

Daniela Ricci

Filmer sa vie :

Kinshasa Palace entre histoire de famille et Histoire

Introduction

Les films surgissent d'un contexte historique, politique et socioculturel bien défini. Nous partons de l'hypothèse que toute œuvre de fiction est fondée sur une « base réelle »¹ et raconte une partie de la réalité, ou mieux de son interprétation. Pour le dire avec Kate Hamburger : « la réalité est matière de la fiction »². Nous pouvons dire que les cinéastes traduisent dans leurs univers fictionnels, parfois presque inconsciemment, une partie de leur monde.

En ce sens, le cas de *Kinshasa Palace*³ de Zeka Laplaine⁴ (2006) apparaît très ambigu, puisque l'approche fictionnelle et le sujet documentaire sont imbriqués à tel point que le fictif et le réel deviennent impossibles à distinguer. Cependant nous montrerons comment, au-delà du contenu, la forme et l'esthétique de cette fiction constituent une illustration de l'univers du réalisateur. Elles font écho à son contexte historique et socioculturel et à son monde complexe et synchrétique.

Kinshasa Palace, entre fiction et documentaire

Kinshasa Palace est indéfinissable dans son genre, entre fiction et documentaire. Kaze (Zeka Laplaine), un métis congolais vivant à Paris, est chargé par sa famille de retrouver son frère Max, qui vient de disparaître sans explication et sans laisser de traces. Peu à peu nous découvrons que Max et Kaze sont les derniers d'une famille congolaise de sept enfants. Max est né en 1960, l'année de l'indépendance, l'année de « la liberté promise », explique

¹ Thomas Pavel appelle *base* le monde réel auquel la fiction fait référence : Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, cité par Jean-Pierre Esquenazi dans *La vérité de la fiction, comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009, p. 67). Esquenazi relève que Pavel considère les mondes fictionnels comme duels, formés par une base réelle et un univers secondaire qui comprend les éléments *saillants* du récit fictionnel. Toutefois, cette base réelle serait plutôt une interprétation d'un monde réel.

² Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 30, cité in Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction*, op. cit., p. 66.

³ Coproduction entre Bakia Film et Les Histoires Weba (France). Image : Zeka Laplaine, Octavio Espirito Santo; son : Christophe Couget-Moreno; musique : Gilles Fournier; montage : Agnès Contensou.

⁴ Le réalisateur est parfois crédité comme José Laplaine.

Kaze dans le film. Très vite, ils se retrouvent seuls, les autres frères et sœurs étant déjà partis en pensionnat à l'étranger, à cause de la guerre, ou pour des raisons politiques. Par la suite, Max et Kaze partiront aussi pour étudier mais dans la migration leurs chemins se séparent. Max se marie et a trois enfants. Après son divorce, il va rejoindre son frère à Paris. Un jour, alors qu'il vient, comme d'habitude, d'accompagner ses enfants à la gare, Max disparaît. Kaze, qui s'était auparavant éloigné de la famille, reçoit un appel de Kinshasa l'invitant à se mettre sur ses traces. Dès lors il commence à reconstruire la trajectoire de son frère, entre temps présent et souvenirs passés. En essayant de tisser les fils de la vie de Max, c'est sa propre famille que Kaze retrouve.

L'intrigue pourrait sembler banale, si ce n'était pour la complexe superposition des deux personnages, sur laquelle nous reviendrons. Si ce n'était par le fait que la famille de Max et Kaze (tout comme celle du cinéaste) est écartelée entre l'Afrique et l'Europe, entre la République Démocratique du Congo (RDC), l'Angola, le Portugal, la France et la Belgique. Si ce n'était par le fait que le tournage a duré cinq ans, au cours desquels la réalité de la vie s'est coulée dans l'univers fictionnel. Si ce n'était par le fait qu'en réalisant cette fiction, le cinéaste interroge en même temps ses proches sur la figure du père, sur l'abandon, sur la séparation. La réalité se révèle à la caméra, devant laquelle chacun des protagonistes se dévoile au cinéaste (tour à tour fils, frère, père) comme jamais auparavant. La machine narrative de *Kinshasa Palace* devient alors un stratagème par lequel le cinéaste reconstruit l'histoire de sa propre famille : une famille séparée, divisée, morcelée par la guerre et par l'histoire (coloniale et postcoloniale). Toutefois, dans le monde fictionnel les vicissitudes vécues par les personnages représentent aussi celles d'autres familles au temps de la colonisation et des luttes pour l'indépendance. Ainsi, progressivement l'histoire personnelle se mélange à l'histoire collective, touchant au passé colonial et à la politique.

Ce film est fortement inspiré de la vie du cinéaste. Né au Congo en 1960 (l'année de naissance de Max dans le film !), d'une mère congolaise et d'un père portugais au moment de l'indépendance Laplaine arrive en France à l'âge de 18 ans. Puis il part faire ses études de gestion d'entreprise à Rome, où il commencera à faire du théâtre. Il poursuivra sa formation dans une école d'art dramatique à Bruxelles, avant de revenir en France, pour s'installer ensuite en Chine, après avoir vécu au Portugal.

