

Lumumba en Chine

Une réponse-appropriation politico-culturelle

Piet Defraeye

Mise en ligne : décembre 2023

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2023.0506>

Résumé

La figure de Patrice Lumumba a fait l'objet d'un débat historique intense, mais aussi de nombreuses créations culturelles et artistiques à travers le monde. Cet article examine l'essor soudain de la commémoration de Lumumba et de la réponse artistique dans la Chine communiste au milieu des années 1960. Divers artistes et groupes d'artistes ont produit des compositions musicales, des chansons, des opéras, des films, des spectacles de théâtre, des comédies musicales, des danses, des romans-photos, des poèmes et des bandes dessinées (BD). Les spectacles ont traversé le pays jusqu'aux grandes métropoles et ont été soutenus par des documents imprimés en anglais et en français destinés à un accès international. Cette réponse culturelle s'est arrêtée à la fin de l'année 1966, coïncidant avec le début de la « Révolution culturelle » et un changement dans la politique internationale de la Chine à l'égard de l'Afrique. Celle-ci visait une approche plus pragmatique de ses relations avec les divers pays africains récemment devenues indépendantes.

Mots-clés : Lumumba ; Congo ; la Chine ; Tam-tams de guerre sur l'équateur ; Chidao zhangu ; art révolutionnaire

Lumumba in China. A politico-cultural answer-appropriation

Abstract

The figure of Patrice Lumumba has been the focus of intense historical debate, but also of cultural and artistic practice around the world. This article examines the sudden rise of Lumumba commemoration and artistic response in communist China in the mid-1960s. Various artists and artist groups produced musical compositions, songs, opera, film, live theatre performance, musicals, dance, photo novels, poetry, and comics. The performances travelled across the country to the big metropolises and were supported by printed material in English and French, meant for international access. This cultural response died down at the end of 1966, which coincides with the onset of the Cultural Revolution and a shift in China's international politics towards Africa to a more pragmatic approach in its relations with the various newly independent African countries.

Keywords: Lumumba; Congo; China; War-Drums on the Equator; *Chidao zhangu*, revolutionary art



Peu après l'assassinat de Patrice Lumumba (le 17 janvier 1961), le *Quotidien du peuple* (人民日报) publia une caricature du leader anticolonialiste congolais. Celle-ci, composée d'une série de visages de Lumumba, annonçait la multiplication des partisans du leader assassiné qui émergeront sur tout le continent africain¹. Cette idée fut reprise par de nombreux artistes engagés politiquement, comme le montre Zhang Ke dans un poème commémorant la mort de Lumumba : « Un homme est tombé, des millions se sont levés »².

Photo n° 1 : Jiang Fan, « Assassinat impérialiste : Comment est-ce possible qu'il y ait tellement de Lumumba(s) ! »



Source : Jiang Fan (江帆), Caricature sur Lumumba. *Quotidien du peuple*, 22 février 1961³

Ces deux exemples soulignent les réactions intenses et multiformes à la vie et à la mort de Lumumba (1925-1961) dans tous les coins du monde, tant dans le champ politique que dans les pratiques culturelles⁴. Ainsi, l'ambition de cet article n'est pas d'examiner la politique diplomatique de la Chine concernant le Congo nouvellement indépendant mais plutôt d'explorer les réponses culturelles propres à la Chine, particulièrement intenses au cours des deux années 1965-1966. Après une brève mise en contexte et un retour historiographique, l'article dresse un aperçu des réponses politiques et populaires de la Chine, pour se pencher ensuite sur un certain nombre de manifestations artistiques commémorant la figure de Lumumba. Nous explorons la musique, le chant et le ballet, les arts de la scène (opéra, théâtre, comédie musicale), le roman-photo, la caricature et la bande dessinée, et enfin, quelques poèmes qui eux aussi commémorent et saluent la mémoire de Lumumba.

La Chine et la décolonisation de l'Afrique : une mise en contexte

L'empreinte actuelle de la Chine en Afrique (accords politiques et financiers, projets industriels et commerciaux, etc.) a été largement documentée. Provoquée par la rupture sino-soviétique en 1956, la *chínafrique* a commencé au tournant des années 1950-1960. En concurrence avec l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) à l'échelle internationale, la Chine a soutenu plusieurs mouvements indépendantistes

¹ Je remercie mes étudiants Li Zhuohao, Zhang Minggao et Wu Chee-Hann pour leur assistance dans mes recherches et leurs efforts de traduction. Leur travail a été partiellement soutenu par le *President's Fund for the Arts* de l'Université de l'Alberta. Je suis reconnaissant à Li Han pour son aide dans les traductions. Les commentaires de deux experts anonymes m'ont encouragé à approfondir certains passages. Je remercie sincèrement Sylvia Steiner, Valérie Fonseca et mes collègues Chris Reys-Chikuma, Karine Ramondy et Romain Tiquet d'avoir révisé la version française et de l'avoir ramenée à une norme acceptable. Tous les problèmes idiomatiques restent de ma responsabilité.

