle et une présence incroyable.»

À l'instar des internautes qui vantent le film *Lumumba* pour l'excellence du jeu des comédiens, Bearnais64 écrit aussi par rapport au film *Hôtel Rwanda* : « Film dur, poignant et admirable. Le courage de cet homme est parfaitement mis en oeuvre par un Don Cheadle poignant et brillant.» Hastur64 fait écho à Bearnais64, en écrivant à son tour : « Don Cheadle est magnifique dans ce rôle de "Juste". » Quant à TCovert, il ne salue pas seulement la prestation de Don Cheadle, mais aussi celles des autres comédiens : « Don Cheadle livre une prestation de très bonne qualité et est entouré de seconds rôles prestigieux qui ont bien voulu se prêter au jeu même si ils n'apparaissent que peu à l'écran (Jean Reno, Joaquin Phoenix et Nick Nolte). » Cet internaute est rejoint par Solid-Snake-Plissken : « Don Cheadle est littéralement habité dans le rôle de ce Juste, nous faisant ressentir toutes les émotions possibles. Et que dire des rares mais excellentes apparitions de Nick Nolte, Jean Reno, et Joaquin Phoenix? »

Toujours à la lumière des performances convaincantes des comédiens, les internautes acclament pareillement le film *Blood Diamond*. Maximemaxf ne cache pas son point de vue, à savoir que *Blood Diamond* est une réussite grâce à la présence dans ce film, des comédiens de renom qui sont Leonardo DiCaprio, Djimon Hounsou et Jennifer Connelly. Il écrit alors : « "Blood Diamond" doit surtout sa réussite à ses trois principaux acteurs, et bon dieu, on est généreusement gâté de ce côté-là.» ClashDoherty ne pense pas autrement : « Un excellent film, porté par l'interprétation excellente de DiCaprio et Hounsou. » Pour Walter Mouse, c'est uniquement la performance des acteurs qui l'a fait aimer *Blood Diamond*. Selon cet internaute donc, le film *Blood Diamond* ne serait rien sans ces acteurs qui incarnent bien leurs personnages. Walter Mouse note alors :

Ce qui m'a le plus fasciné dans ce film c'est la performance inoubliable de Leonardo DiCaprio et c'est d'ailleurs sans aucun doute sa meilleure prestation dans un film!!!! Encore meilleure que dans Titanic, Inception ou encore Shutter Island!!!! [...] Mais l'autre performance inoubliable du film revient à l'incroyable et immense Djimon Hounsou qui livre ici lui aussi sa meilleure performance d'acteur!!!! On voit vraiment à chaque scène du film son envie de délivrer sa famille et plus particulièrement son fils et sa rage envers les rebelles du RUF (Revolutionary United Front)!!!! Une performance à également retenir!!! Quant à Jennifer Connelly, elle est très jolie et est excellente!!!!

Le film *Le Dernier Roi d'Ecosse* est pareillement ovationné sur la base des comédiens qui y interviennent. Aussi, Zglibzog note : « Une peinture saisissante d'Idi Amin Dada et de son régime. Forest Whitaker a la fois effrayant et tendre est excellent dans ce rôle

pourtant difficile à porter. » RedHotPingouin ne voit pas seulement la performance de Forest Whitaker dans ce film. L'internaute est aussi impressionné par la prestation de James McAvoy. En clair, RedHotPingouin acclame le duo Forest Whitaker/James McAvoy, dont la performance louable fait de ce film une grande œuvre : « Un film magnifique et dur à la fois. [...] Très bien mené par un Forest Whitaker qui nous montre son incroyable talent et un James McAvoy, plein d'émotion qui ne laisse pas indifférent. » Pour Foux35, le jeu assez persuasif de Forest Whitaker constitue une des motivations pour prendre part à la projection du *Dernier Roi d'Ecosse* : « S'il devait y avoir une seule raison d'aller voir Le Dernier Roi d'Ecosse, ce serait très certainement la performance magistrale de Forest Whitaker. Il y campe un dictateur complètement parano, brutal et séducteur de façon incroyablement réussi, et donne un poids considérable au film. »

Sous cet éclairage des avis positifs qui se basent sur le jeu des comédiens, il s'avère que certains internautes se limitent à une admiration globale. Autrement dit, ils n'essaient pas de détailler le jeu des comédiens. Ce qui se voit alors à travers leurs textes souvent très brefs. Ici, ces internautes se contentent d'une phrase dans laquelle ils déclarent, sans aucune démonstration, que les comédiens jouent bien. D'autres internautes par contre, adoptent une démarche analytique très poussée dans leurs jugements louangeurs en rapport avec le jeu des comédiens. Ce type d'internautes, à l'exemple des professionnels, rédigent des textes relativement longs dans lesquels ils examinent quelques points précis du jeu. C'est ainsi que dans leur appréciation, ils démontrent comment les comédiens parviennent à rendre compte des différents traits psychologiques des leurs personnages. Ces internautes s'appuient parfois sur certaines scènes dans lesquelles interviennent les comédiens, afin de mieux vanter leur prestation. Cette deuxième catégorie d'internautes argumente davantage, en plaçant par exemple les performances actuelles des comédiens au-dessus de leurs exploits observés dans les films antérieurs. C'est le cas de Leonardo Di Caprio. Ce qu'il faut remarquer en dernière analyse est que les qualificatifs comme excellent, magistral, incroyable, parfait et convaincant apparaissent régulièrement dans les textes pour souligner que le jeu des comédiens d'après ces internautes, est une réussite dans les films du corpus.

Par ailleurs, les internautes mobilisent également d'autres éléments technique et artistique pour défendre les films du corpus. C'est ainsi que Khushi qui admire l'usage de l'éclairage dans *Lumumba*, note : « J'aime la cinématographie de le film aussi. Je pense que Raoul Peck utilise la lumière dans un manière très créatif. Par exemple, quand il y a plus des

personnages blanches, la lumière est, généralement, blanche aussi.» Zoe apprécie le réalisme des dialogues et leur force émotive dans le même film. L'internaute écrit alors : « Les dialogues entre les personnages étaient naturels et émouvants.» Maya G se joint aux deux internautes précédents, et salue alors l'usage des symboles dans cette œuvre, ainsi que le montage parallèle utilisé notamment vers la fin du film : « Il y a beaucoup de symbolisme dans ce film avec la lumière et la flamme qui aider à créer les émotions pour les spectateurs. Le réalisateur a utilisé la juxtaposition entre les scènes violentes et les scènes avec les célébrations pour illustrer la tension pendant ce temps.» Videoman29 loue plutôt dans *Hôtel Rwanda*, le déroulement du récit qui évacue les moments d'ennui, et accroche suffisamment le spectateur : « Le film est parfaitement maîtrisé, bouleversant, sans aucun temps mort malgré la « lourdeur » du sujet. L'angoisse et la tension montent inexorablement pendant deux heures jusqu'au dénouement qui redonne un peu d'air au spectateur.» Carrrrrammba va dans le même sens que Videoman29, mais souligne encore la cohérence de la musique dans *Hôtel Rwanda* : « La musique colle bien à l'action tout au long du film. L'histoire ne laisse pas un moment de répit.» Micky1777 n'entre pas dans les détails pour vanter le côté technique du film *Hôtel Rwanda*. L'internaute coupe court : « Véritable oeuvre coup de poing, le film ne pêche dans sa réalisation à aucun moment.»

S'agissant du film *Blood Diamond*, Tiger V apprécie aussi bien le montage que le scénario de ce film : « Scènes d'actions bien montés, un beau scénario en mélangeant le trafic des diamants.» Ech94 pour sa part, vante la mise en scène de ce film pour son côté réaliste, mais également pour sa capacité à bien rendre compte des événements racontés. L'internaute note à cet effet : « La mise en scène, rythmée et efficace, nous délivre quelques remarquables scènes d'action au milieu des décors naturels du Mozambique et de l'Afrique du Sud et nous réserve un épilogue pathétique. La réalisation, techniquement impeccable, nous offre des plans magnifiques qui ajoutent l'esthétique des images à la gravité des événements.» Dans la même veine, un internaute anonyme loue pratiquement tous les ingrédients qui rentrent dans la forme du film *Blood Diamond* : « "Blood Diamond" est un excellent film basé sur un scénario solide et vraisemblable avec des acteurs convaincants, accompagné d'une superbe musique et c'est en tout cela que réside sa vraie réussite. La maîtrise de la caméra, à la fois dans le cadrage et dans la beauté des images, ajoute à la qualité exceptionnel de l'ensemble. » Le jugement de cet internaute anonyme sur l'aspect technique de *Blood Diamond*, n'est pas différent de celui de Jean-Claude M qui écrit, par rapport au film *Le Dernier Roi d'Ecosse* : « J'ai beaucoup aimé le choix de la couleur qui

donne à cette histoire un côté “reportage”, et les prises de vues. » Et comme Jean-Claude M, Lisbeth22 ne tarit pas d'éloges à l'égard du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*. En effet, l'internaute célèbre le scénario et la façon dont le récit progresse, sans oublier la réalisation. On peut alors lire :

Percutant, poignant, intense, magistral... sont probablement les adjectifs décrivant le mieux ce film. [...] On peut dire que le scénario est brillant et très bien construit, on suit la spirale infernale dans laquelle est entraîné Garrigan médecin personnel d'Amin Dada d'abord admiratif de ce nouveau président puis prit au piège dans la folie meurtrière de celui-ci. On est entraîné dans cette histoire percutante et poignante. Le film opère une montée en puissance remarquable à partir de la seconde partie et nous régale d'une réalisation puissante pour aboutir à une fin superbe.

Lorsqu'on parcourt ces différents textes des internautes en lien avec la qualité technique des films, on s'aperçoit que contrairement aux professionnels qui s'attardent sur le scénario pour féliciter les films du corpus, les internautes s'intéressent pratiquement à tous les éléments techniques relatifs à la mise en forme cinématographique. C'est ainsi qu'ils saluent les scénarios qui d'après eux, maintiennent assez le spectateur en éveil. Ils vantent l'éclairage et la musique qui rendent bien compte de l'esprit des films. Le montage ainsi que le cadrage que les internautes jugent réussis, emportent leur admiration. D'où les expressions telles que scénario solide, scénario brillant, beau scénario, réalisation puissante, réalisation impeccable, superbe musique, dialogues émouvants, beauté des images, etc. qu'on rencontre dans les textes de ces internautes.

Toutefois, les critiques positives des internautes ne sont pas uniquement centrées sur le film, c'est-à-dire sur son contenu et sa forme. Dans leurs différents discours louangeurs, les internautes mettent également en valeur l'expression du ressenti. Le côté émotionnel des internautes intervient alors pour faire savoir que les films du corpus sont de bonne qualité. En effet, un bon film est également celui qui provoque des émotions chez le spectateur, d'après ces amateurs. Dit en d'autres mots, un bon film fait exemple rire ou pleurer le spectateur. Emmanuel Ethis affirme alors : « Un bon film est un film émouvant. Le goût du cinéma a beaucoup à voir avec le plaisir que l'on y prend et l'émotion – rires, peurs ou larmes – qu'il suscite.¹⁰⁸¹ » Comme tous les films du corpus tournent autour des histoires tragiques, ils ont produit diverses émotions chez les internautes. Du côté du film *Lumumba*, il y a la sympathie et la tristesse qui s'emparent des internautes. C'est ainsi que 19lee48 écrit : « Après voir le film, j'ai beaucoup de sympathie pour Lumumba et les membres du MNC. »

¹⁰⁸¹ ETHIS (Emmanuel), *op. cit.*, p. 93.

Cathérine L pour sa part, note : « Quelque chose que j'adore de ce film est que je me suis senti triste dans le fin. » Certainement que Catherine L a été très touchée par la mort sauvage et injuste du nationaliste Patrice Lumumba et de ses deux compagnons. Par contre, face au film *Hôtel Rwanda*, les internautes n'ont pas pu retenir leurs larmes devant les massacres des Tutsis et Hutus modérés. Ce qui pousse ainsi Khaldor à écrire : « Un très grand film, donc, tellement fort que j'ai même pleuré à plusieurs reprises. » Dans le même esprit, Sam Cutter déclare : « Un très beau film, tellement beau qu'ont en trouve pas les mots ! Moi qui suit plutôt quelqu'un de dur devant un film [...], la je me suis surpris à verser une larme à la fin du film, tellement il est poignant comme film ! » Justineg qui s'est retrouvée dans la même situation que Khaldor et Sam Cutter, écrit à son tour : « J'ai trouvé ce film bouleversant. Dès que le film commence, on verse les premières larmes qui ne s'arrêtent pas jusqu'à la fin. » Mais il y a un internaute dont le film *Hôtel Rwanda* a provoqué une multitude d'émotions à la fois. Il s'agit de Solid-Snake-Plissken. Ce pseudonyme est le nom du héros de deux films de John Carpenter, et inspiré du jeu vidéo *Solid Gear*. Le héros en question est cynique, et rien ne semble l'émouvoir¹⁰⁸². Mais on voit ici que le film *Hôtel Rwanda* parvient à bousculer émotionnellement cet internaute qui se veut un dur. C'est la raison pour laquelle il déclare : « On sort de là groggy, entre la tristesse, la colère et la honte. »

Cependant, en contact des films *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, les internautes sont plutôt tétanisés. Concernant alors *Blood Diamond*, Dejihem note que : « Le réalisme des scènes de guerre civiles avec les enfants-soldats est ce qui me terrifie le plus. » L'internaute pense certainement aux nombreuses scènes de tueries et de fusillades sur des civils qui remplissent ce film. Dejihem est rejoint par Bobmorane63. Ce pseudonyme rappelle un héros de roman puis de bande-dessinée d'aventures que le romancier Henri Vernes a créé en 1953¹⁰⁸³, et qui ne verse jamais de larmes. Il n'est pas affecté par ce qui arrive autour de lui. L'internaute Bobmorane63 qui se présente alors comme un être insensible, avoue néanmoins qu'il a été touché par le film *Blood Diamond* : « Un très grand film ou je suis sorti de la salle de cinéma à la fois bouleversé et ému par cette histoire forte. » Quant à Youfahakit qui a vu dans le film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, des scènes d'une barbarie débordante, écrit : « Ce film ne fait pas dans la dentelle et fout plutôt les frissons. » Longbaugh ne dit pas autre chose que Youfahakit s'agissant du même film. Cet internaute

¹⁰⁸² https://fr.wikipedia.org/wiki/Snake_Plissken#Personnalité, (consulté le 17 avril 2021).

¹⁰⁸³ <https://www.livreshebdo.fr/article/le-heros-sappelle-bob-morane>, (consulté le 17 avril 2021).

souligne à son tour : « Super film, certaines scènes fond froid dans le dos quand on sait que c'est basé sur des faits réels, ce qui rend le film encore plus intéressant. »

Tout comme chez les critiques professionnels, l'aspect émotionnel pousse les internautes à aimer les films du corpus. Mais, à la différence des professionnels dont la vue des événements tragiques les amène à verser des larmes ou encore à frissonner, les internautes en plus de pleurer et de frissonner, éprouvent la peur et la tristesse. À propos des larmes que les internautes versent consciemment ou inconsciemment pendant et après le film *Hôtel Rwanda* notamment, on peut conclure qu'un tel débordement émotionnel semble dû à la présence dans ce film, de quelques scènes très pathétiques. Parmi ces scènes, figure celle où la voiture de Paul Rusesabagina roule carrément sur des cadavres des Tutsis. L'autre scène qui entraîne la coulée des larmes chez les internautes, est probablement celle relative à l'évacuation des ressortissants occidentaux. Dans ladite scène, Terry George montre les soldats belge et français qui restent sourds aux pleurs et aux supplications même des enfants rwandais qui veulent échapper au massacre.