Après des années de carrière en tant que comédien dans les films d'autres réalisateurs, il passe derrière la caméra, suite à l'amer constat qu'il n'y avait pas de rôles satisfaisants pour

lui dans les scénarios des réalisateurs européens⁵. C'est comme ça qu'il réalise son premier long-métrage, *Macadam Tribu*, (avec la musique du célèbre chanteur congolais Papa Wemba, sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs - Festival de Cannes 1996)⁶.

Par la suite Laplaine fonde les sociétés de production Bakia Film en RDC et Les Histoires Weba en France. De fait, il est scénariste, réalisateur, producteur et distributeur de ses films, dans lesquels très souvent il est aussi acteur.

Dans *Kinshasa Palace*, le spectateur reconstruit avec le protagoniste ce récit familial comme un puzzle auquel il manque des morceaux et qu'il faut recomposer à partir de pièces éparpillées. Nous retrouverons le même dispositif narratif dans *Teza* de l'Ethiopien Haile Gerima (2008), où le protagoniste Anberber, pour se retrouver lui-même, doit reconstruire son passé comme s'il avait à résoudre une énigme⁷. *Teza* raconte la désagrégation intérieure et psychologique d'Anberber à travers un montage parfois haché, qui alterne des plans très longs à d'autres très courts, dans une structure narrative à spirale, où s'imbriquent le passé et le présent, le virtuel et le réel. Comme *Kinshasa Palace*, *Teza* est construit sur des passages sans cesse dans le temps, dans l'espace, dans les langues. Dans ces deux films les petites histoires des personnages s'entremêlent à la grande Histoire, au passé colonial et à la politique.

Comme l'écrit Olivier Barlet à propos de *Kinshasa Palace* : « L'histoire familiale nous donne des pistes, en un puzzle finement monté, qui ne dévoile que peu à peu ses pièces. Le père réfugié sans joie à Lisbonne, nostalgique d'un monde fini, le Congo colonial, Kinshasa

⁵ « J'ai travaillé comme comédien mais m'apercevais que les Blancs n'écrivent pas d'histoires pour les Noirs. Sur un scénario, quand on ne spécifie pas " Noir ", le rôle est forcément pour un Blanc. C'est aussi souvent valable pour un Asiatique et c'est dommage. Je me suis forcé à écrire des rôles de Noirs ». Entretien d'Olivier Barlet avec Zeka Laplaine. <<http://www.aficultures.com/php/?nav=article&no=2487>>.

⁶ Cette comédie dramatique raconte la vie dans une métropole d'Afrique, à travers les péripéties et les déboires de Maman Bavusi, rejetée par son mari blanc, et de ses enfants. Elle devient une métaphore de l'état du continent. La mère « est comme un symbole de l'Indépendance, avec ce sentiment d'abandon de la part d'une population qui, même si elle désire son autonomie, s'est retrouvée avec la guerre et des écoles qui ferment... Une certaine génération aujourd'hui âgée en vient même à regretter l'époque coloniale, qui ne voit pas bien que la situation présente est liée à cette présence coloniale... » explique Zeka Laplaine <<http://www.aficultures.com/php/index.php?nav=article&no=2439>>. Entre la sortie de prison, le travail, les bars, les filles et les rencontres de boxe (et puis la transformation du ring dans une salle de quartier) *Macadam Tribu* dit les difficultés et les espoirs de la vie quotidienne, sans aucun misérabilisme. Dans cette communauté sympathique mais parfois en lutte interne, se trouvent aussi un italien, un français. Chaque personnage cherche sa place, entre les cultures. « Tous revendiquent très clairement une origine. La référence à la culture originelle reste essentielle pour permettre l'ouverture que tente de vivre la jeune génération dans l'incertitude du chaos actuel » écrit Olivier Barlet. <www.aficultures.com/php/index.php?nav=article&no=2439>. Ils commentent la vie de leur ville aussi bien que les nouvelles à la télévision et les logiques de domination internationale.

⁷ Après des années de formation en Allemagne, avec l'espoir de revenir en Ethiopie et contribuer au changement de son pays, et des années de luttes politiques dans la capitale Addis Abeba, Anberber (Aaron Arefe) rentre dans son village natal, amputé d'une jambe et de sa mémoire. Il est perdu, il n'a plus ses repères. Il devra reconstruire son passé, qu'il a oublié du fait des traumatismes et des violences de l'histoire ainsi qu'à une agression raciste.

Palace, le nom d'un vieux cinéma⁸. Le conflit avec le père, avec la nostalgie du père. Les musiques (congolaises mais aussi portugaises) l'évoquent tandis que les photos d'époque en sont empreintes, comme les esprits. Elles dévoilent les membres de la famille qui entrent en jeu à leur tour »⁹.

Laplaine revient sur le passé de son enfance et en même temps donne la parole aux enfants d'aujourd'hui. Ce film porte aussi sur la transmission, le récit du grand-père pour ses petits enfants, avant de mourir. C'est justement à travers la récupération du passé que l'on peut réinventer l'avenir.