² Cité par Huang Kun (2022), « Translated Solidarity. Lumumba's Textual Afterlives and the Poetics of African Decolonization in Maoist China », *Journal of World Literature*, 7(4), p. 590. La traduction française est la mienne, basée sur la traduction anglaise de Kun Huang (comme toutes les références ultérieures à des fragments de poèmes traduits par Huang).

³ La caricature a été republiée comme illustration dans un article de journal postérieur de Feng Binfu (冯宾符), « La mort de Lumumba », *World Affairs Press*, Z1, 1961.

⁴ Pour un aperçu de la représentation de Lumumba au théâtre, voir Defraeye Piet (2020), « Lumumba on Stage : X Times a Murderer », in M. De Groof (dir.), *Lumumba in the Arts*, Louvain, University of Louvain Press, pp. 217-237. Pour Lumumba dans le *Street Art*, voir Defraeye Piet (2020), « Lumumba's Bike : a Rhizomatic Walk in the Park », in M. De Groof, *Lumumba in the Arts*, op. cit., pp. 415-423.

en Afrique dans leurs efforts pour se débarrasser des colonisateurs européens⁵. Ainsi, le Parti communiste chinois (PCC) a créé des groupes d'action dont la tâche était de contribuer à ce rayonnement politique : l'Association de l'amitié des peuples de Chine et d'Afrique, avec Liou Thang-cheng (刘长胜) comme président, en est un exemple⁶. La Conférence des peuples, tenue à Accra (Ghana) en 1958, a été un événement historique pour la décolonisation de l'Afrique. La Chine, représentée par l'écrivain Yang Shuo (杨朔)⁷, y a joué un rôle discret mais important afin de favoriser l'élan chinois en Afrique⁸. Au cours de cette conférence, Patrice Lumumba, le futur Premier ministre du Congo indépendant, a dirigé la délégation congolaise et rencontré les représentants du PCC. Le deuxième Congrès de solidarité des peuples afro-asiatiques, qui s'est tenu à Conakry en avril 1960, a fait l'objet d'une interaction étroite entre la Chine et les différents délégués, dont Patrice Lumumba⁹, un mois seulement avant les élections au Congo dont il sortira vainqueur. Une étape importante dans la politique du PCC en Afrique a été la création en 1960 d'une division africaine au ministère chinois des Affaires étrangères.

Faisant référence aux rébellions sanglantes au Kwilu (Ouest du Congo) et celles menées par les Simbas ou Muletistes (Nord-Est) entre 1963 et 1965, la Britannique Elspeth Huxley, correspondante de la *National Review* (un magazine très conservateur qui soutenait Moïse Tshombe¹⁰), a défini l'année 1964 comme la « *Red China's Year in Africa*¹¹ ». La tournée africaine de deux mois du Premier ministre Chou En-Laï, (周恩来) accompagné de son ministre des Affaires étrangères, Chen Yi (陈毅)¹², entre décembre 1963 et janvier 1964, a certainement contribué aux succès diplomatiques de la Chine en Afrique¹³. La plus connue de ces ingérences est la reconnaissance¹⁴ et le soutien financier de la Chine portés au gouvernement d'Antoine Gizenga (1960-1961) en réponse à la destitution de Lumumba par Joseph Kasa-Vubu. Dans une lettre officielle du 12 septembre 1960, Chan Hian-Kang (陈家康), l'ambassadeur de la Chine au Caire, promet « une première aide d'un million de livres sterling¹⁵ ». Cependant, la confiance de la Chine dans le succès de Gizenga était dès le départ limitée, comme le souligne un bulletin publié par l'Armée populaire de libération : « *The situation is favorable but the leadership is weak*¹⁶. » À mesure que la situation se complique, le rôle de la Chine s'accroît. L'analyste en politique étrangère Wolfgang Berner, dans son rapport sur l'implication de Pékin dans diverses rébellions congolaises, souligne le fait que plusieurs des chefs rebelles rivaux étaient

⁵ Eisenman Joshua (2018), « Comrades-in-arms : the Chinese Communist Party's relations with African political organisations in the Mao era, 1949–76 », *Cold War History*, 18(4), p. 430.

⁶ Après la sécession katangaise en juillet 1960 et la destitution de Lumumba par Kasa-Vubu en septembre de la même année, l'Association d'amitié des peuples de Chine et d'Afrique a joué un rôle significatif. Alphonse Makwambala, Secrétaire général du ministère du Travail, présidait « un groupement d'amitiés sino-congolaises » et était en contact avec Liou Thang-cheng. Voir Houart Pierre (1960), *La Pénétration communiste au Congo*, Bruxelles, Centre de documentation internationale, p. 57, n.1. Makwambala était un des rares marxistes du Congo avant 1960 et présidait le Parti du Peuple. Voir Monaville Pedro (2013), « Decolonizing the University : Postal Politics, The Student Movement, and Global 1968 in the Congo », thèse de doctorat en histoire, Université de Michigan, p. 184.