Mais, bien que ces films du corpus aient été ovationnés, ils ont également été taxés de piteuse qualité par d'autres internautes. Il importe donc d'examiner ces jugements défavorables portés à l'endroit de ces films. Et à l'exemple des critiques négatives des professionnels observées en ligne et dans les journaux, les réactions défavorables issues d'internautes sont aussi les moins nombreuses. Cependant, à la lecture de ces avis négatifs, tous les internautes sont d'accord pour reconnaître que ces films pèchent fortement au niveau du scénario et à celui de la mise en scène. En clair, c'est à l'échelle purement de la technique cinématographique que les accusateurs trouvent aux films du corpus, des manquements très graves. Aussi, par rapport au film *Lumumba*, Clarisse Y lui reproche d'être resté trop collé à la vérité historique, ainsi que l'absence d'un dénouement heureux style américain. Par ailleurs, l'internaute n'apprécie pas la violence très crue qui est montrée dans ce film. Ce sont certainement la scène d'exécution de Patrice Lumumba et celle de dépeçage des cadavres, toutes filmées en plan rapproché, qui gênent beaucoup cette internaute : « La principale raison pour laquelle ce film est difficile à regarder, est que la vérité historique y est relatée sans fard, sans tentative de manipuler ou d'édulcorer les faits. Sans happy end à l'américaine. Les blessures sont montrées en gros plan. Et cette rude réalité est sans aucun doute difficile à digérer. » Danica S aussi condamne ce film, mais pour avoir dénaturé les faits historiques. Et cela n'est pas suffisamment. L'internaute trouve encore la fin du film décevante : « Lumumba était un film historique, mais il présente de nombreux défauts.

Comme d'autres films décrivant des personnages célèbres, l'histoire était biaisée. Je n'ai pas aimé comment l'histoire s'est terminée après qu'il ait été nommé héros. »

Concernant *Hôtel Rwanda*, ce film ne reçoit pas non plus l'approbation de Lhomme-grenouille qui accuse Terry George d'avoir aussi traité le génocide rwandais superficiellement. Il écrit à cet effet : « On ne pourra ainsi que regretter la frilosité de Terry George qui, parce qu'il n'a pas voulu trop choquer ni franchir certaines convenances, n'a fait que nous resservir qu'un énième opus de ces films-plaidoyers faciles. Dommage. » Comme Lhomme-grenouille, Rambo-Warrior déplore que Terry George n'aborde pas le génocide rwandais de face, mais concentre le récit sur Paul Rusesabagina et sa famille. La mise en scène n'est pas non plus convaincante selon l'internaute : « Les plans sont bateau, le rythme est lent et larmoyant. Ce film ne provoque pas vraiment d'émotion, et l'histoire de la famille qui se cherche tout le temps devient vite fatigante. » Le scénario du film *Hôtel Rwanda* qui privilégie Paul Rusesabagina et sa famille, scandalise pareillement Sildenafil. L'internaute écrit à ce propos : « L'horreur du génocide rwandais est bien transcrit, mais il aurait pu l'être davantage si la famille du héros n'occupait pas une place aussi envahissante et parfois agaçante au sein de l'histoire. »

Blood Diamond n'échappe pas aussi aux blâmes des internautes à cause de son scénario qui pêche à plusieurs niveaux. Jean Claude Dusse par exemple le trouve très pauvre en informations sur un sujet aussi grave que le trafic illégal des diamants, qui a fait plusieurs milliers de morts en Sierra Leone. Cet internaute souligne aussi la mise en scène insipide dans le film. On peut alors lire :

Grosse deception! Avec une idée de départ excellente sur un sujet méconnu et tabou, on pouvait s'attendre à un film polémique et informatif. Mais on se retrouve devant un film presque politiquement correct à grand spectacle avec une romance inutile et insupportable. On n'apprend rien sur le trafic de diamant : l'explication de Di Caprio n'excède pas les 45 secondes. [...]Même le thème des enfants soldats, pourtant très présent dans le film, n'arrive pas à nous émouvoir car son approche est trop conventionnelle et manque de réalisme cru.

Steph est plus virulent. Il ne semble voir aucune cohérence dans le récit de *Blood Diamond*. Le scénario est totalement décousu. D'après l'internaute même, ce film est une addition de plusieurs films et donc, de plusieurs histoires :

Il y a pas moins de trois films dans "Blood Diamond". Le premier se veut un docu-enquête sur le vif. Le deuxième est un film d'action dont le principal objectif est d'imposer Leonardo Di Caprio (qui s'est fendu, pour l'occasion, d'une barbiche) en héros mercenaire couillu. Le troisième serait quelque chose comme la conclusion sentimentale et morale

des deux précédents : love story avortée et bonne conscience en guise de dénouement. Le problème c'est que les trois sont insupportables.

Et c'est probablement parce que le scénario de *Blood Diamond* ne reste pas suffisamment collé à l'épineux problème du trafic des diamants en Sierra Leone et ses implications profondes, que Degrâce trouve ce film indigeste. : « Après visionnage, on ne comprend STRICTEMENT RIEN sur le conflit au Sierra Leone. En gros, vous avez des méchants noirs qui exploitent des gentils noirs aidés de méchants blancs. Mais à part ça, on ne comprend pas grand-chose, et on peut légitimement se demander si le scénariste a lui-même compris son sujet. »

Lorsqu'on se penche sur *Le Dernier Roi d'Ecosse*, Got54 exprime son dégoût pour ce film à cause de son scénario. Ce dernier d'après cet internaute, minimise la sévère dictature d'Idi Amin Dada et ses conséquences sur la population ougandaise, pour se focaliser sur les aventures du jeune docteur Nicholas Garrigan, qui ne présentent pas du tout un grand intérêt. Got54 écrit pour cela :

Je m'interroge beaucoup sur la nécessité d'écrire un film comme celui-ci avec pour personnage principal un médecin blanc totalement fictif au côté d'un personnage aussi important qu'Amin Dada. La naïveté et l'aveuglement de ce personnage sont un peu gros et du coup, la dénonciation du régime dictatorial passe à un second plan, voire à un 5^{ème} plan. [...] Qu'est-ce que vient faire dans l'histoire cette peuvre coucherie avec la femme d'Amin Dada puisque cela n'a pas existé ? Quel intérêt ? N'y avait-il pas suffisamment de véritables victimes pour aller en inventer une très grossièrement ou de résistants ? Un jeune blanc naïf avec sa jolie libido présente-il vraiment plus d'intérêt qu'un résistant noir intelligent avec un but démocratique ? Un film assez nauséabond.

REEP qui emboîte le pas à Got54, n'éprouve à son tour aucune indulgence pour *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Comme Got54, REEP estime que ce film passe à côté du vrai sujet :

Je n'ai pas adhéré... Le film s'est axé sur la relation médecin charmé par le nouveau dirigeant..et on ne voit que très peu les conséquences vécues par le peuple Ougandais. On subit l'étalage de la débauche, des frasques, que peut vivre un chef d'état. Et puis le grand classique de scènes de sexe longues (l'une des femmes d'Amin Dada) et à l'eau de rose (femme du Médecin du centre), montre qu'on est en présence d'un film à grosse production mais pas d'un GRAND film.

À l'instar de Got54 et REEP, Qwintijn discrédite également *Le Dernier Roi d'Ecosse* parce que le scénario de ce film adopte un parti pris pour des événements sans importance. L'internaute écrit alors : « Film très décevant. [...] Le scénario passe totalement à côté de la situation politique et le personnage (joué par l'excellent Forest Whitaker) est laissé de côté au profit d'un médecin dont les aventures nous importe peu. »

Ces jugements des internautes qui se moquent donc des films du corpus à la lumière des aspects techniques, sont très proches des jugements négatifs des professionnels. En effet, l'analyse révèle que la mise en scène et le scénario sont les deux éléments mal travaillés, et qui déplaisent à ces deux catégories de public. Mais les internautes comme les professionnels, s'attardent le plus sur le scénario. C'est ainsi que dans la dépréciation de ces scénarios, les internautes signalent entre autres l'infidélité des faits historiques, les fins de films peu convaincantes, l'occultation de certains événements historiques judicieux et l'incohérence entre les différentes parties des récits.

Hormi ces avis d'internautes occidentaux notamment, qui viennent de faire l'objet d'étude au niveau de la réception des spectateurs amateurs, il convient de continuer et de terminer l'analyse des jugements de cette catégorie de spectateurs par l'examen des discours critiques émis également par les spectateurs africains.

7.2.2 Les spectateurs camerounais : un public d'étudiants

Comme cela a été signalé à l'introduction de ce chapitre sur la réception, les films du corpus avaient pour destinataire cible, les spectateurs occidentaux. C'est pourquoi, il a été difficile et même impossible d'avoir les avis des spectateurs amateurs africains ou camerounais en ligne, comme cela a été le cas avec les spectateurs amateurs occidentaux. Mais, pour savoir ce qu'en disent les spectateurs africains des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, l'étude a procédé par un questionnaire pour chaque film qui a été administré à cinquante étudiants camerounais, après qu'ils aient visionné respectivement les quatre films du corpus. Bien que les salles de cinéma n'existent plus au Cameroun, et que les sorties cinématographiques ne soient plus ancrées dans les habitudes des Camerounais, les étudiants sollicités pour l'exercice ont montré un réel intérêt. C'est donc la preuve que même si les conditions de consommation des films ne sont vraiment pas réunies, et malgré l'engouement des personnes pour les autres formes de divertissement, le cinéma continue de nos jours à attirer massivement le public. C'est la raison pour laquelle Gilles Lipovetsky et Jean Serroy écrivent que : « Le cinéma n'est nullement sur une pente déclinante.¹⁰⁸⁴»

Aussi, pour avoir alors une vue d'ensemble sur l'appréciation des films du corpus, les questions ont été orientées de façon à obtenir des avis sur plusieurs aspects : message,

¹⁰⁸⁴ LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *op. cit.*, p. 335.

mise en scène, impressions ressenties après visionnage c'est-à-dire les émotions provoquées par les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* sur ces étudiants. Il faut rappeler d'entrée de jeu, qu'après dépouillement des questionnaires, les diverses réponses laissent voir qu'il n'y a aucun avis négatif. Autrement dit, ces étudiants ont tous aimé les films du corpus. Il n'y apparaît même pas les avis mitigés. C'est pourquoi donc, cette analyse ne tournera qu'autour des avis favorables. Ainsi, ces étudiants sont tous contents que ces films aient été réalisés, parce qu'ils sont tous porteurs d'un intérêt didactique. Dit en d'autres mots, les étudiants saluent ces films qui donnent la possibilité de connaître certains événements tragiques survenus dans certains pays de l'Afrique. *Lumumba* emporte alors l'approbation des étudiants, car ce film les édifie aussi beaucoup sur celui qui demeure un héros en Afrique. C'est ainsi que N.P¹⁰⁸⁵ ne manque pas de louer cette initiative d'avoir fait un film sur Patrice Lumumba. Et dans sa glorification même du film, il ne résiste pas à la tentation de recommander *Lumumba* à tous les jeunes africains. N.P écrit alors :

C'est très bien d'avoir pensé à nous raconter dans un film l'histoire de Patrice Lumumba. C'est une occasion de nous informer sur qui était ce grand Africain. Le film nous montre que c'est quelqu'un qui a lutté pour le bonheur des Congolais et des Africains. C'est pourquoi ce film est bien pour toute la jeunesse africaine. Tous les jeunes africains doivent regarder ce film pour continuer le combat de Patrice Lumumba.

Pour l'étudiant B.R, le film *Lumumba* a le mérite d'informer précisément le public africain sur Patrice Lumumba qui a marqué le monde entier par son attachement aux valeurs universelles telles que la liberté et l'amour. B.R souligne : « Il fallait au peuple africain ce film qui parle du héros Patrice Lumumba. Avec ce film, la nouvelle génération du continent africain est désormais au courant que Patrice Lumumba a lutté pour l'indépendance du Congo, et qu'il a même accepté de mourir au lieu de laisser les Belges continuer à piller le Congo. »

Hôtel Rwanda est aussi acclamé parce que ce film livre des informations que les étudiants estiment judicieuses pour leur édification. M.J déclare à cet effet :

Le génocide du Rwanda est un fait historique important. Il fallait vraiment un film sur ça pour que les jeunes comprennent ce qui est arrivé au Rwanda en 1994. Moi personnellement je n'étais pas encore né quand cela s'est passé. Donc avec ce film, je suis très bien informé. Même si je ne lis plus les livres qui parlent de ce génocide, j'ai déjà des informations. Je sais par exemple que les Hutus tuaient les Tutsis avec des

¹⁰⁸⁵ Pour des besoins d'anonymat, nous avons demandé aux étudiants de porter juste les initiales de leurs prénoms et noms sur des questionnaires. Ce sont donc ces initiales qui sont utilisées dans notre texte pour désigner les concernés.

machettes. Ce film nous dit aussi que les puissances occidentales rentraient chez eux et laissaient les Noirs sans s'occuper d'eux.

O. S poursuit sur le même ton que M.J. Pour cet étudiant, *Hôtel Rwanda* : « Est un bon film qui est rempli de réalités historiques et il nous enseigne sur le passé terrible du Rwanda. » Bien que l'étudiant n'entre pas dans les détails, il pense certainement à ces événements tristes constitués de massacres d'une partie de la population rwandaise par une autre. C'est dans le même esprit que K.L note : « *Hôtel Rwanda* fait bien de nous informer sur ces atrocités. »

Les films *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* reçoivent pareillement des hommages, parce que les étudiants trouvent que ces deux œuvres sont riches en informations capitales et disponibles pour tous. Concernant alors *Blood Diamond*, B.N écrit : « Beaucoup ne connaissent pas sûrement cette histoire qui est arrivée. Pour moi, je n'ai jamais su qu'il y a eu une guerre si atroce en Sierra Leone. Grâce à cet excellent film, je suis au courant qu'on a tué beaucoup de personnes à cause du diamant dans ce pays. Le film est vraiment instructif pour tout le monde. C'est pourquoi je l'aime.» *Blood Diamond* vient donc valablement servir de cours d'Histoire à cet étudiant. A.T trouve que *Blood Diamond* est une réussite parce que ce film met en scène une réalité très triste qui doit être connue : « J'ai aimé ce film parce qu'il informe le monde entier de certaines pratiques barbares qui sont arrivées en Sierra Leone à cause de la guerre. » A.T pense à coup sûr à cette violence inqualifiable perpétrée sur les civils dans *Blood Diamond*. La même dimension didactique résonne dans le jugement positif qu'émet P.L relativement au film *Le Dernier Roi d'Ecosse* : « Le réalisateur a permis au monde entier d'avoir une idée sur cette histoire de la dictature d'Idi Amin Dada. Avec le film ci, moi je sais maintenant qu'Idi Amin Dada était un monstre. Et le film est bien parce qu'il montre les mauvais actes qu'il a posés en Ouganda.» Ce point de vue est semblable à celui de F.D par rapport au même film : « Pour un film sur ce dirigeant dictateur, *Le Dernier Roi d'Ecosse* est un film magnifique pour une bonne raison. C'est qu'il nous dit comment Idi Amin Dada a maltraité son propre peuple. »

À la lecture de ces avis laudateurs, on se rend compte que comme les internautes occidentaux et les professionnels, ces étudiants camerounais qui constituent le public africain, sont très sensibles au côté didactique des films. En effet, ils félicitent les cinéastes qui leur donnent à travers leurs œuvres, de riches cours d'Histoire sur la colonisation au Congo, le génocide rwandais, la guerre civile sierra leonaise et le régime de terreur d'Idi Amin Dada en Ouganda. Par ailleurs pour ces étudiants, que les films du corpus disent la vérité ou

comportent une part de mensonge, cela ne les préoccupe guère. Ils ne cherchent pas aussi à connaître qui a produit ou réalisé le film. L'important pour eux, est qu'on traite enfin des sujets délicats sur le passé douloureux de l'Afrique dans des films grand public. Ces étudiants qui sont alors tellement satisfaits de l'apport didactique de ces films, le font connaître en entrant dans les détails. Certes, ils ne mentionnent pas toujours le cadre temporel. Mais le cadre spatial, les acteurs principaux au centre des événements ainsi que les actions historiques marquantes apparaissent d'un texte à l'autre.