Le récit est fondé sur un va-et-vient constant entre les pays, les langues, les époques, les temps, le moment actuel et la remembrance. La mémoire historique et les souvenirs personnels de différents membres de la famille sont entrelacés. Le récit procède donc par un dispositif narratif complexe, qui se structure sur plusieurs niveaux diégétiques.

Dans l'intrigue fictive Kaze retrouve des vidéos enregistrées par Max avant de partir, et notamment des entretiens à ses parents, ses sœurs, ses enfants sur des questions fondamentales, telles l'abandon, l'absence, la solitude. Il est intéressant de remarquer que les enfants, les neveux de Kaze dans la fiction, sont joués par Ambre, Gaspard et Iris Laplaine, (à savoir les enfants du réalisateur !). Les autres personnages sont interprétés par les vrais parents et sœurs du cinéaste, dans leur propre rôle. Nous comprenons alors à quel point la fiction est imbriquée avec le réel.

A brouiller encore plus les pistes, vient le fait que c'est le réalisateur Zeka Laplaine lui-même qui interprété le personnage principal, Kaze, de plus ce prénom étant tout simplement l'anagramme en verlan du sien. Kaze incarne, en quelque sorte, le double de Max, mais en effet le vrai double du cinéaste est Max, le frère qui a disparu et que nous ne voyons jamais¹⁰. Le réalisateur se met donc en scène comme le double (Kaze) d'un double de lui-même-même (Max), qui n'est pas là. Tout en jouant le rôle du frère, il représente le personnage absent. De fait c'est le protagoniste qui se cherche. Le cinéaste dit à ce propos : «Il est vrai que c'est un film "schizophrène", parce que je cherche mon frère, mais ce frère disparu qui a filmé ses enfants c'est moi... »¹¹.

De plus, à fur et à mesure que l'intrigue progresse, les personnages se confondent et Kaze prendra petit à petit la place de Max. Ce dispositif devient encore plus complexe, si l'on

⁸ Barlet fait en effet référence au cinéma "Le Palace".

⁹ <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=6788>>.

¹⁰ Nous entendons sa voix, à travers les cassettes qu'il aurait enregistrées, et que Kaze retrouve. Nous en saisissons l'être à travers son absence et le récit des autres.

¹¹ Conversation personnelle, Paris, mai 2015.

sait qu'à la fin du film Kaze se substitue à Max. Il amènera les enfants de Max à Bruxelles, et il envisage de partir avec eux à Kinshasa, le voyage que Max rêvait de leur offrir pour connaître le pays et la famille. Dans ce jeu de mise en scène de la complexité, entre fiction et documentaire, rappelons nous que ces enfants qui jouent le rôle des neveux de Kaze dans la fiction, dans la vie sont les enfants du cinéaste et ce sera donc avec eux qu'il partira en voyage. C'est comme si Kaze vers la fin du film, redevenait son vrai soi-même : Max. Autre élément de complexité : la voix enregistrée de Max dans les vidéos (qui constituent donc un deuxième niveau narratif) est en réalité celle du réalisateur, qui est, bien évidemment, la même de Kaze¹². Ce complexe jeu identitaire symbolise bien l'idée de la quête d'identités plurielles et en devenir.

En outre, dans un registre interfilmique nous savons que Max est le protagoniste - interprété par Zeka Laplaine même - d'un de ses précédents films, *Paris : XY* (2001)¹³. Le réalisateur n'arrête pas de s'amuser à mélanger les plans : par exemple, dans dans le générique d'un autre film encore, le documentaire *Après la gare*, le narrateur (incarné par lui-même) est crédité comme : « Kaze Laplaine, dit Max », c'est à dire les deux prénoms fictifs des personnages de *Kinshasa Palace* (qui se fusionne ici en un seul personnage) et son vrai nom de famille.

Kinshasa Palace est en effet une quête personnelle du cinéaste, auquel les enfants disent ne pas pouvoir justifier un père qui parte sans donner de nouvelles, qui parte sans raison. A moins que ce ne soit pour aller à la recherche d'un travail et d'une vie meilleure. « Abandonner un enfant ce n'est pas normal » affirme la petite Ambre, avec une naïveté très lucide.

L'intrigue démarre à Paris et nous transporte ensuite à Kinshasa, à Lisbonne, à Bruxelles, jusqu'au Cambodge où Max est censé se trouver. Kaze part au Cambodge avec une photo de son frère et porte le bracelet dont Max ne se séparait jamais, mais qu'il a bizarrement laissé chez lui avant de disparaître. Ne serait-ce pas une façon de (re)prendre son identité ? La superposition de deux personnages est si forte qu'au Cambodge de jeunes filles, en regardant la photo de Max pensent qu'il s'agit de Kaze. Nous retrouvons ainsi dans *Kinshasa Palace* les

¹² Curieusement au générique le narrateur est crédité comme Zézé Motta.