⁷ Yang Shuo (1913-1968) a été élu Secrétaire général adjoint du Comité chinois de solidarité afro-asiatique en juillet 1958. Larkin Bruce (1971), *China and Africa, 1949-1970*, Berkeley, University of California Press, p. 235.

⁸ La présence chinoise à la première conférence afro-asiatique des écrivains en octobre 1958 à Tashkent a permis un premier élan en Afrique pour le PCC.

⁹ Au congrès de Conakry, Patrice Lumumba est élu au comité exécutif de l'Organisation de la solidarité des peuples afro-asiatiques. Larkin B., *China and Africa...*, *op. cit.*, p. 48).

¹⁰ Moïse Tshombe (1919-1969) fut président de la région sécessionniste du Katanga (1960-63) et Premier ministre d'un gouvernement de coalition (1964-65) du Congo réunifié.

¹¹ Huxley Elspeth, « Red China's Year in Africa », *National Review*, 9 février 1965, p. 95. L'article révèle des préjugés racistes à l'égard de l'Afrique noire. La conclusion de Huxley est basée sur ce qu'elle appelle le rôle croissant de la Chine dans le mouvement non-aligné en Afrique, le soutien de la Chine aux insurrections Simba et Kwilu, et le rôle de la Chine dans la prise de pouvoir communiste à Zanzibar en 1964.

¹² Il publia une élogie de Lumumba, voir infra.

¹³ La Chine a établi relativement tardivement ses relations diplomatiques officielles avec la République démocratique du Congo (RDC), en décembre 1961, trois mois après la destitution de Lumumba. Larkin B., *China and Africa...*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁴ Le gouvernement de Gizenga à Stanleyville a été reconnu comme le gouvernement légitime du Congo (rebaptisé République libre du Congo) par 21 nations, pour la plupart africaines et/ou communistes. La RPC a reconnu le gouvernement de Stanleyville le 19 février 1961, mais a retiré son soutien cinq mois plus tard, le 18 septembre, après que Gizenga ait rejoint le gouvernement de Cyrille Adoula à Léopoldville (et que ce dernier ait établi des liens diplomatiques avec l'Autorité de Taiwan). Voir « DR Congo-China Relations », *GlobalSecurity.org*. En ligne, consulté le 6 août 2022. URL : <https://www.globalsecurity.org/military/world/congo/forrel-prc.htm>

¹⁵ Houart P., « La Pénétration communiste... », art. cité, p. 70.

¹⁶ Larkin B., *China and Africa...*, *op. cit.*, p. 56.

en contact étroit avec Pékin. Confortablement soutenus financièrement, ils ont souvent visité la capitale chinoise¹⁷. Pour le président Mao Tsé-Toung (毛泽东) lui-même, le Congo semblait être au centre de l'ouverture de la Chine sur l'Afrique. Dans un article récent, l'historienne Jodie Yuzhou Sun suggère d'ailleurs que le Congo a servi de zone intermédiaire, « juste après le Vietnam », et était stratégiquement importante pour la conception de la révolution mondiale maoïste¹⁸. Au printemps 1964, Mao aurait donné à son corps diplomatique, dans les différentes missions chinoises des pays voisins du Congo, la missive suivante : « Si nous pouvons prendre le Congo, nous pouvons avoir toute l'Afrique¹⁹. »

Les réactions en Chine à la mort de Lumumba : retour historiographique

Dès le début de l'année 1961, les journaux et magazines chinois mettent en avant Lumumba comme un « combattant de la liberté » et un « martyr », qui a semé « les graines » de la révolution et d'une « nouvelle Afrique »²⁰. Les articles de presse, les éditoriaux et les articles d'opinion sont alors très critiques sur le rôle de l'Occident dans la chute de Lumumba. Comme la caricature de Fan Jiang, les dessins et les poèmes commémoratifs sont omniprésents dans les journaux chinois. Un an après la mort de Lumumba, Mao Dun (矛盾, 1896-1981), romancier et ministre de la Culture, évoque la mémoire de Lumumba à la deuxième conférence des écrivains afro-asiatiques au Caire en février 1962, en déclamant, en anglais, une partie de son poème *Pleure, Ô Noir frère bien-aimé*, qualifiant Lumumba de « héros national et poète », dont « ses pensées et ses passions sont sur les lèvres du peuple²¹ ». Suite à l'assassinat de Lumumba, de nombreuses manifestations eurent lieu dans diverses villes de Chine²², les dirigeants chinois se joignant à ces manifestations. Par exemple, dans la province de Fujian, le journal *Quanzhou Ribao* rapporte sur sa première page que le Premier ministre Chou En-Laï a rejoint une manifestation au stade des travailleurs de Pékin en 1961. Des initiatives de protestation dans le monde entier sont également rapportées avec enthousiasme dans les journaux chinois, comme par exemple, un rassemblement de 50 000 personnes dans le port de Casablanca, au Maroc, en faveur du « peuple congolais contre les agresseurs étrangers²³ ». Les manifestations en Chine étaient également relayées en Occident avec un commentaire idéologique inversé, critiquant la Chine pour son attitude partielle en faveur de Lumumba. Dans les archives audiovisuelles britanniques Pathé, par exemple, un « *monster rally* » réunissant Chou En-Laï, d'autres responsables politiques chinois et plusieurs dizaines de milliers de personnes autour d'un hommage silencieux, est commenté de la sorte : « *Red China jumps on the propaganda wagon to protest the death of Patrice Lumumba*²⁴. »