Mais en dehors d'acclamer ces films parce qu'ils les édifient assez, ces étudiants se rapportent également à leurs émotions pour témoigner que *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse* sont des films de grande valeur. Aussi, après avoir vu *Lumumba*, les étudiants ont été animés par un sentiment de colère. Ils sont notamment remontés contre les Belges qui ont contribué à la mort de Patrice Lumumba. H.N écrit : « Après le visionnage de ce film, ça m'a énervé de voir que les Belges ont fait tuer Patrice Lumumba. » Dans un ton très violent, T.C écrit dans le même sens : « Cette histoire où les Belges viennent éliminer Patrice Lumumba n'a pas de sens. C'est très méchant. Est-ce que les Noirs peuvent aussi aller tuer un président en Belgique ? Quand je voyais alors ce film mon cœur chauffait. » Si H.N et T.C en veulent aux Belges qui ont entraîné la mort de Patrice Lumumba, D.S pour sa part s'en prend aux dirigeants congolais, et prononce vers la fin de son texte des paroles de malédiction à leur endroit : « Cela ne m'a pas plu de voir comment les autres dirigeants comme Kasa-Vubu, Mobutu et tous les hommes politiques du Congo ont laissé qu'on tue Lumumba. Ce qu'ils ont fait là va les poursuivre. Ils ne seront jamais tranquilles même après leur mort. Ils ont trahi leur pays.»

Quant au film *Hôtel Rwanda*, il a provoqué différentes émotions. C'est ainsi que B.S qualifie carrément de « fous » tous ceux qui regardent ce film sans pleurer : « Si quelqu'un regarde *Hôtel Rwanda* et ne pleure pas, c'est qu'il n'est pas un être normal. Je me suis retrouvé à pleurer sans le vouloir. Tellement le fait de voir comment on massacre les gens sans défense dans ce film et que personne ne les vient en aide m'a fait beaucoup de chagrin. Et c'est ça qui me pousse à dire que c'est un film bien fait parce qu'il vous touche.» N.J de son côté, a eu peur pendant le visionnage du même film : « J'ai trouvé ce film très bon car J'avais tout le temps peur chaque fois qu'on tuait ou menaçait de tuer les Tutsis. Je n'étais jamais tranquille pendant tout le film. » N.J semble s'identifier aux malheureux Tutsis. Et D.V de couper court : « J'avais beaucoup pitié des Tutsis. » Mais *Hôtel Rwanda* a aussi provoqué la colère des étudiants envers notamment les puissances occidentales. P.L

note à ce propos : « J'étais énervé quand les Blancs qui avaient les moyens ont laissé les Tutsis mourir, les laissant dans cette situation chaotique. » C'est dans la même lancée que M.K écrit : « En regardant ce film, j'étais très fâché contre ces grands pays développés qui n'ont pas voulu sauver les Tutsis. »

Après avoir regardé *Blood Diamond*, les étudiants sont aussi colériques. Le comportement sadique des rebelles et des enfants-soldats, ainsi celui des Occidentaux dans ce film irritent les étudiants. B.R note : « C'est vraiment inadmissible. Je n'ai pas aimé que les Blancs encouragent les Noirs à s'entre-tuer, afin de voler les richesses de la Sierra Leone. La façon que les enfants-soldats et les rebelles tuent et torturent sans pitié les civils m'énervent aussi beaucoup. » Du côté du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, les étudiants sont apeurés mais aussi colériques. S'agissant de la peur, F.U raconte : « Quand Idi Amin Dada torturait Nicholas Garrigan, je tremblais. Et quand on a montré le cadavre de sa femme en morceaux collés, j'ai fermé les yeux pour un moment. Je ne pouvais plus supporter de voir ça. » Et M.G de conclure : On ne peut pas regarder *Le Dernier Roi d'Ecosse* sans avoir peur surtout avec un sanguinaire comme Idi Amin Dada. » Pour ce qui est de la colère, elle s'est emparée de deux étudiants, à savoir S.R et B.G qui n'ont pas supporté de voir à l'écran Idi Amin Dada massacrer les Ougandais et Ougandaises. La barbarie et le caractère violent du dictateur de Kampala les ont assez irrités. Aussi, S.R écrit : « Le comportement d'Idi Amin me mettait dans tous mes états. Je ne comprenais pas comment il peut faire de telles abominations c'est-à-dire tuer les gens comme les mouches. » B.G n'est point éloigné de S.R quand il déclare : « À chaque fois qu'on montrait Idi Amin Dada après qu'il est devenu président, moi j'étais fâché parce qu'il a commencé à massacrer beaucoup de personnes et pour rien. »

De ces avis favorables en lien avec les émotions, il se trouve que les étudiants camerounais ne sont pas demeurés froids devant les événements que chaque film du corpus leur a montrés. Ces différents films ont en effet touché ces étudiants tout comme ils ont ému les professionnels et les internautes occidentaux. Comme ces derniers donc, les étudiants camerounais ont pleuré, ils ont eu peur et ont ressenti la tristesse au contact des films du corpus. Cependant, il y a un sentiment qu'on rencontre dans tous les textes ci-dessus examinés de ces étudiants. Il s'agit de la colère qui est manifestée aussi bien à l'endroit des Africains que des Occidentaux. Cette franchise des étudiants permet de savoir que les films du corpus dégagent des émotions profondes

Par ailleurs, dans ces avis positifs des étudiants, l'aspect technique et artistique est moins pris en compte dans la valorisation des films. Néanmoins, ces étudiants sont impressionnés par les acteurs et leur jeu. Les aspects liés par exemple au scénario ne sont pas du tout abordés. *Lumumba* est alors traité de grand film grâce au jeu que les étudiants trouvent sans fautes. T.Y écrit pour cela : « Les acteurs qui jouent Patrice Lumumba et Joseph Mobutu sont pleins de talents. Ils rendent très bien les émotions de ces deux personnages historiques et ça fait que le film devient attirant. » T.Y est rejoint par B.H qui souligne : « Pour moi *Lumumba* est un film intéressant quand on voit comment Eriq Ebouaney interprète très juste Patrice Lumumba. Il nous fait bien revivre ce héros congolais. » Mais contre toute attente, *Hôtel Rwanda* est apprécié non pas pour le jeu des comédiens qui tiennent les rôles principaux, mais pour la performance admirable de ceux qui ont des rôles secondaires. E.L souligne : « Le fils de Paul Rusesabagina joue très bien comme une grande personne. J'ai aussi aimé le jeu du prêtre qui arrive avec les orphelins dans la scène de l'évacuation des étrangers. » C'est plutôt la prestation de Dube, le chauffeur de Paul Rusesabagina, qui emporte la faveur de l'étudiant E.M : « J'ai aimé le jeu de Dube qui est très naturel, et il sait exprimer toutes les émotions de son personnage sans problème. »

C'est également à la faveur des comédiens et de leur jeu que les étudiants saluent les films *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Aussi, sans apporter de justificatifs, O.B considère *Blood Diamond* comme un grand film tout simplement parce que la star Leonardo Di Caprio y intervient en tant qu'acteur : « C'est un très bon film avec une star comme Di Caprio. J'aime voir cet acteur quand il est dans un film. » T.F est plus précis et note : « Leonardo DiCaprio joue très bien comme dans *Titanic*. C'est aussi ce qui fait que *Blood Diamond* soit un film digne pour moi. » S'agissant du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*, c'est surtout la prestation remarquable de l'acteur américain Forest Whitaker, qui fait que l'étudiant N.G ovationne ce film : « L'acteur qui joue le rôle d'Idi Dada est très bon. On dirait que c'est le dictateur ougandais en personne qui est devant les spectateurs. Ce film me plaît beaucoup pour le jeu de ce comédien. » L'appréciation de Z.B fait écho à celle de N.G : « *Le Dernier Roi d'Ecosse* est une belle réalisation et c'est parce que celui qui joue Idi Amin Dada le fait avec beaucoup d'adresse. »

Il y a lieu de constater, à l'issue de l'examen de ces avis des étudiants camerounais qui reposent sur les comédiens et leur jeu, que les réactions sont les mêmes que celles des critiques professionnels et des internautes occidentaux. En effet, toutes ces trois catégories de spectateurs soulignent que les comédiens excellent dans tous ces films, car ils se glissent

bien dans la peau des personnages d'une part. D'autre part aussi, pour ces étudiants tout comme pour les professionnels et les internautes occidentaux, la seule présence des stars dans certains films constitue une raison suffisante pour louer ces productions. Toutefois, il est intéressant de remarquer que s'agissant du film *Hôtel Rwanda*, ce sont plutôt les comédiens qui interprètent les rôles secondaires, qui ont enthousiasmé les étudiants camerounais. Peut-être qu'ils se sont sentis plus proches de ces personnages joués sans doute par de « vrais Africains » ?

Au terme de ce chapitre dont l'objectif principal était l'étude des différents avis du public par rapport aux films du corpus, il s'est avéré que ces films ont été majoritairement vus et commentés ou critiqués par le public occidental. Quant au public africain, il n'existe pas de traces dans l'espace public précisément, qui montrent que les spectateurs africains ont porté des jugements sur lesdits films. Néanmoins, cette recherche a donné la parole aux étudiants camerounais, afin qu'ils se prononcent sur les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Et à l'analyse des avis aussi bien du public occidental que du public africain, les films du corpus ont plus été salués, qu'ils n'ont été blâmés. Autrement dit, ces films ont été favorablement accueillis quel que soit le public. Mais, on aura aussi remarqué à la lumière des avis du public occidental notamment, que ces films produits par les Occidentaux sont arrivés parfaitement au but fixé : émouvoir les Occidentaux sur le sort de l'Afrique. Il reste aussi à signaler que ce chapitre sur la réception, a permis de comprendre que dans l'appréciation du produit film, chaque spectateur, professionnel ou non, extrait ce qui à ses yeux, paraît avoir plus de valeur ou d'importance.

Par ailleurs, nous espérons avoir démontré d'une part, à l'issue de cette deuxième partie de notre travail, que les différentes équipes de production se proposaient, avec la mise en chantier de ces films, de faire à la fois le plein des salles et de sensibiliser le public sur ces tristes événements qui ont secoué l'Afrique. D'autre part, nous pensons avoir démontré que les films du corpus avaient pour principale cible, le public occidental. En effet, les trois chapitres développés dans cette deuxième partie, nous ont donné de constater que les différents choix que les équipes de production ont faits pour la mise en forme des films, étaient très stratégiques. De même, nous avons pu nous rendre compte que les jugements portés sur les films du corpus, ont été dans leur grande majorité, le travail des publics occidentaux constitués alors des professionnels et d'amateurs.

Conclusion

La présente recherche qui s'achève, a été l'occasion de comprendre que le film tient également une place importante dans la reproduction et la transmission des faits liés au passé. En effet, hormis les manuels scolaires, les travaux académiques, les témoignages et les archives des institutions qui donnent souvent une trace du passé, le cinéma, à sa manière, parvient à faire le même travail. Parce que le film – plus principalement le film historique - a cette capacité de restituer à la société les faits et personnages historiques, Marc Ferro écrit à ce propos que : « Le film devient un agent de l'Histoire.¹⁰⁸⁶ ». Ainsi, tout au long de cette thèse, nous avons défendu l'idée selon laquelle le port à l'écran de la crise congolaise, du génocide rwandais, de la dictature d'Idi Amin Dada et de la guerre civile sierra leonaise, a constitué à la fois un acte d'information et de conscientisation majoritairement salué par le public, mais également un enjeu économique.

À cet effet, deux cadres conceptuels composés de l'approche sociohistorique du cinéma et de la sociologie de la réception, secondés par l'exploration d'un fond archivistique complexe en rapport avec les films du corpus (coupures de journaux, notes de production, avis des spectateurs sur internet, bonus de DVD, témoignages des cinéastes et équipes de production, etc.) et jusqu'alors inexploité, nous ont permis de mener une étude pionnière sur ces films qui traitent de la crise congolaise de 1960, du génocide rwandais de 1994, la guerre civile sierra leonaise de 1991 à 2000 et du règne de terreur d'Idi Amin Dada en Ouganda dans les années 1970. Nous avons ainsi approché triplement le travail de la mise en scène du passé dans ces films, leur processus de production et leur réception. D'où les deux grands axes qui ont été abordés dans notre recherche, à savoir les films en tant qu'objets de discours sur le passé et les films considérés comme produits culturels commercialisables.

S'agissant ainsi du premier axe qui a porté sur l'analyse des représentations liées aux crises sociopolitiques, c'est-à-dire à leur mise en scène, il est apparu que les cinéastes sont dans une très large mesure, restés collés à la réalité historique. Autrement dit, ces cinéastes ont pratiquement livré un « travail d'historien », en restituant au spectateur les événements tels qu'ils se sont déroulés ou encore certains faits historiques marquants. Et pour démontrer que ces cinéastes sont restés proches de l'Histoire qui leur a servi de source d'inspiration, nous avons donc commencé par étudier dans le premier chapitre de la première partie, la

¹⁰⁸⁶ FERRO (Marc), *Cinéma et histoire, op. cit.*, p. 13.

violence physique qui est un élément présent dans toutes les crises sociopolitiques. Nous avons alors retenu deux formes de violence physique, à savoir la torture et le massacre. Et à l'analyse, il est apparu que dans tous les films du corpus, les cinéastes ont porté à l'écran la torture et le massacre qui, selon les sources historiographiques, ont été commis lors des crises sociopolitiques qui ont fait l'objet de cette recherche. C'est ainsi que relativement à la crise congolaise, le cinéaste Raoul Peck dans *Lumumba*, a sans conteste montré au niveau de la torture, quelques images d'archives sur lesquelles le spectateur a pu voir les colons belges bastonner les Congolais. Toujours par rapport à la torture dans le même film, Raoul Peck n'a pas manqué l'occasion de montrer le nationaliste congolais Patrice Lumumba, torturé d'un côté par deux gardiens de prison belges, et de l'autre côté, par des soldats congolais et ses ennemis politiques Moïse Tshombe et Godefroid Munongo. Pour ce qui est du massacre, Raoul Peck n'a pas montré à l'écran cette forme de violence physique dans son film. Néanmoins, ce cinéaste, par la bouche de son héros Patrice Lumumba, en a fait mention.

Du côté du génocide rwandais de 1994, on a aussi remarqué que dans son film *Hôtel Rwanda*, le réalisateur Terry George est resté fidèle aux faits historiques en ce qui concerne la torture et le massacre. Ces deux aspects de la violence physique qui sont confirmés dans toutes les sources en lien avec ce génocide qui a plongé le Rwanda dans le chaos en 1994, trouvent leur manifestation dans *Hôtel Rwanda*. Aussi, plusieurs scènes dans ce film montrent par exemple les Tutsis et Hutus modérés qui sont victimes d'actes de torture de la part soit des miliciens hutus, soit des soldats rwandais. Quant au massacre ou aux tueries à grande échelle, Terry George n'a pas vraiment montré à l'écran les Hutus en train de massacrer les Tutsis. Sa caméra a toutefois pris soin de filmer les cadavres que le cinéaste a montrés de façon distancée, afin de ne pas choquer le spectateur.

En ce qui concerne la guerre civile survenue en Sierra Leone, le réalisateur Edward Zwick a pareillement tenu à être proche de la réalité historique, en mettant en scène dans son film *Blood Diamond*, la torture et le massacre. Le spectateur a ainsi pu voir dans ce film, comment les rebelles du RUF amputent les mains des civils sierra leonais. L'amputation des mains fut en effet la forme de violence la plus pratiquée sur les populations sierra leonaises lors de cette guerre civile, et qui a aussi indigné le monde entier. Il n'est pas alors surprenant que la scène d'amputation des mains de quelques villageois, apparaisse au tout début du film *Blood Diamond*. Mais ce sont surtout les scènes de massacre qui abondent dans ce film sur la guerre civile sierra leonaise. Les milliers de morts enregistrés pendant cette guerre civile, ont été le fait des massacres. Aussi, il n'a pas échappé au réalisateur Edward Zwick de

montrer par exemple les rebelles du RUF secondés par les enfants-soldats, tuer massivement à l'aide des mitrailleuses, les civils dans les villages ou dans la capitale Freetown.