¹³ *Paris : XY* (fiction, 2001) est l'histoire d'une séparation. C'est un film d'improvisation où Max (Zeka Laplaine), est inconsciemment absent, absent de la maison, absent du couple, absent avec lui-même. Il est abandonné par sa femme et ne voit plus ses enfants (que d'ailleurs nous, les spectateurs, ne voyons pas non plus). Peu à peu il perd ses repères et son entourage et vague par Paris. La ville assume ici le rôle de ville-personnage. Il s'agit, ici aussi, d'une quête identitaire, d'un parcours de découverte et d'acceptation de soi-même. Ce long-métrage magistralement filmé dans un noir et blanc puissant, a été sélectionné, parmi d'autres, au Festival de Cannes 2001 (ACID), de Toronto, et a reçu nombre d'importants prix internationaux. Il est sorti en salle en France en août 2002 et en Belgique en avril 2003.

trois continents qui traversent sa vie et les lieux où habitent des membres de sa famille, écartelée dans le monde.

Le mouvement, le voyage, le devenir

Kinshasa Palace est un voyage à la fois réel et symbolique à travers les continents. Nous suivons le point de vue de Kaze, et nous nous perdons avec lui. Pour cette quête identitaire qui se définit dans des contextes transnationaux, pour la mise en scène de la complexité, cette œuvre s'inscrit de façon remarquable dans l'esprit de films contemporains des diasporas d'Afrique. Ces derniers, comme l'affirme Olivier Barlet « questionnent par un voyage dans le monde. Leur nomadisme est une philosophie, celle de comprendre que l'enrichissement vient de l'Autre »¹⁴.

Dans *Kinshasa Palace* le voyage « prend la forme d'une interrogation sans cesse »¹⁵, pour utiliser une expression d'Iain Chambers. Il s'agit d'une quête existentielle et identitaire, au-delà de l'ancrage territoriale. Comme l'affirme Sheila Petty, « peut être c'est le voyage qui définit l'identité... »¹⁶. Il représente la trajectoire existentielle de sempiternels questionnements, auxquels chacun doit trouver ses propres réponses. Rien n'est figé, tout est en devenir, c'est une quête sans fin, dans laquelle une grande importance est accordée au parcours, au voyage, à l'ouverture de l'imprévisible du métissage et de la recomposition identitaire dans l'espace de la diaspora. En ce sens *Kinshasa Palace* représente bien ce que Homi K. Bhabha définit « tiers espace », c'est-à-dire un espace nouveau et hybride, « qui rend possible l'émergence d'autres positions »¹⁷, d'interstices, de nuances, d'un nouveau terrain de négociation et de nouvelles représentations. En effet cette fiction s'ouvre et se termine sur un flou, sur l'incertitude. Le point d'arrivée étant incertain, dans cette aventure erratique, c'est

¹⁴ Olivier Barlet, *Cinquante ans de cinéma africain en cinq décennies*, dans le dossier de presse de *Africamania* qui a eu lieu à Paris du 17 janvier - 17 mars 2008. Rapporté aussi dans Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique des années 2000, Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, Images plurielles, 2012, p. 125.

¹⁵ Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*. Routledge, London, 1994, p. 2. Notre traduction de l'anglais : « Such a journey acquires the form of a restless interrogation, undoing its very terms of references the point of departure is lost along the way ».

¹⁶ Sheila J. Petty, *Contact Zone. Memory, Origin and Discourse in Black Diasporic cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2008, p.1. (Notre traduction de l'anglais "Perhaps it is the travel that defines identity [...]).

¹⁷ H. Bhabha et J. Rutherford, « Le tiers-espace », entretien in *Multitudes* 2006/3, n.26, pp. 95-107, p.99.

surtout le départ qui intéresse le réalisateur. « J'écris intuitivement mais toujours avec un point de départ. Qui peut être flou d'ailleurs » dit Zeka Laplaine à Olivier Barlet¹⁸.

Tout le film est errance, voyage, quête. Il n'est alors pas anodin que le récit commence en mouvement, avec un long travelling en contreplongée sur un ciel nuageux avec les câbles du train, sur lequel est placée la caméra ;



puis la caméra descend et offre une vue par la vitre du train, toujours en mouvement, avec en surimpression l'ombre d'un homme, Kaze. Cette image reviendra presque identique à environ trois quarts du film.

La boucle est bouclée, avec l'image qui clôt le film : la silhouette floue du visage du même homme de profil, assis dans un train en mouvement, mais regardant dans la direction opposée, comme pour indiquer le retour à lui-même, après tous les détours.



Devant lui l'espace est vide, laissant la place à une nouvelle histoire encre à écrire. Sur l'image du début il n'y a aucun accompagnement musical, sur celle de la fin une mélodie congolaise.

Toujours dans le plan initial mai plus loin, après une image du flanc du train, nous voyons une autre silhouette similaire à la première et tournée de l'autre côté, mais avec une coupe de cheveux différente. Tout laisse imaginer qu'il représente le frère.



¹⁸ "Je voulais que la peau parle !" entretien de Olivier Barlet avec Zeka Laplaine à propos du *Jardin de Papa*, <<http://www.aficultures.com/php/index.php?nav=article&no=3071>>.

L'homme se tourne vers la caméra, mais il est vite effacé par un plan noir sur lequel s'affiche le titre *Kinshasa Palace*.