Si 1964 a été, selon Elspeth Huxley, l'année de la Chine rouge en Afrique, 1965 fut l'année de Patrice Lumumba en Chine. Au milieu d'une explosion d'activités culturelles commémorant la figure de Lumumba, le PCP a également reçu sa veuve Pauline à Pékin et à Shanghai pour une visite d'une semaine (du 16 au 23

¹⁷ Berner Wolfgang (1966), « Peking und der Kongolesische Partisanenkrieg », *Ost-Probleme*, 18(20), pp. 610-614. Voir aussi Sun Jodie Yuzhou (2022), « Supplied cash and arms but losing anyway : Chinese support of the Lumumbist insurgencies in the Congo Crisis (1959–65) », *Cold War History*, 22(4), p. 471.

¹⁸ *Ibid.*, p. 461. La « zone intermédiaire » désigne de vastes régions « situées entre les États-Unis et le camp socialiste ». Richer Philippe (1965), « Doctrine Chinoise pour le tiers monde », *Politique étrangère*, 30(1), p. 92. Particulièrement après la rupture entre l'Union soviétique et la Chine en 1956, ces régions étaient souvent dénommées *yafeila* (亚非拉), signifiant : Asie, Afrique et Amérique latine. Elles étaient considérées prioritaires pour la Chine sous prétexte de soutenir les mouvements de libération des peuples opprimés et colonisés.

¹⁹ Larkin B., *China and Africa...*, *op. cit.*, p. 72. Je suis bien conscient de l'impact globalisant et homogénéisant du terme Afrique, qui reflète surtout l'usage des sources analysées.

²⁰ Yuan Ying (袁鹰, 1961), « Seeds of Spring », *World Literature*, 2, p. 113.

²¹ La traduction chinoise du poème de Lumumba a été publiée dans le quotidien *Renmin Ribao* (*Quotidien du peuple*) le 11 janvier 1961.

²² Bien que des rumeurs aient circulé, ce n'est qu'un mois après le meurtre de Lumumba que les médias chinois ont rapporté et commenté l'assassinat. La revue d'information anglophone *Peking Review* du 19 février 1961, par exemple, contient plusieurs articles dénonçant les événements. Dans les numéros suivants, tout au long de l'année, la *Peking Review* a continué à revenir sur l'affaire Lumumba.

²³ *Quanzhou Ribao*, 1735, 20 février 1961, pp. 1–2.

²⁴ *Civil Obedience. China Stages Big Lumumba Rally* (1961), Émission de télévision. En ligne, consulté le 16 novembre 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qaAvZKTWkns>.

juin 1965)²⁵ où elle a assisté à certains de ces événements culturels²⁶. Fortement promus et soutenus par le PCC, les compositeurs, les artistes visuels, les chanteurs, les comédiens, les metteurs en scène de théâtre, les organisateurs d'événements culturels ont alors trouvé un large public chinois pour leurs productions artistiques commentant la crise du Congo. La figure de Patrice Lumumba a occupé une place centrale dans ces réactions, qui allaient de tristes lamentations à des appels combatifs à la résistance politique.

Cette « *Chinese Congo archive* », comme Kun Huang appelle « l'épisode intensif de connexions culturelles sino-africaines dans les années 1960²⁷ », a cependant été peu explorée au niveau scientifique. L'africaniste américain, pionnier en la matière, Charles R. Larson (1938-2021) publie en 1968 dans *Africa Today* une lecture analytique de la pièce chinoise *War Drums on the Equator* en combinaison avec une analyse de textes irlandais et nigériens. L'historien Alexander Cook s'intéresse aussi à cette pièce en 2019, la considérant comme un exemple de l'esthétique émergente d'insurrection maoïste²⁸. L'analyse du chercheur en littérature comparée Pieter Vanhove publiée en 2021, situe la pièce par rapport à deux autres œuvres qui traitent de Lumumba. Il voit dans la pièce une manifestation de la consécration de Patrice Lumumba « *as a symbol of the anti-imperialist reconfiguration of World Literature in the 1960s*²⁹ ». Plus récemment, Kun Huang (littérature comparée) a élargi cette interprétation propagandiste dans ce qu'elle appelle « *Lumumba's textual afterlives* » en se concentrant sur la poésie produite et traduite en Chine dans les années 1960³⁰. Cet article propose un rapport plus complet sur l'attention intense portée à l'exécution de Lumumba et aux réactions qu'elle a suscitées dans les arts et le discours culturel en Chine.