Avec son film *Le Dernier Roi d'Ecosse* qui a pour épine dorsale la dictature d'Idi Amin Dada, Kevin MacDonald n'a pas pu faire autrement que de se plier à la réalité historique pour ce qui est des actes de violence physique. Il est admis que la torture a été une pratique régulière durant le règne de terreur d'Idi Amin Dada. C'est conscient de cette vérité historique, que Kevin MacDonald a par exemple montré au spectateur les hommes de mains du dictateur ougandais en train de torturer tantôt les partisans de Milton Obote le Président déchu, tantôt le jeune médecin Nicholas Garrigan. Et comme ce règne dictatorial d'Idi Amin Dada a aussi fait des milliers de morts, le massacre en tant que violence physique, est bien présent dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Dans ce film, le spectateur voit d'une part, et au moyen des photos et images d'archives, les Ougandais et Ougandaises fusillés par l'armée ougandaise. D'autre part, le spectateur est au courant des massacres des populations ougandaises grâce aux récits de quelques personnages de la fiction.

Le deuxième chapitre abordé dans cette première partie de notre travail, et qui a exploré la violence sous son angle symbolique, a également constitué l'occasion dans notre recherche, de démontrer davantage que les cinéastes du corpus ont approché fidèlement certaines réalités historiques. L'analyse plus détaillée de la violence symbolique a alors permis d'étudier les injures et les traitements dégradants dans les films du corpus. Ainsi, l'analyse des injures dans le film *Lumumba*, a révélé à suffisance le contexte de la colonisation belge au Congo qui a été marqué par l'humiliation et le dénigrement des populations congolaises d'une part. D'où les mots avilissants tels que « fumier » et « macaque » que les colons belges emploient dans le film à l'endroit de Patrice Lumumba, et qui montrent le racisme profondément ancré dans la mentalité coloniale. D'autre part, les propos offensants dans le même film ont mis en évidence la haine que les populations congolaises vouaient aux Belges qui exploitaient aussi bien leur force physique que les ressources naturelles du Congo. Et c'est la raison pour laquelle le spectateur entend Maurice Mpollo, l'un des compagnons de Patrice Lumumba, traiter les Belges de « parasites ». L'analyse des injures dans le film *Hôtel Rwanda*, a pareillement permis de constater que Terry George est resté accroché à l'Histoire. C'est ainsi que le mot « cafard » que les Hutus avaient utilisé pour désigner les Tutsis avant et pendant le génocide, est entendu à maintes reprises dans *Hôtel Rwanda*. Il faut d'ailleurs rappeler que dès le générique d'ouverture de ce film, le spectateur entend Georges Rutaganda le chef des miliciens hutus, qualifier les

Tutsis de « cafards ». À partir également l'étude des insultes dans *Blood Diamond*, nous avons pu voir qu'Edward Zwick a rendu justice à la vérité historique selon laquelle le diamant était la cause de la guerre civile sierra leonaise. C'est pourquoi dans ce film, Salomon Vandy et le capitaine Poison se traitent mutuellement de menteur et de voleur à cause du diamant rose qui constitue la pomme de discorde dans cette scène. Dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, Kevin MacDonald appuyé par le dialoguiste, met dans la bouche du dictateur ougandais, le mot « sangsue » pour désigner les ressortissants asiatiques qu'Idi Amin Dada n'aimait pas, car ils s'enrichissaient parfois frauduleusement en Ouganda. Pour continuer à être proche de la réalité historique, et montrer notamment qu'Idi Amin Dada était très impoli, Kevin MacDonald s'appuie encore sur des injures. C'est ainsi que dans le film, le spectateur entend le dictateur ougandais qualifier ses collaborateurs de « vermines » et de « traîtres ».

En outre, ce deuxième chapitre à travers l'analyse des traitements dégradants, a contribué à soutenir dans ce travail, le point de vue d'après lequel les différents cinéastes ont tenu à restituer certains faits historiques qui ont par ailleurs marqué la mémoire collective. Aussi, Raoul Peck s'est fait le devoir de montrer dans son film *Lumumba*, la profanation des corps du nationaliste congolais Patrice Lumumba et de ses deux compagnons. Ces corps qui dans la réalité, ont été enterrés, déterrés, découpés et brûlés sont pareillement apparus à l'écran. Dans la même lancée que Raoul Peck, Terry George n'est pas passé sous silence les traitements humiliants qu'ont subis les corps des Tutsis lors du génocide rwandais. C'est ainsi que dans *Hôtel Rwanda*, Terry George a montré de nombreux cadavres tutsis entaillés et exposés dans la nature. Le réalisateur Edward Zwick à travers *Blood Diamond*, a aussi laissé son appareil de prise de vues filmer quelques traitements dégradants connus dans l'histoire de la guerre civile sierra leonaise. Le spectateur a alors eu la possibilité de voir par exemple les enfants-soldats drogués, traîner des cadavres dans les rues et uriner sur d'autres. Le même spectateur a vu dans *Le Dernier Roi d'Ecosse* de Kevin MacDonald, le corps de Kay l'une des femmes d'Idi Amin Dada, exposé nu à la morgue après avoir été dépecé puis rapiécé en l'envers. Kay avait effectivement été découpée sous ordres du dictateur ougandais, pour lui avoir été infidèle. Ce fait historique pertinent survenu en Ouganda, a donc retenu l'attention du réalisateur Kevin MacDonald, qui tenait à donner un cachet véridique et horrifique à son film.

Comme les premier et deuxième chapitres développés dans cette première partie, le troisième chapitre nous a offert l'opportunité de valider l'une des hypothèses de notre thèse, à savoir que les cinéastes du corpus sont restés, globalement, près de la réalité historique

dans leur mise en scène des crises sociopolitiques étudiées dans notre travail. Pour le démontrer, nous avons alors abordé dans ce troisième chapitre, l'image des Africains. Cette dernière a tourné précisément autour de la notion de héros en contexte de crise, telle que Raoul Girardet l'a conçue. Aussi, dans la première articulation, nous avons étudié les héros de « la normalité ». Et à ce niveau, il est apparu que dans le film *Lumumba*, le personnage de Patrice Lumumba est un héros de « la normalité ». Le cinéaste Raoul Peck le montre en effet en train de se battre pour libérer le peuple congolais du joug colonial belge. Cette mission noble de libérateur des peuples opprimés, l'homme politique Patrice Lumumba l'a accomplie dans la réalité au Congo. Dans *Hôtel Rwanda* également, Terry George présente Paul Rusesabagina comme un héros de « la normalité ». Dans ce film, Paul Rusesabagina agit en « sauveur » des Tutsis et Hutus modérés menacés de mort par les miliciens hutus et les soldats rwandais. Ce personnage qui met sa vie en danger pour sauver d'autres vies, rappelle l'acte salvateur qu'a posé lors du génocide rwandais, Monsieur Paul Rusesabagina, un Hutu qui gérait au Rwanda l'Hôtel les Mille Collines, même si, par la suite, il a eu un rôle trouble dans l'évolution politique du pays.

Dans la deuxième articulation de ce troisième chapitre, nous avons examiné les héros de « l'exception ». En faisant un rapprochement avec les faits historiques qui ont inspiré certains films du corpus, il s'est trouvé sans doute que Joseph Désiré Mobutu et Idi Amin Dada ont fait partie des héros de « l'exception ». Historiquement, Joseph Désiré Mobutu et Idi Amin Dada sont connus pour les actes vils qu'ils ont commis. C'est ainsi que dans *Lumumba*, Raoul Peck montre le personnage de Joseph Désiré Mobutu qui s'allie aux Américains et aux Belges pour évincer Patrice Lumumba, et contribuer aussi à son assassinat. Et dans *Le dernier Roi d'Ecosse*, Kevin MacDonald filme le personnage d'Idi Amin Dada qui prend le pouvoir par un coup d'État, et une fois devenu Président de l'Ouganda, il se met à commettre toutes sortes d'exaction sur son peuple au lieu de lui assurer le bonheur.

Le quatrième et dernier chapitre quant à lui, a exploré l'image de l'Occident. Il s'agissait de démontrer à travers ce chapitre, que sur le plan historique l'Occident a pris part aux crises sociopolitiques étudiées dans notre thèse, et que cette participation des Occidentaux a alors fait l'objet d'une mise en scène dans tous les films du corpus. Notre analyse de l'Occident s'est ainsi concentrée sur trois images. La première image a été celle de l'ONU comme un vrai faux gendarme. Et à travers cette image, nous avons pu constater que l'ONU dans le film *Hôtel Rwanda*, comme dans la réalité historique, ne s'est pas souciée

de préserver les vies des Rwandais qui étaient massacrés par leurs compatriotes. La deuxième image étudiée de l'Occident était celle d'un ami infidèle. C'est encore dans le film *Hôtel Rwanda* qu'apparaît cette image. Le constat a été le même : quelques pays occidentaux et amis du Rwanda ont refusé de venir en aide à ce pays qui était plongé dans le chaos. Mais dans le film, l'action personnelle, individuelle d'un directeur de la SABENA ou d'un militaire canadien, donne l'idée d'une amitié possible et d'une aide ponctuelle. La troisième image était celle de l'Occident comme un conspirateur. Cette image fait clairement son apparition dans les films *Lumumba*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Dans ces trois films, les réalisateurs montrent l'Occident en train d'agir dans l'ombre pour évincer et tuer les dirigeants africains. Ce qui est le cas dans *Lumumba* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. L'Occident travaille également dans l'ombre pour piller les ressources naturelles africaines. Cela est ainsi visible dans le film *Blood Diamond*.

Et puisque ces cinéastes sont restés assez fidèles à la vérité historique dans leur mise en scène du passé, il devient clair qu'ils ont aussi fait auprès du public, un travail de mémoire qui consiste à se rappeler de tel événement passé dans un contexte bien particulier, afin qu'on n'oublie pas. En portant ainsi à l'écran la colonisation belge au Congo et ses fâcheuses conséquences, Raoul Peck veut que le spectateur n'oublie pas ce pan douloureux de l'Histoire africaine. De même, lorsque Terry George revient sur le génocide rwandais dans *Hôtel Rwanda*, c'est également pour que le spectateur n'oublie pas cet épisode tragique qui a eu lieu en 1994 au Rwanda.

Par ailleurs, cette première partie du travail nous a permis de constater que les cinéastes de notre corpus ont esquivé de façon minime la vérité historique. En effet, certains événements pourtant significatifs liés aux crises sociopolitiques analysées dans cette thèse, ont été soustraits de la mise en scène. Dans *Lumumba* par exemple, Raoul Peck n'a pas montré les débats qui avaient cours au sein des gouvernements américain et belge relativement à la décision d'éliminer physiquement Patrice Lumumba. Raoul Peck évite également de montrer Patrice Lumumba en train de prononcer un discours apaisant le soir du 30 juin 1960 en présence du Roi Baudouin 1^{er} que Patrice Lumumba a offensé en journée à travers son discours accablant. De même, Terry George dans *Hôtel Rwanda*, n'a pas mis en scène quelques cadres administratifs tels que les bourgmestres qui, durant le génocide rwandais, ont facilité la tâche aux génocidaires hutus. Ce cinéaste n'a non plus porté à l'écran les graves massacres qui ont aussi eu lieu en dehors de Kigali, la capitale du Rwanda. C'est pareil pour Edward Zwick qui, dans son film *Blood Diamond*, n'a pas donné la

possibilité au spectateur de voir les camps d'entraînement des rebelles du RUF qui étaient installés au Libéria. Dans ce même film, il n'y a aucune scène qui montre les rebelles du RUF avancer et s'emparer de certaines villes diamantifères telles que Kono et Koidu. Pourtant, c'est un fait avéré dans la guerre civile sierra leonaise. Et dans *Le Dernier roi d'Ecosse*, Kevin MacDonald ne filme pas Idi Amin Dada se faire porter sur une chaise par les Anglais qui le conduisent dans une salle de conférence. Or, c'est un fait historique connu et qui apparaît même dans le roman de Giles Foden d'où est tiré ce film de Kevin MacDonald.

Quant à la deuxième partie de notre travail, elle était axée sur la vie des films du corpus. Ce deuxième temps fort a analysé successivement les volets production, exploitation et réception. C'est à l'intérieur de cette partie que nous avons eu l'occasion de démontrer que les films du corpus ont été réalisés à des fins de rentabilité. Aussi, dans un premier moment du développement de cette deuxième partie, il nous a alors paru important dans les cinquième et sixième chapitres, d'étudier certains éléments tels que le genre cinématographique choisi par les équipes de production pour porter à l'écran les crises sociopolitiques, le statut des comédiens appelés à interpréter notamment les premiers rôles dans les films du corpus, la période de sortie de ces films, les matériels de promotion de ces films ainsi que les marchés dans lesquels ces œuvres ont été commercialisées. L'étude de ces différents éléments nous a permis de conclure que derrière la réalisation des films du corpus, il y avait la recherche du profit.

Mais la course aux recettes n'a pas été la seule motivation des équipes de production des films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. En effet, à côté des motivations commerciales, il y a eu, à n'en point douter, une part d'engagement social et politique qui a pareillement animé ces différentes équipes de production. D'où le septième chapitre qui a porté sur la réception. Ce chapitre a examiné essentiellement les avis que les spectateurs tant occidentaux qu'africains ont émis à l'endroit des films du corpus. Et c'est l'analyse de ces avis majoritairement positifs qui ont aidé à établir dans cette thèse, que les équipes de production du corpus tenaient à informer et à conscientiser un large public sur des sujets délicats relatifs au passé douloureux du continent africain. Si la star hollywoodienne Leonardo Di Caprio s'est par exemple engagée dans le film *Blood Diamond*, c'est parce qu'elle voulait également que le monde entier connaisse la vérité sur ce trafic illégal des diamants qui faisait tant de morts en Afrique. Ce dernier chapitre a révélé que c'est précisément parce que tous ces films ont abordé les sujets assez graves, touchants et

édifiants, que la majorité des spectateurs sans distinction de race, leur a rendu hommage. En effet, les films du corpus ont tous reçu un accueil globalement très favorable venant aussi bien des professionnels que des amateurs occidentaux et africains. Cependant, bien que ces films aient été applaudis, ils n'ont pas fait des grandes entrées comme le cinéma le plus commercial peut en faire.

Après avoir conclu sur la mise en scène des différentes représentations, ainsi que sur la vie des films du corpus, nous aimerions mettre dans la conclusion de cette recherche, un accent particulier sur le corpus et dégager aussi le point de vue d'un Africain sur le regard que ces cinéastes ont porté sur l'Afrique, bien que la pensée ou la théorie postcoloniale n'ait pas été au centre des analyses dans cette étude.

1) Le corpus

Quatre films inspirés des événements tragiques qui se sont déroulés dans certains pays du continent africain, ont fait l'objet d'attention dans notre travail. Il s'agit de *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*. Ce corpus qui frappe par sa cohérence, a d'abord permis de voir que d'un film à l'autre, les mêmes représentations liées aux crises sociopolitiques apparaissent, bien que les films développent des crises différentes survenues à des périodes différentes. Par exemple, les violences physique et symbolique qui sont au cœur de toute situation de crise ou de conflit, sont présentes aussi bien dans *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* que dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*. C'est encore pareil pour la notion de « héros » qui surgit lorsque les crises éclatent dans une société. Les héros, qu'ils soient de « la normalité » ou de « l'exception », peuplent tous les univers diégétiques du corpus. Ensuite, les films du corpus sont assez proches dans leur forme, des standards des genres de cinéma populaire (thriller, aventure, biopic) mais qui donnent des informations, et font réfléchir le public sur la réalité de l'Afrique. Ces films ont donc un rôle pédagogique. C'est ce que reconnaissent d'ailleurs la critique et le public

Nous ne pouvons pas manquer de signaler que ce choix des films a été motivé par nos goûts personnels. En effet, les films historiques sont pour nous les meilleurs. Nous les avons toujours considérés comme un début ou encore un prolongement de notre formation historique. Mais il y a plus : en tant qu'Africain, nous avons été très touchés en regardant ces films du corpus, car ils jettent un regard rétrospectif sur les pires souffrances qu'ont subies des hommes, des femmes et des enfants africains dans leur pays. Hormis cela, ce

corpus a également retenu notre attention, car jusqu'ici, il n'y a pas eu de « grand film africain » abordant ces sujets. En clair, nous avons constaté que ces sujets ne sont pas encore abordés par les Africains eux-mêmes. Par ailleurs, ces films du corpus nous ont marqués positivement grâce au travail technique et artistique convaincant qui y est effectué.