Ensuite le premier homme (Kaze) de dos, décentré, regarde dehors depuis le train en marche. Il est filmé en contrejour, n'offrant aux spectateurs qu'une silhouette. Nous n'avons donc pas encore vraiment saisi son visage. Là qu'il commence une narration en voix off : « Si je devais vous parler de Max je ne saurais pas d'où commencer ». Voici encore une déclaration d'incertitude, d'indéfini, d'absence, d'énigme.

La narration de Kaze se poursuit sur des images d'archives de Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa)¹⁹, avec la rencontre de ses parents, qui nous amène au cœur de la complexité de l'histoire coloniale. Les photos d'archive de la famille se mêlent aux archives officielles.



Le récit des errances familiales continue ainsi entre privé et politique, sur une alternance du passé et du présent, d'images de Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa) et de Paris, d'extérieur et de l'intérieur des appartements familiaux dans les divers pays. Puis la mère poursuit la narration des déchirures familiales, en langue tshiluba. C'est dans les vidéos enregistrées par Max avant de partir, que Kaze regarde (et nous avec lui). La mémoire du passé familiale est vite rattrapée par l'Histoire.

L'histoire familiale et l'Histoire

Kinshasa Palace est le parcours d'une quête existentielle tant à niveau individuel que collectif. Comme d'autres cinéastes diasporiques, Laplaine aborde en effet ces sujets à la fois comme vécu personnel et comme phénomène social. Dans cette recherche du frère disparu qui est aussi la quête identitaire de Kaze, le film mélange non seulement des éléments fictifs et documentaires, mais l'histoire personnelle et familiale s'imbriquent à l'Histoire, l'histoire du Congo, le passé colonial, la politique, la guerre. C'est justement dans la superposition du privé et du public, de l'individuel et du collectif que les films deviennent politiques.

¹⁹ Il est intéressant de remarquer que la narration suit l'évolution historique des noms de la ville et du pays, le Congo Belge, devenu Zaïre, puis RDC. Il est aussi intéressant de noter qu'en revanche, dans une narration personnelle remplie de nostalgie, le père du protagoniste à Lisbonne continue d'appeler le pays Zaïre.

Le récit de la sœur Nenette le démontre bien : envoyée encore bébé seule au Portugal, en raison de la guerre et des troubles qui ont précédé l'indépendance du Congo, elle a été élevée dans un milieu blanc. Retournée au Zaïre à l'âge de six ans, elle avait d'une certaine façon peur de sa mère, noire²⁰. L'histoire familiale est racontée sur la toile de fond de l'Histoire, parce qu'elles sont strictement liées. La douleur de Nenette fait écho à celle de sa mère, restée au Congo, qui avait été irrémédiablement contrainte de la laisser partir. Il s'agit là d'un très fort témoignage contre l'intolérable de la guerre. La solitude et la nostalgie du père à Lisbonne résonnent à son tour avec celle de la mère à Kinshasa, de la sœur Anna sans enfants, qui est devenue une sorte de mère pour les enfants du quartier, et avec la solitude des autres membres de la famille, chacun marqué par sa trajectoire personnelle de séparation et par ses blessures. Les déchirures de cette famille deviennent aussi une métonymie des déchirures sociales et politiques du Congo et plus globalement de l'Afrique.

Cette combinaison du présent, d'Histoire, du passé et de la politique habite également d'autres films de Laplaine, comme par exemple *Le jardin de papa* (2004), où l'intrigue fictionnelle s'inscrit sur fond d'une farce électorale²¹.

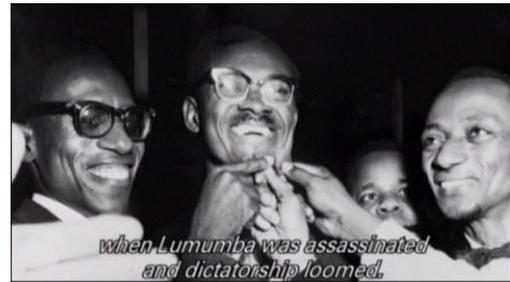
L'histoire, le passé colonial, la condition exilique sont des thèmes récurrents dans les fictions des cinéastes sub-sahariens diasporiques. Nous les retrouvons par exemple dans *Juju Factory* (Balufu Bakupa-Kanyinda, France / RDC, 2005), ou *L'Afrance* (Alain Gomis, France / Sénégal, 2001). *Juju Factory* et *L'Afrance* aussi sont construits sur des récits non linéaires,

²⁰ Max, ses frères et ses sœurs son métis, nés d'une mère congolaise et d'un père angolais blanc, qui avait migré au Zaïre. Nenette raconte que dans le Portugal de l'époque (années soixante) il n'y avait pas beaucoup de Noirs et elle n'était donc pas habituée à voir des Noirs. C'est à ce moment que Max l'a connue.