Lumumba : un héros présent dans la musique et la chanson

En 1962, dans l'une des premières réactions artistiques chinoises, le musicien An Bo (安波, 1915-1965) compose *Ah Lumumba ! Ah Lumumba !*, une chanson de deuil qui présente Lumumba comme un héros combattant l'impérialisme³¹. La chanson utilise ce qu'un critique appelle « des motifs musicaux africains typiques » afin d'exprimer les « sentiments de solidarité du peuple chinois avec les peuples en Afrique dans leur combat contre l'impérialisme »³².

²⁵ Hai Lin (1965), « L'épouse de Lumumba à Pékin », 中国妇女 (*Femmes chinoises*), 7, p. 8.

²⁶ Pauline Lumumba a assisté à un spectacle de *Tam-tams de guerre sur l'équateur* à Shanghai lors de sa visite en Chine et en a fait l'éloge. Cook Alexander (2019), « Chinese Uhuru : Maoism and the Congo Crisis », *Positions : Asia Critique*, 27(4), p. 573. Voir aussi « Madame Lumumba Concludes Visit », *Peking Review*, 8(28), 9 juillet 1965, p. 10.

²⁷ Huang K., « Translated Solidarity... », art. cité, p. 593.

²⁸ Cook A., « Chinese Uhuru... », art. cité, p. 572.

²⁹ Vanhove Pieter (2021), « Locating Lumumba », *Comparative Literature Studies*, 58(2), p. 267.

³⁰ Huang K., « Translated Solidarity », art. cité.

³¹ Né dans la province de Liaoning, An Bo était un compositeur connu de la révolution. Il a aussi contribué à l'Opéra de Liaoning (appelé Troupe de la musique et de danse du théâtre d'art du peuple). En 1985, il est célébré à l'occasion du 70^e anniversaire de sa naissance, dans un livre commémoratif. (Li Cheng et Dun Cheng (1963), « Un aperçu de la création musicale du Liaoning en 1962 », *Musique du peuple*, 3, http://www.360doc.com/content/21/0427/22/52783633_974475525.shtml)

³² Li, Cheng et Cheng, Dun, art. cité.

Photo n° 2 : Partition de *Que notre peuple triomphe* par Sang Tong

Source : URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/xBbsM5ERJbGCZefWJjiTug> (consulté le 28 mai 2023)³³

En 1962, le président du Conservatoire de musique de Shanghai Sang Tong (桑桐, 1923-2011) met le fameux poème de Lumumba, *Pleure, Ô Noir frère bien-aimé* en musique sous le titre *Que notre peuple triomphe* (让我们的人民赢得胜利).

Le ballet *Ganguo He zai nuhou* (*Le fleuve Congo torrentiel* ou *Mugis, fleuve Congo, mugis*) par Lü Yuan (吕远, paroles) et Chen Zulong (陆祖龙, composition) raconte l'histoire de la montée et de la chute de Lumumba. Cette composition dansée a circulé dans les grandes métropoles au printemps 1966. Elle se composait de six parties et a été enregistrée sur disque vinyle. Au moins une de ces chansons peut être écoutée sur Internet, notamment *Rivière Congo : où coules-tu ?* (刚果河, 你去向何方?)³⁴. Une autre chanson du même ballet, *Le bateau navigue* (大船启航了), a été écrite et composée par Lü Yuan (吕远), et est incluse dans une collection en ligne de chansons chinoises.

³³ Sur le même site, on peut également écouter un enregistrement audio d'une interprétation par Wen Kezheng (温可铮) de cette composition lors du concert *Le Printemps de Shanghai* (1962).

³⁴ Chen Zulong, *Rivière Congo : Où Coules-Tu ?* En ligne, consulté le 10 juin 2023. URL : https://mp.weixin.qq.com/mp/audio?__wxindex=0&scene=104&__biz=MzI5ODIxMDc1OA==&mid=2653818193&idx=2&voice_id=MzI5ODIxMDc1OF8yNjU-zODE4MTg5&sn=375e5b11b0e3eabb302182f717a9bd2c-wechat_redirect.

Photo n° 3 : Partition de *Le bateau navigue* de Lü Yuan

大船起航了

1 = bB $\frac{4}{4}$ — 舞剧《刚果河在怒吼》选曲 吕 远词
吕 远曲

中速 雄健地

0 | 1. 2 1 - | 1. 2 1 - | 1. 1 1 6 5 5 6 |

2 | 1 2 i i 2 | 3 - - i 2 | 3 - - i 2 |

7 | 6 5 3 i 2 | i - - i 2 | i - - i 2 |

2 | 1 2 i - | i. 2 3 - | i. 2 3 - |

5 | 3 2 1 - | 1. 2 1 - | 1. 2 1 - |

本曲网上传于 中国音乐网

Source : URL : <http://www.qupu123.com/hechang/wuzi/p231473.html> (consulté le 19 sept. 2023)³⁵

De nombreuses recherches ont été menées sur la signification politique de la musique dans la Chine maoïste³⁶. Les compositions ont souvent un impact émotionnel et idéologique énorme, tant sur les individus que sur les groupes, en raison de leur nature chorale. L'intensité de ces effets résulte souvent de la combinaison de paroles fougueuses ou émouvantes avec une musique chargée d'émotion. Bien que les recherches musicales de l'ethnomusicologue Lei Ouyang Bryant portent plutôt sur la période de la révolution culturelle, sa conclusion selon laquelle les paroles révolutionnaires inspirent l'unité et l'identification du groupe dans un support puissamment émotionnel et mémorable semble parfaitement applicable au type de musique qui a été produit autour des commémorations de Lumumba en Chine³⁷.