Concernant toujours ces films, nous pouvons encore y revenir, et signaler que ces réalisations sont d'une richesse thématique et même esthétique qui ne doit pas sombrer dans l'oubli. L'objectif recherché en nous attaquant à ce corpus, était aussi de susciter au sein de la communauté scientifique africaine et occidentale, un intérêt pour ces productions cinématographiques qui développent des sujets qui restent d'actualité, et font par ailleurs l'objet des débats dans les milieux politique, médiatique voire scientifique tant en Occident qu'en Afrique. On continue par exemple à discuter de la colonisation qui a eu lieu en Afrique, alors que les pays africains ont acquis leur indépendance il y a plus de cinquante ans. La question des inégalités au niveau des échanges commerciaux entre l'Afrique et l'Occident, fait également l'objet de permanentes réflexions. On ne saurait oublier dans ces sujets qui font l'actualité, l'ingérence des pays occidentaux dans les affaires intérieures des États souverains en Afrique. De même, les voix ne cessent de s'élever sur le génocide du Rwanda vingt-sept ans plus tard. Sur cette question, il y a quelques mois seulement que la commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi, a remis son rapport au Président de la République française.

En outre, c'est également l'occasion de rappeler que nous avons décidé de mener une étude sur ces quatre films, car ils mettent tous en relief le regard que les cinéastes occidentaux posent sur les tragédies africaines qui ont été au centre de notre recherche. En d'autres mots, le fait de connaître que ce sont les Occidentaux qui ont mis en scène les malheurs de l'Afrique, a été à l'origine de notre détermination à étudier les films *Lumumba*, *Hôtel Rwanda*, *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, afin de voir comment ces cinéastes s'y sont pris. Ce qui, dans la présente conclusion, nous amène à nous prononcer sur le regard de ces cinéastes occidentaux.

2) Un regard d'Africain

Comme signalé plus haut, ce sont les cinéastes occidentaux qui parlent du passé de l'Afrique ou du moins de certaines crises sociopolitiques survenues dans cette partie du monde. Nous avons ainsi remarqué que c'est à partir des points de vue de ces cinéastes

et des commanditaires, que les événements sont racontés. Autrement dit, le point de vue adopté dans les films du corpus est généralement est celui des Occidentaux. Ainsi, à part Raoul Peck, il est intéressant de souligner qu'en parlant de ce passé africain douloureux, les cinéastes Terry George, Edward Zwick et Kevin MacDonal d l'ont fait en reprenant par exemple à leur compte quelques clichés coloniaux même si ces cinéastes dénoncent l'Occident dans leurs films. Décidément, la colonisation n'est pas finie. Le cinéma qui a concouru par le passé à véhiculer les stéréotypes coloniaux, poursuit ce travail certes, mais avec un peu de retenue. Olivier Barlet affirme dans ce sens : « Le cinéma a grandement contribué à la fixation des clichés coloniaux qui fondent des discriminations. Les choses évoluent mais il y contribue encore.¹⁰⁸⁷»

C'est ainsi que nous avons pu remarquer dans le film *Hôtel Rwanda*, un cliché très répandu qui tient l'Afrique pour un continent dominé par le règne de la violence. L'Occident tend généralement à démontrer que les guerres qui ont lieu en terre africaine, trouvent leurs origines dans les tensions tribales ou ethniques. Signaler que les causes des guerres en Afrique sont au-delà des intérêts ethniques, ce serait en quelque sorte ramer à contre-courant de la pensée colonialiste. Hélène d'Almeida-Topor écrit à cet effet : « Montrer que les Africains ont, pour se battre, des intérêts autres qu'ethniques régionalistes ou "tribaux" sort du cadre des idées reçues.¹⁰⁸⁸» Dans *Hôtel Rwanda*, Terry George n'insiste pas sur les raisons profondes et même réelles qui ont conduit au génocide rwandais. Le film dit seulement que le génocide rwandais résulte de la haine entre les Hutus et les Tutsis. Le film signale uniquement, et de façon discrète, que ce sont les Européens qui ont créé cette différence artificielle entre Hutus et Tutsis, afin de mettre en place une élite servant de rouage à l'administration coloniale.

Il y a également le cliché paternaliste qui apparaît dans quelques films du corpus. Dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, vers la fin de ce film, alors que le médecin ougandais Junju aide Nicholas Garrigan s'échapper de l'Ouganda, il lui dit : « L'Ouganda est en train de mourir. On mérite mieux que ça. Rentrez chez vous. Dites au monde la vérité sur Idi Amin. » Il est clair que dans ces propos de Junju, le salut du peuple ougandais viendra de l'Occident. Autrement dit, seule une intervention de l'Occident pourra mettre un terme aux exactions d'Idi Amin Dada. De lui-même, ce peuple ne pourra rien. L'Occident doit lui prêter main-

¹⁰⁸⁷ BARLET (Olivier), *op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁸⁸ ALMEIDA-TOPOR (d'Hélène), *L'Afrique*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2^e édition, Coll. « Idées reçues », 2006, p. 78.

forte. C'est pourquoi le médecin blanc peut donc sortir par le côté droit de l'écran au moment où il quitte son collègue noir resté dans la position statique, tandis que le Blanc est en mouvement. Or, les choses ne se sont pas passées ainsi. Ce n'est pas l'Occident qui a délivré le peuple ougandais de la dictature démoniaque d'Idi Amin Dada. Mais comme Kevin MacDonald tenait à montrer au spectateur que le Blanc a la solution au problème du Noir, le cinéaste et son scénariste n'ont donc pas hésité à occulter la vérité historique. En effet, c'est la Tanzanie qui a chassé Idi Amin Dada du pouvoir. Denis Ropa écrit à ce propos que :

Le 208^e Bataillon de l'Armée tanzanienne, flanqué d'un commando de rebelles ougandais pénètre dans Kampala. Des tireurs isolés ouvrent le feu à proximité de Tower Clock qui marque l'entrée de la ville. Mais, disposant d'une puissance de feu supérieure, les Tanzaniens réduisent sans trop de peine les poches de résistance. Les troupes libératrices occupent pendant la nuit Nagassero, Rubaga et Makerere, toutes les positions stratégiques sur les sept collines de Kampala. [...] A partir du mercredi 11 avril 1979, sur la route d'Entebbe à Kampala, c'est la joie qui se lit sur tous les visages. A chaque arrêt, des mains se tendent vers les soldats tanzaniens ou ougandais.¹⁰⁸⁹

Le même cliché paternaliste est rendu manifeste dans *Hôtel Rwanda*. Ici, c'est madame Pat Archer, une employée blanche de la Croix-Rouge, qui dans le camp de réfugiés, aide Paul Rusesabagina et sa femme Tatiana, à retrouver leurs nièces qu'ils ont perdues de vue pendant les tueries. Dans la dernière scène du film en effet, alors que Paul Rusesabagina et sa femme sont déjà dans le bus qui quitte le camp des réfugiés à destination de la Tanzanie, madame Pat Archer arrive en courant derrière le bus, fait signe à Paul Rusesabagina qui à son tour demande au chauffeur de s'arrêter. Et lorsqu'ils descendent du bus, madame Pat Archer tient justement Tatiana par la main, et conduit le couple à l'endroit où se trouvent les enfants. On voit à travers cette scène, la providentielle intervention de l'Occident à travers madame Pat Archer, qui vient redonner espoir à un couple de Noirs. Le scénario a donc privilégié une femme blanche au milieu de nombreuses femmes noires, qui doit voler au secours des Africains. Pourquoi le scénario n'a-t-il pas voulu que ce soit une Rwandaise qui aidât Paul Rusesabagina et sa femme à retrouver leurs nièces dans ce camp de réfugiés ? Et dans *Blood Diamond*, le constat est le même. Vers la fin du film, Danny Archer joint le pilote de son hélicoptère par téléphone. Il lui demande de venir chercher Salomon Vandy et son fils Dia que les mercenaires poursuivent à travers la forêt africaine. L'objectif recherché est que ce pilote qui est aussi un Blanc, amène le pêcheur et son fils en Guinée Conakry et donc hors de la Sierra Leone qui est devenue un enfer. Après la demande de Danny Archer, immédiatement un avion apparaît au loin dans le ciel. Et à ce moment, Salomon Vandy et

¹⁰⁸⁹ ROPA (Denis), *op. cit.*, p. 241.

son fils lèvent les yeux vers le ciel et sourient. Le message est désormais clair : le sauvetage de l'homme noir viendra de l'homme blanc. Tout se passe comme si ce père africain et son fils ne pouvaient pas se servir de leurs capacités intellectuelle et physique pour se tirer d'affaire.

Mais Edward Zwick ne considère pas seulement l'Africain comme un être trop faible que l'homme blanc doit secourir en tout temps. Ce cinéaste occidental va plus loin. Il présente l'Africain comme un individu qui n'a pas droit à la parole dans la tribune internationale, lorsqu'il s'agit de débattre des questions qui préoccupent le monde et souvent même des problèmes qui concernent l'Afrique. Et ce cliché apparaît clairement dans la dernière scène relative à la conférence organisée sur l'exploitation des ressources naturelles en Afrique. Dans sa prise de parole, le modérateur qui est un blanc, fustige le pillage des ressources naturelles africaines précisément par l'Occident, et invite l'Africain Salomon Vandy à faire un témoignage sur cette question. Voici les propos du modérateur :

Les ressources naturelles d'un pays sont la propriété souveraine de son peuple. Nul n'a le droit de les voler ou de les exploiter au nom de notre bien-être, de nos entreprises ou de notre consumérisme. Le Tiers-monde n'est pas un monde à part. Le témoin qui va se présenter devant nous aujourd'hui, parlera en son nom. Écoutons la voix de ce monde, retenons son enseignement et arrêtons enfin de fermer les yeux.

À la fin de ce discours du modérateur, Edward Zwick laisse bien entrer Salomon Vandy dans la salle. Et alors que l'auditoire attend que l'Africain qu'on vient d'annoncer témoigne, qu'il s'adresse au monde entier, Edward Zwick refuse catégoriquement de lui donner la parole. Le cinéaste réduit l'Africain au silence. Salomon Vandy qui est maintenu à l'écran pendant un moment, regarde hors-champ et l'objet de son regard n'est jamais montré jusqu'à ce que le fondu au noir tombe sur lui, et qu'apparaisse le générique de fin. Ici, nous voyons une sorte de marginalisation de l'Afrique : son avis n'est pas toujours pris en compte lors des rencontres. L'Afrique y assiste, mais n'y participe point. Plus grave encore, ce sont les autres qui parlent à sa place et en sa présence. Et, en tout cas dans ce film, on coupe le son et l'image juste au moment où un témoin africain peut enfin s'exprimer.

Dans *Le Dernier Roi d'Ecosse*, on voit aussi circuler un cliché raciste. Lorsque le médecin ougandais Junju sauve le médecin Nicholas Garrigan, il dit : « ils vous croiront. Vous êtes blanc. » C'est un des rares passages dans ce film, où l'indifférence des Occidentaux face au sort des Africains est soulignée. Le racisme est encore assez présent pour nécessiter qu'un Blanc parle à la place des Noirs.

Mais la pensée colonialiste va plus loin, en se manifestant alors au niveau des choix des personnages qui doivent porter l'action. En effet, dans la plupart des films produits par les occidentaux et qui concernent l'Afrique, les producteurs et scénaristes pensent sans doute qu'il faut un héros blanc pour que les spectateurs occidentaux s'identifient à l'histoire racontée. C'est la raison pour laquelle on a par exemple dans *Blood Diamond* et *Le Dernier Roi d'Ecosse*, des comédiens blancs qui tiennent les premiers rôles. Même les films indépendants qui n'appartiennent pas au milieu hollywoodien, utilisent des acteurs blancs comme personnages principaux, certainement par peur de ne pas attirer le public occidental. En clair, pour les agents du monde de l'industrie cinématographique occidentale, seul un héros occidental peut faire réagir les consciences, et donc faire le plein des salles de cinéma.

Toutefois, à l'opposé de Terry George, Edward Zwick et Kevin MacDonald, Raoul Peck adopte le point de vue du colonisé ou encore de l'Africain dans *Lumumba*. Ce cinéaste haïtien se livre à la déconstruction des stéréotypes coloniaux. Autrement dit, il y a une inversion des faux regards occidentaux sur l'Africain, qui pousse alors Raoul Peck à la décolonisation de l'écran au sens même où Frantz Fanon entendait par décolonisation : « L'exigence d'une remise en question intégrale de la situation coloniale.¹⁰⁹⁰ » Raoul Peck travaille donc à redonner la dignité à l'Africain, quitte à tordre aussi le cou à la vérité historique. C'est ainsi qu'il « blanchit » dans une certaine mesure Patrice Lumumba. Raoul Peck n'a pas par exemple montré dans son film la condamnation de Patrice Lumumba pour détournement des fonds du temps où il était un agent de la poste au Congo, avant d'entamer sa carrière politique. Cette idée colonialiste qui ne voit en l'homme noir qu'un malhonnête ou un voleur, est supprimée dans le film de Raoul Peck. Et là aussi nous pouvons bien comprendre la position de ce cinéaste, car le vol n'est pas une pratique propre à l'Africain. Le vol qui est un acte blâmable, se rencontre aussi bien en Occident qu'en Afrique et en Asie. Mais c'est surtout parce que dans son film, Raoul Peck voulait présenter Patrice Lumumba comme un héros, un grand homme, que ce cinéaste a tout fait pour que sa caméra ne trouve pas l'opportunité d'enregistrer un quelconque aspect obscur voire honteux de la vie du nationaliste congolais. Dit en d'autres mots, il n'était plus question d'insister sur une image ignoble de celui qui reste un héros pour les Africains et aussi pour certains Occidentaux. En définitive, nous constatons que Raoul Peck a procédé dans son film, au toilettage ou encore à la purification de l'image de Patrice Lumumba.

¹⁰⁹⁰ FANON (Frantz), *op. cit.*, p. 26.

En outre, on peut également voir que c'est le point de vue de l'Africain qui est mis en évidence dans le film de Raoul Peck, lorsque ce cinéaste laisse entendre à la fin du film, la voix d'outre-tombe de Patrice Lumumba : « Ne me pleure pas ma compagne. Moi je sais que l'histoire un jour dira son mot. Et ce ne sera pas l'histoire écrite à Bruxelles, Paris ou Washington. Ce sera la nôtre. Celle d'une nouvelle Afrique. » Il s'agit là d'un acte de réappropriation de l'écriture par l'Africain. Ce n'est donc plus aux autres – les Occidentaux notamment – d'écrire l'Histoire de l'Afrique avec tout ce que cela comporte comme mensonges et de fausses représentations occidentales. Cette entreprise de Raoul Peck s'inscrit alors puissamment dans l'un des niveaux de la pensée postcoloniale qui, d'après Achille Mbembe :

Déconstruit, la prose coloniale, c'est-à-dire le montage mental, les représentations et formes symboliques ayant servi d'infrastructure au projet impérial. Elle démasque également la puissance de falsification de cette prose – en un mot la réserve de mensonge et le poids des fonctions de fabulation sans lesquels le colonialisme en tant que configuration historique de pouvoir eût échoué.¹⁰⁹¹

Je pense, pour ma part, que l'Afrique a aussi une Histoire glorieuse que les Africains et Africaines au premier chef, peuvent et doivent écrire. Mais il n'est pas exclu que les chercheurs des autres continents interviennent dans cette tâche, du moment où cela se fait de façon honnête et scientifique.