²¹ Ce polar tourné au Sénégal est situé en RDC (pays dans lequel il était impossible de tourner à ce moment là, en raison de l'instabilité politique du pays). A l'occasion de son voyage de noce Jean (Laurent Labasse) revient, avec sa femme Marie (Rim Turki) dans son pays natal, la RDC. C'est la veille des élections et l'atmosphère est lourde. Suite à un accident (le taxi où ils se trouvent renverse un enfant) ils sont poursuivis par la police et vont se cacher, violant le domicile d'une femme. (Laplaine a écrit cette fiction à partir d'un fait divers : un ambassadeur congolais renversa un enfant en allant rejoindre Mobutu dans le sud de la France). Jean, fils de colons, crois connaître le pays et il pense pouvoir tout résoudre avec l'argent. « C'est l'Afrique, dans la tête de certaines personnes : les colons ou les fils de colons qui considèrent l'Afrique comme un jardin privé où ils peuvent tout faire mais aussi certains de nos dirigeants qui gèrent leur pays comme un jardin privé. Mon personnage principal revient au pays où il a grandi avec cet esprit et le film est traversé par la proximité de la farce électorale », explique Zeka Laplaine à Olivier Barlet (<<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3071>>). Jean, petit à petit, se montre dans tout son racisme, jusqu'à en arriver à mépriser les Congolais et le pays qu'il avait idéalisé comme son *jardin*. Le voyage révèle donc de sa vraie nature, ce qui l'amènera en même temps à la rupture de son couple, thème du précédent long-métrage de Zeka Laplaine, *Paris : XY*. Mais ici ce sont à la fois les attitudes néocoloniales, la politique contemporaine, la corruption, qui sont remises en discussion. Il avait déjà abordé le sujet de l'attitude des Blancs en Afrique dans son premier long-métrage, *Macadam Tribu* (1996), nous le retrouvons également dans les films du béninois Jean Odoutan, notamment *Barbecue Pejo* (1999), ou encore dans *Moi et mon Blanc* (Pierre Yaméogo, 2004).

sur des *flashbacks*, intégrant des images d'archives (par exemple des photos de Mobutu ou de Patrice Lumumba²², entre autres).

La figure de Lumumba revient aussi immanquablement dans *Kinshasa Palace*. « Nous étions trop jeunes pour comprendre, que lorsque Lumumba a été assassiné, nous glissions tout doucement vers la dictature » explique Kaze.



Ainsi, non seulement les éléments fictionnels et réels se chevauchent jusqu'à ne plus pouvoir les distinguer, mais se mélangent aussi les plans individuel, familial et collectif, personnel et politique. Dans son livre *L'image-temps* Gilles Deleuze décrit cet aspect concernant le cinéma politique moderne, où les frontières entre public et privé s'abolissent et où « l'affaire privée se confond avec l'immédiat-social ou politique »²³. C'est ainsi que les films peuvent devenir « un acte de parole »²⁴.

Kinshasa Palace est une dénonciation de la colonisation, de la dictature, des dérives de la politique intérieure et des systèmes internationaux. Il montre bien à quel point la complexe histoire du Congo, le passé colonial, les rêves inaccomplis de l'indépendance qui s'est transformée en dictature et la guerre ont des conséquences directes sur la vie des gens, sur les ruptures familiales, les déchirures, les absences, les migrations. Zeka Laplaine avait déjà abordé le drame de la migration, de façon très originale, dans *Le clandestin* (1996)²⁵. Quant à l'absence, elle est également le sujet d'autres films de cinéastes diasporique. Il nous suffit de penser au long-métrage de fiction au titre emblématique, *L'absence* (Mama Keita, Sénégal / France, 2009)²⁶. Dans *Kinshasa Palace*, Kaze incarne l'absence de son frère.

²² La figure de Lumumba, en dehors de deux films que Raul Peck lui a entièrement consacrés, est très souvent évoquée. Elle est également présente dans deux films de Sembène Ousmane : *La Noire de ...* (1966), dans la chambre d'un ami de la protagoniste Diouna, ainsi que dans les portraits de la maison de Faat Kine (*Faat Kiné*, 2000).

²³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 284.

²⁴ Ibidem, p. 289.

²⁵ Ce court-métrage de 15 min en noir et blanc (tourné en trois jours à Lisbonne, pendant la postproduction de *Macadam tribu*) aborde le drame de la migration sur un ton burlesque, des gags, comme à l'époque du muet, avec des cartons à la place des dialogues. Ici le réalisateur interprétait un policier noir, « assimilé », qui poursuit un immigré clandestin, se cachant dans un container au port de Lisbonne.

²⁶ Ce polar raconte les mésaventures d'Adama, un Sénégalais bien installé en France qui rentre temporairement dans son pays où il se sent étranger, et qui est accusé par sa famille de ne pas s'occuper des siens, d'être absent.

L'absence comme style narratif

Tout le récit est en effet organisé sur l'absence. Effectivement l'intrigue fictive (le véritable élément fictif reste la quête du frère qui n'est plus là) est, presque inconsciemment, centrée sur la pièce manquante. C'est à travers l'absence que le protagoniste essaye de reconstruire son parcours, l'histoire la famille et du pays. L'esthétique du récit est marquée par la non présence, l'impossibilité à (y) être. Ce sentiment d'absence qui habitait déjà la fiction *Paris : XY*, est encore plus évidente dans *Après la gare* (2010)²⁷, un documentaire que Laplaine a monté en 2010, avec les mêmes *rushes* de *Kinshasa Palace*.