Tam-tams de guerre sur l'équateur : un vaste projet d'art à la mémoire de Lumumba

Fin 1964, un vaste projet d'art multimédia au sujet de Lumumba est initié par le gouvernement central. L'initiative, intitulée *Tam-tams de guerre sur l'équateur* (赤道战鼓, *Chidao zhangu*), comprend de la gravure sur bois, de la bande dessinée, de l'opéra, du théâtre, du théâtre musical et de la danse. La pièce de théâtre *Tam-tams de guerre sur l'équateur*, co-écrite par Li Huang (李恍), Chang Feng-Yi (张风一), Lin Yin-Wu (林荫梧) et Chu Tsu-Yi (朱祖贻) a été créée à Pékin le 24 février 1965 sur la scène du théâtre Fu Xing Men

³⁵ Lü Yuan (1966), *Le bateau navigue*. En ligne, consulté le 19 sept. 2023, URL : <http://www.qupu123.com/hechang/wuzi/p231473.html>. La chanson n'est accessible qu'avec une application spéciale.

³⁶ Voir, entre autres, Bryant Lei Ouyang (2005), « Music, Memory, and Nostalgia : Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China », *China Review*, 5(2), pp.151-175 ; Suglo Ignatius (2002), « "Sound of Friendship" : Music Iconography in Twentieth-Century Africa-China Relations », *Verge : Studies in Global Asias*, 8(1), pp. 195-216 ; Ouyang Lei X (2022), *Music as Mao's Weapon : Remembering the Cultural Revolution*, Chicago, University of Chicago Press.

³⁷ Bryant L. O., « Music, Memory, and Nostalgia... », art. cité, p. 166.

Wai Guang Bo. Un des dramaturges, Chang Feng-Yi, était responsable de la mise en scène avec le groupe dramatique du département politique de la marine chinoise. Aucun des quatre auteurs n'avait visité le Congo ou l'Afrique. Dans leur besoin d'une description réaliste des circonstances locales pour créer ce que Cook appelle une « esthétique maoïste de l'insurrection », ils ont acquis leurs connaissances à partir de sources diverses :

The only way was to follow the instructions of Chairman Mao : become willing pupils and conscientiously conduct an investigation... First we interviewed African friends from Congo (Léopoldville), Congo (Brazzaville) [...], Tanzania, Sudan, Somalia, Cameroon, Chad and so on... In addition, we had extensive access to Chinese comrades who had traveled to Africa. [...] At the same time, we also went to the relevant departments and collected materials on the Congo and on Africa, such as books and documents, films and photographs, so we could become more familiar with the Congo.³⁸

Cette production, qui a également été diffusée à la télévision chinoise³⁹, a connu 81 représentations avec un public totalisant plus de 130 000 personnes seulement à Pékin, puis a ensuite voyagé à travers le pays. En juillet 1965, la revue *Chinese Literature* a publié le texte de la pièce en anglais, et un mois plus tard en français, les deux accompagnées de quelques photos de la production⁴⁰. Cette publication est reprise en août 1965 sous le titre *Battle-Drums on the Equator*⁴¹. La brochure de 37 pages est préfacée par une citation de Mao Tsé-Toung, datant de novembre 1964 et qui situe le projet dans le cadre de la lutte contre « l'impérialisme américain », liant le conflit congolais avec ce qui se passait au Vietnam :

Congolese people, you are not alone in your just struggle. All the Chinese people are with you. All people throughout the world who oppose imperialism are with you. U.S. imperialism and the reactionaries of all countries are paper tigers. [...] By strengthening national unity and persevering in protracted struggle, the Congolese people will certainly be victorious, and U.S. imperialism will certainly be defeated.⁴²

La publication est aussi illustrée avec plusieurs photos de la production, partiellement en couleur, indiquant clairement que cela faisait partie d'un effort de propagande de la part du gouvernement chinois. L'engagement de la marine chinoise est bien évidemment motivé par le grand nombre d'acteurs sur scène. C'est une autre preuve de l'appui officiel. Dans son étude de la pièce, Vanhove observe que de nombreuses répliques sont « *near copy-paste inserts of official Chinese propaganda*⁴³ » tirés pour la plupart de discours pro-Lumumba prononcés lors de manifestations dans les grandes métropoles chinoises et de pamphlets et commentaires de journaux largement diffusés en Chine.

³⁸ Traduction anglaise d'A. Cook d'un rapport dans *Renmin Ribao* [Quotidien du peuple], 27 octobre 1965. Cook A. « Chinese Uhuru... », art. cité, p. 575.