Par ailleurs, bien qu'il y ait de fausses images de l'Africain qui apparaissent dans cette représentation que les cinéastes occidentaux ont faite dans les films du corpus, nous reconnaissons aussi que ces films portent en leur sein, la marque d'un discours valorisant de l'Africain. Ainsi, l'image de l'Africain intelligent, entreprenant et courageux est présente dans tous ces films, montrant alors qu'il n'y a pas une volonté de ces cinéastes de peindre totalement le Noir en « noir ». Ces cinéastes présentent finalement une image apaisée de l'Histoire, qui tend à développer et valoriser l'image de l'Afrique. Et c'est la raison pour laquelle dans le dernier chapitre de notre travail, réservé à la réception des films du corpus, nous avons tenu à donner la parole aux étudiants africains, afin qu'ils disent leur mot sur ces films sur l'Afrique, réalisés par les Occidentaux.

Cependant, ce travail que nous avons effectué est-il simplement une recherche de plus sur les rapports entre l'Histoire et le Cinéma ? Il est loin de répondre par l'affirmative. Notre étude, centrée sur les crises sociopolitiques au cinéma, a proposé une analyse de cas

¹⁰⁹¹ MBEMBE (Achille), « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, 2006, n°330, p. 117-133.

des crises sociopolitiques africaines du XX^{ème} siècle. Certes, nous nous sommes placés à la suite des autres travaux comme ceux de Marc Ferro, Christian Delage, Sylvie Lindeperg, Jean-Pierre Bertin-Maghit, etc. qui ont exploité les films historiques pour expliquer les faits survenus dans l'Histoire. Quant à notre travail, nous pensons qu'il a permis de faire un pas supplémentaire dans l'explication et la compréhension de l'Histoire sous l'éclairage du film. Aussi, il est désormais possible dans l'étude des faits historiques au cinéma en lien avec les crises sociopolitiques précisément, de considérer les notions telles que l'injure, la torture, le massacre, le sauveur, le traître, etc. et en faire des axes d'analyse. Comme nous avons pu le démontrer dans notre travail, les notions sus-mentionnées sont capables, à travers une étude rigoureuse adossée fortement sur les ressources expressives du cinéma, de rendre compte d'une crise sociopolitique quelconque dans un contexte historique donné.

En plus, notre recherche a permis de voir qu'au-delà de l'aspect mémoriel qu'on privilégie souvent dans l'étude du film historique, on peut également s'interroger sur les logiques commerciales à l'œuvre dans ce genre cinématographique. Une telle analyse n'est pas nouvelle. On la voit déjà manifestée dans le travail de Sylvie Lindeperg au niveau des films sur la résistance, et dont la réalisation est motivée entre autres par l'appât du gain¹⁰⁹². Seulement dans ses analyses sur les enjeux économiques, Sylvie Lindeperg s'appuie sur le contenu des films et les formes de récits à même de se vendre aisément. Les éléments que l'auteure prend en compte sont bien pertinents, mais ils nous semblent aussi limités. Notre thèse vient donc compléter par exemple la liste de Sylvie Lindeperg, en intégrant dans l'étude en rapport avec les enjeux économiques, les éléments tels que les matériels de promotion des films, l'espace et le temps de commercialisation des films, le statut des comédiens, les traits marqueurs de la fiction à l'instar du suspens et du happy end.

Il est aussi important de souligner qu'au niveau de la réception, les avis émis et que les chercheurs utilisent afin d'expliquer le film historique, ont été jusqu'ici, ceux des professionnels qui font des critiques de films dans les journaux. Les jugements des amateurs quant à eux, sont demeurés dans l'ombre. Or, il ne faut pas perdre de vue que les films historiques enthousiasment le large public, et les appréciations des spectateurs amateurs ne doivent donc pas être ignorées. Dit en d'autres mots, les avis des amateurs nous semblent pertinents dans la lecture cinématographique de l'Histoire et non plus uniquement les jugements des experts. Notre étude qui, en plus de s'intéresser aux appréciations des

¹⁰⁹² LINDEPERG (Sylvie), *op. cit.*, p. 173.

professionnels, a également pris en compte les avis des amateurs exprimés dans le site *Allociné* et ceux des amateurs soumis à un questionnaire. Notre thèse a ainsi ouvert la voie à l'exploitation des avis des amateurs, car leurs jugements sont aussi une source d'informations importante pour comprendre et expliquer le film historique. Dans notre recherche, l'analyse des avis issus des amateurs est par exemple venue nous conforter dans notre position selon laquelle, la réalisation des films du corpus a été motivée à un certain niveau par le souci d'information et de conscientisation du public.

Les différentes conclusions auxquelles notre travail est parvenu, a mis en évidence la pluridisciplinarité qui était à l'œuvre dans cette thèse. Cette recherche, nous pensons, est allée loin, car elle a interrogé l'objet qui est le film, le destinateur constitué des producteurs et des réalisateurs, le destinataire composé du public. Mais notre travail n'est pas allé le plus loin possible. Les quelques types de représentation étudiés dans la première partie de cette recherche, et en rapport avec la crise congolaise, le génocide rwandais, la dictature d'Idi Amin Dada et la guerre civile sierra leonaise, peuvent être enrichis par d'autres formes représentationnelles. Par ailleurs, l'accès à d'autres fonds d'archives tels que les commentaires des producteurs sur le projet, les versions remaniées des scénarios et les devis des films, peut apporter un éclairage nouveau à la compréhension et à l'explication de la mise en scène des faits historiques sus-évoqués.

Toutefois, nos conclusions ouvrent la voie pour se poser des questions telles que : pourquoi il n'y a pas par exemple de films d'action sud-africains ou nigériens qui traitent des crises sociopolitiques africaines ? Pourquoi il n'existe pas encore de cinéma « commercial » (même si ce n'est pas le plus commercial qui soit avec les quatre films du corpus qui ne sont pas du tout des blockbusters) au sein des industries cinématographiques africaines, qui intègre des questions politiques et historiques en Afrique ? Certes, il y a le cinéaste franco-tchadien Mahamat Saled Haroun qui aborde l'aspect politique dans son film *Un homme qui crie*, réalisé en 2010, mais il le fait plus sous un angle poétique. Aussi, il n'y a pas dans ce film des centaines de figurants et des reconstitutions des batailles comme dans les films de notre corpus, excepté *Lumumba*. Est-ce donc le budget de ce type de films qui est difficile à obtenir ? Pourtant, il existe des films sud-africains et nigériens qui ont actuellement des gros budgets. On pense par exemple à une grosse production comme le film sud-africain *District 9* réalisé en 2009 par Neill Blomkamp, et qui est un blockbuster de science-fiction. Il y a aussi le film nigérien *King of Boy*, réalisé en 2018 par Kemi Adetiba. Dans ce cas, ne faut-il pas chercher ailleurs, les vraies raisons de cette peur des producteurs

et réalisateurs africains de porter au cinéma les sujets historico-politiques brûlants de leur continent?

Bibliographie

A) Afrique

A.1 Ouvrages

ALMEIDA-TOPOR (Hélène d'), *L'Afrique au XX^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2003.

ALMEIDA-TOPOR (d'Hélène), *L'Afrique*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2^e édition, Coll. « Idées reçues », 2006, p. 78.

BAYART (Jean-François), *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989.

BRAECKMAN (Colette), *L'Afrique d'un siècle à l'autre. Heurs, malheurs et retour sur l'histoire*, Paris, Éditions du Cygne/Le Soir.

CESAIRE (Aimé), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1950, Réédition 2004.

DUMONT (René), MOTTIN (Marie-France), *L'Afrique étranglée*, Paris, Seuil, 1982.

FANON (Frantz), *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961.

ZIEGLER (Jean), *Main basse sur l'Afrique. La recolonisation*, Paris, Seuil, 1980.

A.2 Articles

ADHIKARI (Mohamed), « Hotel Rwanda: too much heroism, too little history-or horror? », Vivian Bickford-Smith, Richard Mendelsohn (dir.), *Black and White in Colour. African History on Screen*, Cape Town, Double Storey, 2007, p. 279-299.

BOUCHE (Denise), compte rendu de *L'Afrique au XX^e siècle* d'Hélène d'Almeida-Topor, *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 1996, n° 331, p. 116

ELIKIA M'BOKOLO, « L'Afrique et le XX^{ème} siècle : dépossession, renaissance, incertitudes », *Politique étrangère*, 2000, n°s 3-4, p. 717-729.

MBEMBE (Achille), « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *Rue Descartes*, 2007, n°58, p. 37-55.

MOORE (David), « Raoul Peck's Lumumba: history or hagiography? », Vivian Bickford-Smith, Richard Mendelsohn (dir.), *Black and White in Colour. African History on Screen*, Cape Town, Double Storey, 2007, p. 223-240.

B) Congo, Patrice Lumumba

B.1 Ouvrages

KIMPIANGA MAHANIAH, *Kasa-Vubu, Lumumba et l'indépendance du Congo*, Paris, L'Harmattan, 2013.

LUMUMBA (Patrice), *Le Congo terre d'avenir est-il menacé ?*, Bruxelles, Office de Publicité, 1961.

MBUNGU NKANDAMANA (Joseph), *L'indépendance du Congo belge et l'avènement de Lumumba*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PONDI (Jean-Emmanuel), *Du Zaïre au Congo démocratique. Les fondements de la crise*, Yaoundé, Éditions du CRAC, 1997.

REYBROUCK (David Van), *Congo. Une histoire*, Paris, Actes du Sud, 2012.

WILLAME (Jean-Claude), *Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée*, Paris, Karthala 1990.

WITTE (Ludo De), *L'assassinat de Lumumba*, Paris, Karthala, 2000.

ZEILIG (Leo), *Lumumba. Africa's lost leader*, London, Haus Publishing, 2015.

B.2 Articles

HEUSCH (Luc de), « Plaidoyer à la mémoire de Patrice Lumumba », Luc de Heusch (dir.), *Pourquoi l'épouser*, Paris, Gallimard, 1971, p. 289-315.

KESTERGAT (Jean), « Juillet 1960 : de mutineries en sécessions. », *Congo 1960. Échec d'une décolonisation*, Bruxelles, GRIP – André Versailles éditeur, 2010, p. 85-101.

OMASOMBO TSHONDA (Jean) « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation », *Cahiers d'études africaines*, 2004, n^{os} 173-174, p. 221-261.

C) Génocide rwandais

C.1 Ouvrages

BOOH BOOH (Jacques-Roger), *Le patron de Dallaire parle*, Paris, Éditions Duboiris, 2005.

CASTONGUAY (Jacques), *Les casques bleus au Rwanda*, Paris, L'Harmattan, 1998.

CHRÉTIEN (Jean-Pierre), *L'Afrique des grands lacs*, Paris, Flammarion, 2000.

DALLAIRE (Roméo), *J'ai serré la main du diable. La faillite de l'humanité au Rwanda*, Montréal, Éditions Libre Expression, 2003.

FORGES (Alison Des), *Aucun témoin ne doit survivre*, Paris, Karthala, 1999.

HATZFELD (Jean), *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, 2003.

MOREL (Jacques), *La France au cœur du génocide des Tutsi*, Paris, L'Esprit Frappeur/Izuba, 2014.

NDAHIRO (Alfred), RUTAZIBWA (Privat), *Hôtel Rwanda ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 2008.

QUENTIN (Rolland), *Retour sur le génocide des Rwandais tutsi*, Paris, Fondation Jean-Jaures, 2010.

C.2 Articles

DESTORS (François-Xavier), « Rwanda 1994-2014 : le génocide à l'épreuve de la fiction », *Témoigner entre histoire et mémoire*, 2014, n° 119, p. 156-171.

KAGABO (José), VIDAL (Claudine), « L'extermination des Rwandais tutsi », *Cahiers d'études africaines*, 1994, vol. 34, n° 136, p. 537-547.

KOTEK (Joël), « Les leçons du Rwanda. Un Casque bleu peut-il se muer en témoin moral ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2009, n° 190, p. 115-135.

ROSOUX (Valérie), « La figure du Juste au Rwanda : Héros, Traître ou Inconnu », *ERES*, 2006, n° 189, p. 525-533.

SAINT-EXUPÉRY (Patrick de), « Lever le voile », *Cités*, 2014, n° 57, p. 111-119.

TOURÉ (El Hadj), « Au-delà des fondements politiques du génocide rwandais : une construction historico-socio-culturelle de l'ethnisme », *Déviance et société*, 2013, vol. 37, p. 463-485.

D) Guerre en Sierra Leone

D.1 Ouvrages

Amnesty International, *Sierra Leone. Une enfance perdue*, Londres, 2000.

SMILLIE (Ian), GBERIE (Lansana), HAZLETON (Ralph), *Le cœur du problème : la Sierra Leone, les diamants et la sécurité humaine*, Ottawa, Partenariat Afrique Canada, 2000.

D.2 Articles

GOMEZ (Paul), « Enfants de la guerre en Sierra Leone », *ERES*, 2002, n° 17, P. 123-130.

HYDE (Blanche), « Enfants ex-soldats en Sierra Leone », *ERES*, 2002, n° 17, p. 131-140.

PETERS (Krijn), RICHARDS (Paul), « Why we fight : Voices of youth combattants in Sierra Leone », *Journal of the International African Institute*, 1998, Vol. 68, n°2, p. 183-210.

MONDY (Yannick), DESCHÊNES (Dany), « Le conflit en Sierra Leone : Les diamants de sang. », *Le Maintien de la Paix*, 2001, n° 52, p. 1-4.

E) Ouganda et Idi Amin Dada

E.1 Ouvrages

ROPA (Denis), *Qui est Idi Amin Dada ?*, Paris, L'Harmattan, 1995.

WIEDEMANN (Éric), *Amin Dada*, Saint-Etienne, Editions Charles Denu, 1977.

E.2 Articles

FORREST (Tom), « Le retour des Indiens en Ouganda. », *Politique africaine*, 1999, n° 76, p. 76-90.

PRUNIER (Gérard), « Le déclin de l'État (1966-1979) », Gérard Prunier, Bernard Calas (dir.), *L'Ouganda contemporain*, Paris, Karthala, 1994, p. 105-129.

F) Violence et guerre

F.1 Ouvrages

BERTRAND (Michel), NATACHA (Laurent), TAILLEFER (Michel), *Violences et pouvoirs politiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

BRAUD (Philippe), *Violences politiques*, Paris, Seuil, 2004.

CRETTEZ (Xavier), *Les formes de la violence*, Paris, La Découverte, 2008.

FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

HERMAN (Edward), PETERSON (David), *Génocide et propagande. L'instrumentalisation politique des massacres*, Montréal, Lux Éditeur, 2012.

SEMELIN (Jacques), *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

SOFSKY (Wolfgang), *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, Traduction française, 1998.

F.2 Articles

BONNARDEL (Yves), « Sale bête, sale nègre, sale gonzese... Identités et domination. Analyse du système des insultes », *Cahiers antispécistes*, 1995, n° 12, p. 1-16.

CHASTAING (Maxime), ABDI (Hervé), « Psychologie des injures. », *Journal de psychologie*, 1980, n°1, p. 31-62.

LAGORGETTE (Dominique), « Insultes et conflits : de la provocation à la résolution – et retour », 2006, *Les Cahiers de l'Ecole*, 2006, n° 5, p. 26-44.

PORRET (Michel), « Les corps violentés », René Girard et al., (dir.), *Violences d'aujourd'hui, violence de toujours*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, p. 238- 279.

SEMELIN (Jacques), « Le 11 septembre comme massacre. La rationalité délirante et la propagation de la peur. », *Vingtième siècle*, 2002, n° 76, p. 15-24.

VILLATTE (Raphaël), « Images de l'ennemi. Nouvelles et moins nouvelles figures du barbare et de la barbarie. », *Intercâmbio*, 2013, Vol. 6, p.176-198.

WIEVIORKA (Michel), « La cruauté », *Le Coq- héron*, 2003/3, n° 174, p. 114-126.