Il est pour nous très intéressant de savoir qu'avec de ces mêmes *rushes* Laplaine a monté trois films différents, formant un triptyque : *Kinshasa Palace*, le documentaire *Après la gare*, et le court-métrage de fiction *Troubles* (2015). Le documentaire *Après la gare* narre l'histoire de Max, le frère disparu, il explique les raisons de son départ. Le réalisateur qui en est le protagoniste principal prend donc le rôle de Max. Malgré son récit à la première personne, il manifeste une sorte d'absence, d'impossibilité à exister pleinement ; nous le suivons tout le long du film, mais il n'apparaît presque jamais à l'écran, ou bien nous le voyons comme une ombre, ou comme morcelé. On y retrouve certaines images de *Kinshasa Palace*, notamment les interviews avec les enfants, alors qu'il les interroge sur son éventuel départ et ces conséquences. Dans *Kinshasa Palace* la famille veut comprendre pourquoi Max a disparu, pourquoi il a abandonné ses enfants. *Troubles* constitue la synthèse des deux. Un homme (encore une fois interprété par le réalisateur lui-même) part d'Afrique pour aller chercher sa tête au Cambodge. Il a changé et il ne se reconnaît plus. C'est encore une quête de soi, ici traitée de façon métaphorique et complètement fictive. Zeka Laplaine boucle ainsi la boucle, commencé par une fiction très ambiguë, (*Kinshasa Palace*) très proche du documentaire ou de l'autofiction, où il a un frère (imaginaire ?), qui ne représente autre que lui-même, puis un documentaire (*Après la gare*) à la première personne où il interprète le frère disparu dans *Kinshasa Palace*, puis une pure fiction (*Troubles*), dans laquelle il interprète le rôle principal d'un homme littéralement en quête de sa propre tête et de lui-même.

²⁷ Ce documentaire a été monté plus tard, mais il constitue une sorte de prologue à la fiction *Kinshasa Palace*.

Kaze se place comme un spectateur de sa propre vie. Ce constat est très bien illustré par son image de dos, derrière la grille en hauteur, qui regarde de loin les rails du train à la gare. Cette même image, dans *Après la gare*, représente Max qui vient de laisser ses enfants. Ce lieu emblématique du voyage, du départ, de la séparation était devenue comme une prison métaphorique, que Max était incapable de quitter.



Souvent, il nous est donné de voir Kaze (en vue partielle, toujours comme à souligner une absence une impossibilité à être) au téléphone, emblème de la communication à distance, de la séparation. Parfois nous entendons les voix des membres de la famille qui sont loin sans les voir, comme une représentation de l'absence.

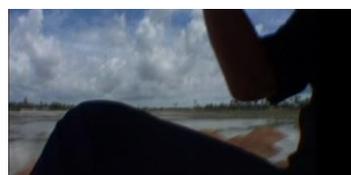


Certains éléments du réel font irruption dans la fiction à travers le téléphone, notamment l'actualité en RDC, comme par exemple, sa sœur lui racontant les élections imminentes.



Pendant tout le film nous suivons le parcours euristique de Kaze, lequel ne se montre pas beaucoup à l'écran, et presque jamais entièrement.

Il est souvent filmé en contrejour, comme une silhouette, de dos, en amorce, par morceau (un bras, les jambes, la tête, une partie de son corps...), comme les photogrammes suivantes le démontrent.





Sur un mouvement constant, la caméra reste fixe, comme pour figer une absence qui paralyse. La caméra s'arrête fréquemment sur des objets, des affaires, un bracelet, un cahier, métonymies de l'être de Max ; ou encore sur la représentation de son absence : des images de pièces vides, des fenêtres ouvertes sur le ciel, filmées de l'intérieur mais sans que personne ne se montre, reviennent plusieurs fois ; ou sur des symboles d'instabilité, d'errance, de quête, telles une valise ouverte au sol ou un avion dans le ciel.

Les multiples narrateurs et les divers types d'images

La structure narrative de *Kinshasa Palace* est construite sur différents niveaux narratifs et diégétiques. Le récit est confié à plusieurs narrateurs. Par exemple la voix off de Kaze, protagoniste et narrateur, rappelle le passé familiale. Parfois elle vient se superposer à la narration des autres pour apporter des éléments manquants dans la reconstruction de l'histoire personnelle et collective. Les souvenirs des divers personnages (que nous voyons dans les vidéos préalablement enregistrées par Max) et leurs récits personnels constituent un autre niveau narratif.

Kinshasa Palace, est donc un long-métrage polyphonique où divers narrateurs plurilingue s'alternent (outre le français, la langue principale du tournage, nous y entendons le portugais, le tshiluba, l'anglais et une langue cambodgienne).

Au niveau iconique, des photos et vidéos d'archives familiales



ainsi que des images d'archives officielles viennent enrichir les souvenirs des temps passés.

Les images que Max aurait filmées avant de partir (les interviews avec les membres de sa famille) et que Kaze regarde, entrent à faire partie intégrante de la narration.



Tantôt nous voyons Kaze regarder ces images dans un écran, tantôt elles entrent de manière autonome dans la diégèse principale, et les spectateurs peuvent en oublier le statut.