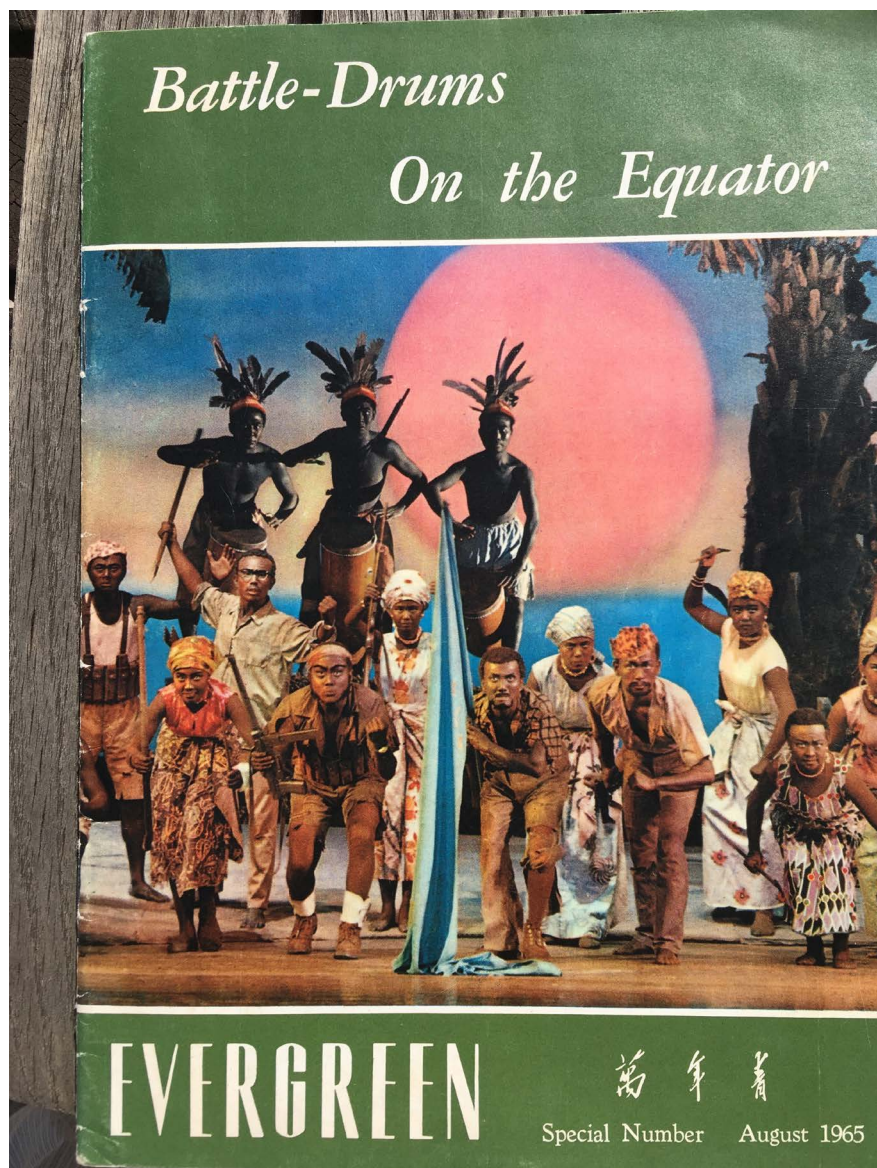
³⁹ Un court fragment filmé de l'une des représentations est disponible en ligne, consulté le 25 mai 2023. URL : https://www.sohu.com/a/494715691_482071. Filmé par Chen Jinshu pour la télévision centrale chinoise (CCTV), la vidéo montre le tout début de la production de *Tam-tams de guerre*, avec un groupe de sept joueurs de tambour dans le prologue de la pièce, pour passer ensuite à la scène cinq. Nous voyons également un court extrait de l'épilogue. Avec un public nombreux visible à la fin, corroboré avec la recension de la pièce de l'activiste soudanais Ahmed M. Kheir, le lieu de cette représentation est très probablement à Pékin. Kheir Ahmed M. (1965), « A Successful, Daring and Revolutionary Experiment », *Peking Review*, 8(16), 16 April, p. 30-31.

⁴⁰ Li Huang *et al.* (1965), « War Drums on the Equator », *Chinese Literature*, 7, pp. 3-73. Le titre de la traduction française publiée fait référence à un seul tambour au lieu du pluriel : Li Huang *et al.* (1965), « Tam-tam de guerre sur l'équateur », *Littérature chinoise*, 3, pp. 3-86.