G) Relation Histoire/Cinéma

G.1 Ouvrages

DELAGE (Christian), *La vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du troisième Reich*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1989.

DELAGE (Christian), GUIGUENO (Vincent), *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.

GERVEREAU (Laurent), *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003.

LAGNY (Michèle), *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

LANGLOIS (Suzanne), *La résistance dans le cinéma français. 1944-1994*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LINDEPERG (Sylvie), *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Nouvelle édition, Éditions Points, 2014.

FERRO (Marc), *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

ROSENSTONE (Robert), *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

ROSENSTONE (Robert), *History on film/ Film on history*, Edinburgh, Pearson Education, 2006.

SAND (Shlomo), *Le XX^e siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004.

SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, 1977.

G.2 Articles

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), « Le monde du cinéma français sous l'occupation ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième siècle*, 2005, n° 88, p. 109-120.

DELAGE (Christian), « Cinéma, enfance de l'histoire », Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 61-98.

FERRO (Marc), « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales, Sociétés, Civilisations*, 1968, 23^e année, n° 3, p. 581-585.

GILI (Jean), « De l'histoire du cinéma et de quelques autres considérations », *Cahiers de la cinémathèque*, 1982, n° 35-36, p. 63-64.

LANDSBERG (Alison), « Politics and the Historical Film. Hotel Rwanda and the Form and Engagement. », Robert Rosenstone, Constantin Parveluscu (dir.), *A Companion to the Historical Film*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 11-29.

MARIE (Michel), « Texte et contexte historique en analyse de films », *CinémAction*, 1992, n° 65, p. 22-28.

RANCIÈRE (Jacques), « L'historicité du cinéma. », in Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 2008, p. 45-60.

ROSENSTONE (Robert), « Film historique/Vérité historique », *Vingtième siècle*, 1995, n°46, p. 162-175.

SORLIN (Pierre), « Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1974, t. XXI, p. 252-278.

VERAY (Laurent), « Les films d'archives de la Grande Guerre : matière pour une écriture documentaire de l'histoire. », *Le réel au cinéma*, Rencontres de Gadagne, Lyon, 2004, p. 43-49.

H) Cinéma

H.1 Esthétique, analyse de film

H.1.1 Ouvrages

AGEL (Henri), *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 4^e édition, 1966.

ALLEN (Robert), GOMERY (Douglas), *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993.

- AMIEL (Vincent), *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2010.
- AUMONT (Jacques), *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1992.
- AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2013.
- AUMONT (Jacques) et al., *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2014.
- BALAZS (Béla), *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- BÄRBEL (Sill), *Le star system. Du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*, Frankfurt, Peter Lang, 2005.
- BAUDRY (Jean-Louis), *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça-Cinéma », 1978.
- BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 21^e édition, 2011.
- BETTON (Gérard), *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1983.
- BIDAUD (Anne-Marie), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994.
- BONITZER (Pascal), *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1987.
- BONITZER (Pascal), *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.
- BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood. La norme et la marge*, Paris, Nathan/VUEF, 2002.
- BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- BURCH (Noël), *Praxis du cinéma*, Paris, Paris, Gallimard, 1969.
- CASETTI (Francesco), *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- CASETTI (Francesco), *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2012.
- CHATEAU (Dominique), *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, Coll. « 128 », 2006.

- CHION (Michel), *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1982.
- CHION (Michel), *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.
- CHION (Michel), *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.
- CHION (Michel), *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 2^e édition, 2000.
- CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, poétique, esthétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- COHEN-SÉAT (Gilbert), *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1958.
- DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- GARDIES (André), *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- GARDIES (André), *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- GARSON (Charlotte), *Le cinéma hollywoodien*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
- GAUDREAU (André), JOST (François), *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2005.
- GOLIOT-LÉTÉ (Anne), VANOYE (Francis), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2012.
- JULLIER (Laurent), *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, 1995.
- JULLIER (Laurent), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.
- JULLIER (Laurent), *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2013.
- LEVER (Yves), *L'analyse filmique*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1992.
- LIPOVETSKY (Gilles), SERROY (Jean), *L'écran global*, Paris, Seuil, 2011.
- LOISELEUX (Jacques), *La lumière en cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

- LOTMAN (Iouri), *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977.
- LOWY (Vincent), *Cinéma et mondialisation. Une esthétique des inégalités*, Paris, Éditions Le Bord de l'Eau, 2011.
- METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, Tome 1, 1968.
- METZ (Christian), *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1977.
- METZ (Christian), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
- MITRY (Jean), *La sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1987.
- MITRY (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001.
- MOINE (Raphaëlle), *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2008.
- MORIN (Edgar), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Gonthier, 1958.
- NACACHE (Jacqueline), *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- NACACHE (Jacqueline), *Le film hollywoodien classique*, Paris, Armand Colin, Coll. « 128 », 2005.
- PINEL (Vincent), *Techniques du cinéma*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 9^e édition, 2017.
- RANCIÈRE (Jacques), *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.
- SOULEZ (Guillaume), *Quand le film nous parle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- UNGARO (Jean), *Le corps de cinéma. Le super-héros américain*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- VANOYE (Francis), *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 2002.
- VASSÉ (Claire), *Le dialogue. Du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

VERNET (Marc), *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.

WARREN (Paul), *Le secret du star-system américain*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2002.

WEYL (Daniel), *Septième art : Du sens pour l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2006.

H.1.2 Articles

BROWNE (Nick), « Rhétorique du texte spéculaire », *Communications*, 1975, n° 23, p. 202-211.

BUENDIA (Patrice), « Les héritiers d'Hitchcock », *CinémAction*, 1994, n° 71, p. 62-69.

DAMOUR (Christophe), « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnage réel », *CinémAction*, 2011, n°139, p. 37-41.

FONTANEL (Rémi), « Préambule : la réalité sera toujours plus captivante... », *CinémAction*, 2011, n° 139, p. 13-19.

GERSTENKORN (Jacques), « Les moments, les procédés et les situations-types », *CinémAction*, 1994, n° 71, p. 153-157.

JOST (François), « Narration (s) : en deçà et au-delà », *Communications*, 1983, n° 38, p. 192-212.

JUAN (Myriam), « Étoiles en manque de lumière : les difficultés du vedettariat français dans les années vingt », *Studies in French Cinema*, 2001, vol. 11, n° 3, p. 181-193.

LABÉ (Benjamin), « Vraisemblance et vérité : la question du réalisme et ses paradoxes », *CinémAction*, 2011, n° 139, p. 42-47.

MET (Philippe), « Gore, sexe et snuff, ou l'impossible du corps interne », *CinémAction*, 2010, n° 136, p. 134-140.

MOINE (Raphaëlle), « Le genre biopic », *CinémAction*, 2011, n° 139, p. 22-27

VERON (Eliseo), « Il est là, je le vois, il me parle », *Communications*, 1983, n° 38, p. 98-120.

H.2 Économie et marketing

H.2.1 Ouvrages

AUGROS (Joël), KITSOPANIDOU (Akira), *L'économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris, Armand Colin, 2009.

BENGHOZI (Pierre-Jean), *Le cinéma : Entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989.

BENHAMOU (Françoise), *L'économie du star-system*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

BONNELL (René), *Le cinéma exploité*, Paris, Seuil, 1978.

BONNELL (René), *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard/F.E.M.I.S, 1989.

CORVI (Nicole), SALORT (Marie-Martine), *Le cinéma, un art, une industrie*, Paris, Hatier, 1983.

CRETON (Laurent), *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Nathan, 3^e édition, 2001.

FARCHY (Joëlle), *L'industrie du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

FOREST (Claude), *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Paris, Éditions Belin, 2012.

FOREST (Claude), *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2019.

GRAS (Pierre), *L'économie du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

MINGANT (Nolwenn), *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

H.2.2 Articles

CRETON (Laurent), « L'acteur et le box-office : valeur, prix et spéculation dans le champ cinématographique », Vincent Amiel et al., (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 138-151.

DEBENEDETTI (Stéphane), « Le marketing des industries culturelles : film, livre et musique enregistrée. », Dominique Bourgeon-Renault et al., (dir.), *Marketing de l'art et de la culture*, Paris, Dunod, 2014, p. 241-281.

FOREST (Claude), « L'industrie du cinéma en Afrique », *Afrique contemporaine*, 2011/2, n°238, p. 59-73.

JUAN (Myriam), « La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres », *Hypothèses*, 2012, n° 15, p. 127-144.

MARTY (Stéphanie), « La bande-annonce : un artefact publicitaire réactualisé par les internautes. Le cas de Star Wars sur Youtube », *Études de communication*, 2018, n° 51, p. 53-78.

H.3 Critique, réception de film

H.3.1 Ouvrages

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009.

ETHIS (Emmanuel), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2009.

FRODON (Jean-Michel), *La critique de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

PRÉDAL (René), *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.

H.3.2 Articles

ALLARD (Laurence), « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma. », *Réseaux*, 2000, vol. 18, n° 99, p. 131-168.

BEAUDOUIN (Valérie), PASQUIER (Dominique), « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéophile », *Réseaux*, 2004, n° 183, p. 125-159.

ETHIS (Emmanuel), « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », *Communication et Langages*, 1999, n° 119, p. 38-54.

FINSTERWALDER (Jörg), KUPPELWIESER (Volker), VILLIERS (Matthew de), « The effect on film trailers on shaping consumer expectations in the entertainment industry. A qualitative analysis », *Journal of Retailing and Consumer Services*, 2012, n° 19, p. 589-595.

JOHNSTON (Keith), GREENE (Fred), VOLLANS (Ed), « Watching the trailer: Researching the film trailer audience », *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, Volume 13, Issue 2, 2016, p. 56-85.

PÉRUSSE (Denise), « Réception critique et contexte : à propos du *Déclin de l'empire américain*. », *Cinémas*, 1992, vol. 2, n°s 2-3, p. 88-108.

SORLIN (Pierre), « Un objet à construire : les publics de cinéma », *Le Temps des médias*, 2004, n° 3, p. 39-48.

TAKAYUKI (Iida) et al., « A Study On Effectiveness Of Movie Trailers Boosting Customer's Appreciation Desire : A Customer Science Approach Using Statistics And GSR », *Journal of Business & Economics Research*, 2012, vol. 10, n° 6, p. 375-384.

H.4 Scénario

H.4.1 Ouvrages

GAUDREULT (André), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999.

LIFSCHUTZ (Vladimir), *This is the end. Finir une série TV*, Paris, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018.

PARENT-ALTIER (Dominique), *Approche du scénario*, Paris, Armand Colin, 2013.

TRUBY (John), *Anatomie du scénario. Cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.

VANOYE (Francis), *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

I) Journaux

Aden

Cahiers du cinéma

Charlie Hebdo

CinéTéléObs

La Croix

La Tribune

La Vie

Le Canard Enchaîné

Le Figaro

Le Figaroscope

Le Figaro Magazine

Le Film français

Le Journal du Dimanche

Le Monde

Le Nouvel Observateur

Le Point

L'Humanité

Les Echos

Les Inrockuptibles

L'Express

L'EXPRESSmag

Figaro

France Soir

Libération

Lyonplus

Lyon Figaro

Marianne

Metro

Positif

Progrès

Temps Libre

TéléObs

Télérama

The New York Times

J) Dictionnaires

AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan/VUEF, 2001.

GARDIES (André), BESSALEL (Jean), *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.

JOURNOT (Marie-Thérèse), *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.

PASSEK (Jean-Loup) et al., *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse/VUEF, 2001.

K) Rapports

Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi, *La France, le Rwanda et le génocide des Tutsi (1990-1994)*, Paris, Armand Colin, 2021.

ONU, *Rapport de la commission indépendante d'enquête sur les actions de l'Organisation des Nations Unies lors du génocide de 1994 au Rwanda*, décembre 1999.

OUA, *Rapport sur le génocide au Rwanda*, mai 2000.

République du Rwanda, *Rapport de la commission indépendante chargée de rassembler les preuves montrant l'implication de l'État français dans le génocide perpétré au Rwanda en 1994*, novembre 2007.

L) Divers

L.1 Ouvrages

ARON (Raymond), *Démocratie et totalitarisme*, Paris, Gallimard, 1965.

BARLET (Olivier), *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012.

BART (Christian Le), *Le discours politique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

BARTHES (Roland), *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES (Roland), *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

BARTHES (Roland), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES (Roland), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BAUDRILLARD (Jean), *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BECKER (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

BENHAMOU (Françoise), *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 1996.

BERNAS (Steven), *La croyance dans l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BOLTANSKI (Luc), *La souffrance à distance*, Paris, Gallimard, 2007.

BOURDIEU (Pierre), *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

BRETON (Philippe), *L'argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte, 3^e édition, 2003.

BRUCKNER (Pascal), *Le sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil, 1983.

BUSSY (Florent), *Qu'est-ce que le totalitarisme ?*, Paris, Vrin, 2014.

CAMUS (Albert), *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

CARLYLE (Thomas), *On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History*, London, J.M Dent & Sons, 1908.

CAUNE (Jean), *Esthétique de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 1997.

DESORMEAUX (Didier), GRONDEUX (Jérôme), *Le complotisme : décrypter et agir*, Paris, Réseau Canope, 2017.

DUVERGER (Maurice), *Introduction à la politique*, Paris, Gallimard, 1964.

ECO (Umberto), *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1978.

ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.

ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

EMERSON (Ralph Waldo), *Les hommes représentatifs*, trad. de l'anglais par Jean Izoulet et Firmin Roz, Paris, Éditions Bartillat, 2015.

FLICHY (Patrice), *Les industries de l'imaginaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2^e édition, 1991.

FREUD (Sigmund), *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris Gallimard, 1986.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GIRARDET (Raoul), *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

- GRACIÁN (Baltasar), *Le héros*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989.
- HALL (Edward), *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, 1979.
- HEINICH (Nathalie), *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.
- HIDEGER (Vinzenz), *Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*, Marburg, Schüren, 2001.
- HUYGHE (François-Bernard), *Comprendre le pouvoir stratégique des médias*, Paris, Eyrolles, 2005.
- .JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KERNAN (Lisa), *Coming Attractions : Reading American Movie Trailers*, Texas, University of Texas Press, 2004.
- MC LUHAN (Marshall), *Pour comprendre les médias*, Paris, Mame/Seuil, 1968.
- MEMMI (Albert), *Portait du décolonisé*, Paris, Gallimard, 2004.
- MEZAGUER (Sarah), *La théorie du complot : un mythe ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- MORIN (Edgar), *Les stars*, Paris, Seuil, 1972.
- POLIN (Claude), *Le totalitarisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982.
- PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- RAMONET (Ignacio), *Géopolitique du chaos*, Paris, Éditions Galilée, 1997.
- RANCIÈRE (Jacques), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RANCIÈRE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RESZLER (André), *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1981.
- RICOEUR (Paul), *Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*, Paris, Mouton, 1960.
- RIEFFEL (Rémy), *Que sont les médias ?*, Paris, Gallimard, 2005.

VILLIERS (André), *L'art du comédien*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1953.

WEBER (Max), *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1959.

L.2 Articles

AURAY (Nicolas), MOREAU (François), « Introduction », *Réseaux*, 2012, n°175, p. 9-18.

BALANDIER (Georges), « La situation coloniale : Approche historique », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2001, n° 110, p. 9-20.

BARTHES (Roland), « Rhétorique de l'image », *Communications*, 1964, n°4, p. 40-51.

DUBOIS (Jacques), « Titres de films », *Communications*, 1970, n° 16, p. 94-102.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), « Éléments de sociologie du film », *Cinemas*, 2007, vol. 17, n°s 2-3, p. 117-141.

FALAIZE (Benoît), « L'enseignement de l'histoire à l'épreuve du postcolonial. Entre histoire et mémoires », Achille Mbembe et al., (dir.), *Ruptures coloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 279-292.

GRICE (Paul), « Logique et conversation », *Communications*, 1979, n° 30, p. 57-72.

JUAN (Myriam), PICARD (Nicolas), « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'être connu de ceux que l'on ne connaît pas. », *Hypothèses*, 2012, n° 15, p. 87-96.