Le récit est donc une construction composite d'images de différents ordres : des images actuelles, des vidéos censées avoir été enregistrées par Max avant son départ, des photos et vidéos d'archives personnelles, des images d'archives officielles.

Conclusion : l'esthétique multiforme comme expression de l'univers du cinéaste

Comme nous l'avons montré, le récit de *Kinshasa Palace* est non linéaire. Divers registres narratifs et iconiques se mélangent, les voix des narrateurs s'alternent dans une polyphonie plurilingue. Le film procède par des allers-retours constants dans l'espace et dans le temps, le passé fait irruption à plusieurs reprises et diverses temporalités se chevauchent constamment. Le récit évolue entre le personnel et le collectif, le privé et le politique qui s'imbriquent, tout comme l'histoire, qui embrouille les noms des pays et des villes, qui promet l'indépendance et ouvre la porte à la dictature.

Le film dans son ensemble est donc construit sur un « entre-deux » ou « entre-plusieurs », aux interstices des cultures, des pays, des continents, des appartenances, des genres. C'est seulement à la fin du film que l'on saura remettre ensemble les diverses pièces pour recomposer le puzzle. Kaze ne retrouvera pas son frère - par ailleurs nous imaginons qu'il n'existe pas -, cependant ce qui nous intéresse est le parcours, plus que le résultat, et

Kaze aura ainsi retracé la vie de sa famille, dans laquelle se retrouvent condensés les drames historiques du Congo.

Des divagations à tout instant, des longs plans-séquences et des images fixes nourrissent la narration chorale. Le montage parfois saccadé reflète les déchirures familiales et sociales, les recompositions identitaires à partir de divers morceaux de soi-même. Le récit se fonde sur le mouvement, sur l'impossibilité à exister pleinement, sur la quête de soi, sur l'espoir des enfants qui, une fois reconstruit le puzzle du passé, peuvent réaliser leur avenir.

Cette fiction, à l'image de l'errance, de la pluralité de références culturelles reflète la vie et l'univers complexe du cinéaste. Si dans son contenu le réel et le fictif s'imbriquent de façon ambiguë, sans plus pouvoir en distinguer les frontières, du point de vue esthétique, il propose une forme nouvelle. Son style multiforme représente bien le positionnement du cinéaste aux carrefours des cultures, lui conférant un regard particulier sur le passé et sur le présent. L'esthétique composite reflète, de façon presque inconsciente, la complexité et l'identité plurielle du cinéaste. Le métissage culturel que Zeka Laplaine porte en lui laisse émerger l'imprévisible et de nouveaux imaginaires, susceptibles d'ouvrir des perspectives et des épistémologies inédites. Comme l'affirme Olivier Barlet : « C'est toute la réussite de ce film que de nous faire percevoir, avec une grande simplicité, une belle retenue, que la manière de filmer sa famille est une façon de regarder le monde »²⁸. C'est là l'intérêt de ce film qui dépasse largement les envies autobiographiques pour rendre des bribes d'histoire et remettre en cause des questions aujourd'hui cruciales. Tout dans *Kinshasa Palace* est pluralité, syncrétisme, incertitude questionnement, devenir, son style narratif reste pourtant sobre. C'est justement par sa sobriété qu'il devient une prise de parole forte.

Pour toutes les images : © Bakia Film et Les Histoires Weba, aimable autorisation de Zeka Laplaine.

Filmographie

Bakupa-Kanyonda Balufu, *Juju Factory*, France / Belgique / RDC, 2007

Gerima Haile, *Teza*, Ethiopie / Allemagne / France, 2008

Gomis Alain, *L'Afrique*, France / Sénégal, 2001

Keita Mama, *L'absence*, France / Guinée / Sénégal, 2009

La plaine Zeka, *Macadam Tribu*, Im, France / RDC, 1996,

----- *Le Clandestin*, cm, France / RDC / Mali, 1996

²⁸ <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=6788>>.

----- *Paris : XY*, Im, France / RDC, 2001
 ----- *Le jardin de papa*, Im, France / RDC, 2004
 ----- *Kinshasa Palace*, Im, France / RDC, 2006
 ----- *Après la gare*, doc, France / RDC, 2010
 ----- *Troubles*, cm, France / RDC, 2015
 Odoutan Jean, *Barbecue Pejo*, France / Bénin, 1999
 Ousmane Sembène, *Faat Kiné*, France / Sénégal, 2009
 ----- *La noire de*, France / Sénégal, 1966
 Yaméogo Pierre, *Moi et mon blanc*, Burkina Faso / France / Suisse / Australie, 2002

Bibliographie

BARLET Olivier, *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 2012.

BHABHA Homi K. et RUTHERFORD J., « Le tiers-espace », entretien in *Multitudes* 2006/3, n.26, pp. 95-107.

CHAMBERS Iain, *Migrancy, Culture, Identity*. Routledge, London, 1994.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009.

HAMBURGER Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

NAFICY Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

PETTY Sheila J., *Contact Zone. Memory, Origin and Discourse in Black Diasporic Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2008.

PFAFF Françoise, (dir.) *Focus on African Films*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

SHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

TCHEUYAP Alexie, *Postnationalist African Cinemas*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2011.