KOCIEMBA (Valérie), « Hollywood mondialise-t-il le regard ? Lorsque le cinéma américain nous donne à lire l'espace monde. », *Les cahiers d'Outre- Mer*, 2007, n° 238, p. 257-269.

LEMAIRE (Sandrine), « Colonisation et immigration : "des points aveugles" de l'histoire à l'école ? », Nicolas Bancel et al., (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005, p. 93-104.

MBEMBE (Achille), « La colonie : son petit secret et sa part maudite », *Politique africaine*, 2006, n° 102, p. 101-127.

MBEMBE (Achille), « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, 2006, n°330, p. 117-133.

ORRU (Jean-François), PELON (Rémi), GENTILHOMME (Philippe), « Le diamant dans la géopolitique africaine », *Afrique contemporaine*, 2007, n° 221, p. 173-203.

QUÉRÉ (Louis), « L'opinion : l'économie du vraisemblable. Introduction à une approche praxéologique de l'opinion publique », *Réseaux*, 1990, n° 43, p. 33-58.

M) Mémoires

CHAGNY (Pierre), *L'affiche : un document autre que le livre*, Mémoire du Diplôme de conservateur de bibliothèque, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005.

PETIT (Gabriel), *La bande-annonce, un film amplifié*, Mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Université de Montréal, 2012.

JALBERT (Sarah), *La problématique du réel dans les biographies au cinéma*, Mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Université de Montréal, 2016.

N) Sources numériques

N.1 Bases des données numériques

Allociné : <http://www.allocine.fr>

Box-Office : <http://www.boxofficemojo.com/>

Cinesud : <http://www.cinesud.com>

Cinetrafic : <http://www.cinetrafic.fr>

IMDB : <http://www.imdb.com>

Make Time To See The World : <https://maketimetoseetheworld.com>

Senscritique : <http://www.senscritique.com>

Télérama Vodkaster : <http://vodkaster.telerama.fr>

The Numbers : <http://www.the-numbers.com>

N.2 Journaux en ligne

Africultures : <http://www.africultures.com/>

Le Devoir : <https://www.ledevoir.com>

La Tribune : <http://www.latribune.fr>

Washington Post : <http://www.washingtonpost.com>

Annexe 1

Questionnaires adressés aux étudiants

1. Questionnaire du film *Lumumba*

Noms et prénoms :

Age : _____ ans

Sexe : (cochez votre réponse) M : F :

Nationalité : _____

Profession: _____

- Avez-vous entendu parler de Patrice Lumumba ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Avez-vous déjà regardé le film *Lumumba* ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Seriez-vous prêt à regarder le film *Lumumba* ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Pensez-vous qu'il fallait réaliser un film sur Lumumba ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

Pourquoi ?

- Le film vous a-t-il plu ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

Pourquoi ?

2. Questionnaire du film *Hôtel Rwanda*

Noms et prénoms :

Age : _____ ans

Sexe : (cochez votre réponse) M : F :

Nationalité : _____

Profession: _____

- Avez-vous entendu parler du génocide rwandais ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Avez-vous déjà regardé le film *Hôtel Rwanda* ? (cochez votre réponse)

• Oui :

• Non :

- Seriez-vous prêt à regarder le film *Hôtel Rwanda* ? (cochez votre réponse)

• Oui :

• Non :

- Pensez-vous qu'il fallait réaliser un film sur le génocide rwandais ? (cochez votre réponse)

• Oui :

• Non :

Pourquoi ?

- Le film vous a-t-il plu ? (cochez votre réponse)

• Oui :

• Non :

Pourquoi ?

3. Questionnaire du film *Blood Diamond*

Noms et prénoms :

Age : _____ ans

Sexe : (cochez votre réponse) M : F :

Nationalité : _____

Profession: _____

- Avez-vous entendu parler de la guerre civile sierra leonaise ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Avez-vous déjà regardé le film *Blood Diamond* ? (cochez votre réponse)

- Oui
- Non

- Seriez-vous prêt à regarder le film *Blood Diamond* ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Pensez-vous qu'il fallait réaliser un film sur la guerre civile sierra leonaise ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

Pourquoi ?

- Le film vous a-t-il plu ? (cochez votre réponse)

- Oui
- Non

Pourquoi ?

4. Questionnaire du film *Le Dernier Roi d'Ecosse*

Noms et prénoms :

Age : _____ ans

Sexe : (cochez votre réponse) M : F :

Nationalité : _____

Profession : _____

- Avez-vous entendu parler d'Idi Amin Dada ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Avez-vous déjà regardé le film *Le Dernier Roi d'Ecosse* ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Seriez-vous prêt à regarder le film *Le Dernier Roi d'Ecosse* ? (cochez votre réponse)

- Oui :
- Non :

- Pensez-vous qu'il fallait réaliser un film sur Idi Amin Dada? (cochez votre réponse)

• Oui :

• Non :

Pourquoi ?

- Le film vous a-t-il plu ? (cochez votre réponse)

• Oui :

• Non :

Pourquoi ?

Annexe 2

Fiches des films du corpus

1. *Lumumba*

Pays : France, Belgique

Année de Production : 2000

Durée : 1h 56 mn

Synopsis : en 1885, le Congo passe propriété personnelle de Léopold II, Roi des Belges. Le 30 juin 1960, un jeune nationaliste autodidacte, Patrice Lumumba, devient à 36 ans, le premier Chef de gouvernement du nouvel État indépendant. Sa volonté d'un Congo libre le conduira à être effacé de l'histoire, après seulement deux mois passés au pouvoir.

Fiche technique

Réalisateur : Raoul Peck

Scénariste : Pascal Bonitzer

Monteur : Jacques Comets

Compositeur : Jean-Claude Petit

Producteur : Jacques Bidou

2. *Hôtel Rwanda*

Pays : Etats-Unis

Année de Production : 2004

Durée : 2h 1 mn

Synopsis : l'histoire vraie, pendant le génocide rwandais, de Paul Rusesabaguina, un hôtelier responsable du sauvetage de plus 1200 personnes.

Fiche technique

Réalisateur : Terry George

Scénariste : Keir Pearson

Monteur : Naomi Geraghty

Compositeur : Rupert Gregson Williams

Producteur : Alex Kitman Ho / Terry George

3. *Blood Diamond*

Pays : Etats-Unis, Allemagne

Année de Production : 2006

Durée : 2h 22 mn

Synopsis : Sierra Leone, 1999. La guerre civile ravage le territoire et les massacres des paysans, perpétrés par les rebelles qui contrôlent les mines de diamants provoquent une prise de conscience internationale. Salomon Vandy, père de famille paysan a perdu contact avec les siens le jour où les rebelles l'ont capturé afin d'en faire un esclave prospecteur.

Fiche technique

Réalisateur : Edward Zwick

Scénariste : Charles Leawitt

Monteur : Steven Rosenblum

Compositeur : James Newton Howard

Producteur : Darrell James Roodt / Edward Zwick/ Graham King

4. *Le Dernier Roi d'Ecosse*

Pays : Royaume-Uni

Année de Production : 2007

Durée : 2h 5 mn

Synopsis : Par un incroyable coup du destin, un médecin écossais en mission en Ouganda, est mêlé aux affaires d'une des figures mondiales les plus barbares, Idi Amin Dada. Devenu médecin personnel du tout nouveau président, le docteur Garrigan découvre très vite la sauvagerie du dictateur.

Fiche technique

Réalisateur : Kevin McDonald

Scénariste : Jeremy Brock / Peter Morgan

Monteur : Justine Wright

Compositeur : Alex Heffes

Producteur : Andrea Calderwood / Charles Steel / Christine Ruppert/ Liza Bryer

Index des auteurs

A

ABDI, 96, 99, 101
ADHIKARI, 13
AGEL, 82, 89, 92, 125
ALLARD, 22, 359
ALLEN, 130
ALMEIDA-TOPOR, 10, 11, 388
AMIEL, 91
AUGROS, 282, 325
AUMONT, 27, 38, 39, 44, 72, 119, 121, 173, 241
AURAY, 359

B

BALANDIER, 156
BALAZS, 66, 69, 102, 109
BÄRBEL, 267
BART, 194
BARTHES, 58, 138, 158, 160, 172, 178, 201, 308
BAUDRILLARD, 178
BAUDRY, 78
BAYART, 163, 194
BAZIN, 32, 50, 53, 66, 133, 137
BEAUDOUIN, 360
BECKER, 69, 254
BENGHOZI, 171, 240, 269, 296
BENHAMOU, 266, 275, 340
BERNAS, 31, 55
BERTIN-MAGHIT, 19
BESSALEL, 37, 49, 87, 123, 154, 164
BETTON, 50, 74, 160, 201, 211
BIDAUD, 255, 262, 263, 282
BOLTANSKI, 212, 214, 216, 222
BONITZER, 70, 92, 186
BONNARDEL, 85
BONNELL, 238, 241, 250, 275, 297
BOOH BOOH, 220, 221
BOUCHE, 9
BOURDIEU, 84
BOURGET, 68, 282
BRAECKMAN, 217
BRAUD, 29, 33, 81, 84, 103, 122, 133
BRESSON, 182
BRETON, 312
BROWNE, 87
BRUCKNER, 347
BUENDIA, 256
BURCH, 146, 183, 211
BUSSY, 194, 195

C

CAMUS, 154
CARLYLE, 150
CASSETTI, 115, 134, 183, 192, 244
CASTONGUAY, 211, 217, 219, 224
CAUNE, 209
CESAIRE, 9, 93, 396
CHAGNY, 306
CHASTAING, 96, 99, 101
CHATEAU, 138
CHION, 32, 43, 46, 49, 62, 64, 75, 86, 87, 98, 102, 154,
156, 161, 192, 324
CHRÉTIEN, 73, 98, 139
COHEN-SÉAT, 35, 73, 306
COLLIGNON, 338, 339
CORVI, 238
CRETON, 171, 238, 241, 250, 266, 274, 296, 330, 331,
333
CRETTEZ, 48

D

DALLAIRE, 213, 214, 219, 222, 223
DEBENEDETTI, 297
DELAGE, 21, 82, 230
DELEUZE, 27, 37, 86, 103, 109, 117, 120, 146, 155,
174, 175, 178, 280
DESCHÊNES, 104
DESORMEAUX, 229
DESTORS, 168
DUBOIS, 298
DUMONT, 194, 235
DUVERGER, 185, 188

E

ECO, 150, 322
ELIADE, 153
ELIKIA M'BOKOLO, 10
EMERSON, 153, 177
ESQUENAZI, 238, 337
ETHIS, 22, 135, 309, 332, 337, 350, 367

F

FALAIZE, 341
FANON, 90, 95, 159, 195, 391
FARCHY, 266
FERRO, 16, 20, 172, 379

FINSTERWALDER, 320, 323
FLICHY, 240, 266
FONTANEL, 159
FOREST, 240, 282, 296, 316, 321, 326, 330, 333, 334
FORGES, 47, 100, 140, 208, 210, 219, 220, 222
FORREST, 116
FOUCAULT, 30, 128, 138
FREUD, 152, 163
FRODON, 337, 359

G

GARDIES, 37, 49, 87, 104, 123, 149, 154, 164, 201,
242
GARSON, 52
GAUDREAU, 64, 97, 101, 123, 124
GBERIE, 104, 234
GENETTE, 260
GENTILHOMME, 303
GERSTENKORN, 244, 245
GERVEREAU, 81, 146
GILL, 15
GIRARDET, 29, 148, 151, 155, 156, 158, 162, 164,
165, 182, 187, 227
GOLIOT-LÉTÉ, 120, 131, 134
GOMERY, 130
GOMEZ, 51
GRACIÁN, 153
GRAS, 266
GREENE, 318
GRICE, 105
GRONDEUX, 229

H

HALL, 209
HATZFELD, 47, 98, 100, 103
HAZLETON, 104, 234
HEINICH, 337, 339, 340
HEUSCH, 155
HIDEGER, 317
HOBBS, 29
HUYGHE, 360
HYDE, 142

J

JAUSS, 134
JOHNSTON, 318
JOST, 87, 97, 101, 123
JOURNOT, 249, 267
JUAN, 274, 282, 285
JULLIER, 50, 52, 56, 90, 98, 108, 125, 133, 139, 142,
157, 189, 221, 360

K

KESTERGAT, 40, 199, 201
KIMPIANGA MAHANIAH, 93, 94, 155
KITSOPANIDOU, 282, 325
KOCIEMBA, 14
KOTEK, 210
KUPPELWIESER, 320, 323

L

LABÉ, 169
LAGNY, 126
LAGORGETTE, 85
LANDSBERG, 14
LANGLOIS, 21
LEMAIRE, 342
LEVER, 266, 298
LIFSCHUTZ, 258
LINDEPERG, 21, 239, 393
LIPOVETSKY, 76, 145, 146, 216, 253, 275, 283, 346,
372
LOISELEUX, 164
LOTMAN, 35, 91, 149, 172
LOWY, 234, 235, 253
LUMUMBA, 96, 308

M

MARIE, 20, 27, 44, 121, 173, 241
MARTY, 318, 322
MBEMBE, 33, 36, 94, 347, 392
MBUNGU NKANDAMANA, 35
MC LUHAN, 179
MET, 132
METZ, 124, 125, 165, 197, 228
MEZAGUER, 224
MINGANT, 249, 264, 284, 333, 335
MITRY, 35, 42, 86, 102, 106, 137, 189, 204
MOINE, 131, 150, 169
MONDY, 104
MOORE, 13
MOREAU, 359
MOREL, 221, 233
MORIN, 28, 117, 215, 275, 280, 285, 293
MOTTIN, 194, 235

N

NACACHE, 50, 61, 160, 188, 244, 259, 262, 267, 286,
287, 294
NDAHIRO, 168, 170

O

OMASOMBO TSHONDA, 94, 130, 163, 164
ORRU, 303

P

PARENT-ALTIER, 258, 259
PASQUIER, 360
PASSEK, 279, 283, 289
PELON, 303
PÉRUSSE, 339
PETIT, 317
PINEL, 296
POLIN, 189
PONDI, 157
PORRET, 144
PRÉDAL, 92, 340, 341
PROPP, 246, 258
PRUNIER, 117, 186, 187

Q

QUENTIN, 73
QUÉRÉ, 212

R

RAMONET, 207
RANCIÈRE, 28, 31, 76, 91, 135, 138
RESZLER, 149, 181
REYBROUCK, 158
RIEFFEL, 359
ROPA, 143, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190,
191, 195, 196, 291, 389
ROSENSTONE, 16, 17, 34
ROSOUX, 167
ROUSSEAU, 29
RUTAZIBWA, 168, 170

S

SAINT-EXUPÉRY, 233
SALORT, 238
SAND, 16

SEMELIN, 59, 62, 71, 98, 99, 101, 103, 122, 129, 139,
211, 214, 223
SERROY, 76, 145, 146, 216, 253, 275, 283, 346, 372
SMILLIE, 104, 234
SOFSKY, 29, 30, 34, 57, 59, 72, 122, 132, 142
SORLIN, 15, 20, 24, 27, 37, 57, 89, 93, 96, 130, 140,
149, 232, 240, 254, 297, 330
SOULEZ, 77

T

TAKAYUKI, 318
TOURÉ, 101
TRUBY, 260

U

UNGARO, 134, 135, 196

V

VANOYE, 53, 64, 120, 131, 134, 149, 192
VASSÉ, 36, 44, 106, 196
VERAY, 31
VERNET, 71, 183
VERON, 120
VILLATTE, 14
VILLIERS, 267, 320, 323

W

WARREN, 172, 173, 174, 190, 192
WEBER, 166, 190
WEYL, 50, 92, 111
WIEDEMANN, 54, 58, 82, 110, 112, 113, 118, 144,
145, 183, 185, 193, 197
WIEVIORKA, 122
WILLAME, 136, 151, 162, 165, 199, 200, 203, 204,
205, 225, 229
WITTE, 153, 229

Z

ZEILIG, 127, 130, 165
ZIEGLER, 93, 95, 161, 203, 225, 228