⁴¹ Plusieurs éditions de la traduction anglaise circulent. Elles ne sont pas toutes identiques. Par exemple, à la fin de la pièce, dans la septième scène, le cri de guerre lancé initialement par Mwanka et repris par le reste des Congolais, « Mayi Mreirei » (édition Evergreen) devient « mayi muleilei » dans le script « pour circulation interne » auquel fait référence A. Cook. Son interprétation selon laquelle il évoque le nom de Pierre Mulele est donc moins convaincante dans l'édition Evergreen. Peu après, la traduction anglaise (Li Huang *et al.* (1965), *War Drums on the Equator*, Pékin, Foreign Languages Press) et la traduction française (Li Huang *et al.* (1965), *Tam-tams de guerre sur l'équateur : pièce de théâtre en sept actes*, Pékin, Le Printemps, Fédération nationale de la jeunesse de Chine) ont été publiées en livre au cours de l'été 1965. Robeson Taj Frazier suggère que Li Huang, l'un des quatre auteurs, avait coécrit un opéra en faveur de Lumumba, *Chidao dongtian* (*Winter on the Equator*), quelque temps après l'assassinat, et qu'il fut ensuite transformé en *Chidao zhangu*. Je n'ai pas trouvé des sources confirmant cette information. Frazier Robeson Taj (2015), *The East is Black: Cold War China in the Black radical imagination*, Durham, Duke University Press, p. 255.

⁴² Li H. *et al.*, *Battle-Drums...*, *op. cit.*, p. 3.

⁴³ Vanhove P., « Locating Lumumba », art. cité, p. 274.

Photo n° 4 : Page de couverture de *Battle Drums on the Equator*

Source : reproduction tirée de Li H. et al., *Battle-Drums...*, *op. cit.*

La pièce publiée comporte sept actes, avec des rôles parlants pour une quinzaine de personnes, mais complétés par une énorme distribution de figurants : soldats combattants de la guérilla et civils congolais, tous interprétés par des acteurs chinois déguisés en Africain, en Américain ou en Belge. Il faut souligner qu'il n'y a pas de personnage chinois dans la pièce. Liu Hou-Sheng, dans sa description de cette œuvre, considère le court prologue son/lumière – c'est-à-dire uniquement avec de la danse et des tambours – comme un résumé efficace des événements entourant Lumumba et les émeutes post-indépendance : « *Green lights make the figures on the stage seem as if cast in bronze, but soon the quick roll of drums and flickering red lights suggest that the liberation struggle of the Congolese is reaching a climax*⁴⁴. »

La première scène se concentre sur les célébrations jubilatoires des huit jours après l'indépendance du 30 juin 1960. Le personnage de Tshondra, qui représente Moïse Tshombe à Léopoldville, présente un certain Gilbert, « *our noble, respected American friend* » à la foule. Celui-ci se révèle être un capitaine de l'armée américaine. Selon Gilbert, Dag Hammarskjöld, le Secrétaire général de l'Organisation des nations unies (Onu), aurait autorisé les Américains à prendre la place des militaires belges au Congo, et le capitaine s'engage d'embaucher des collaborateurs sous de faux prétextes pour aider les Congolais à s'émanciper du joug colonial

⁴⁴ Liu Hou-Sheng (1965), « The Brave Sons and Daughters of the Congo », *Chinese Literature*, 7, p. 90.

belge. « *We are Lumumba's good friends* », déclare-t-il, « *I can assure you that the United Nations will help you to find happiness and freedom*⁴⁵ ». Alors que Lumumba lui-même ne fait pas partie des personnages, son nom est évoqué à plusieurs reprises tout au long de la pièce dans les conversations et aussi dans les images. Dans la deuxième scène, qui a lieu six mois plus tard, on entend que Lumumba est déposé et fait prisonnier au Katanga. À mi-chemin dans l'histoire, lorsque le meurtre de Lumumba est révélé, une grande partie de l'intrigue est motivée par la vengeance de Lumumba et les actions des rebelles sont revendiquées explicitement « Pour Lumumba, pour le Congo⁴⁶ ». Les scènes qui suivent couvrent les événements jusqu'à trois ans après la mort de Lumumba, et font référence aux rébellions éclatées au Kwilu et à Stanleyville. La pièce est en effet un acte d'accusation du rôle de l'Occident, qui a utilisé le colonel Mobutu comme un homme de paille dans le conflit violent au Congo. La pièce établit également un lien entre la lutte pour l'émancipation raciale aux États-Unis et la résistance anticoloniale en Afrique lorsque Warren, le soldat afro-américain, rejoint la résistance congolaise à la scène cinq. Les « *American Negroes* » sont fouettés par « *the same whips, shedding the same tears, with the same pulse beats, the same heart-throbs*⁴⁷ ». Pour le personnage américain blanc, Wayne, l'assistant de Hammarskjöld et le conseiller de l'Onu à la mission du Congo et apparemment lié à la Central Intelligence Agency (CIA), Lumumba « *is frankly a menace [...] That damn trouble-maker* ». Pour Wayne, les Congolais ne sont que des pions à manipuler afin de garder le pouvoir : « *They are as useful to us as the clowns in a circus who must come on before every important act*⁴⁸. » La pièce se termine avec l'annonce d'une victoire prometteuse des rebelles dans un violent affrontement dans la jungle à l'Est de Léopoldville, et par le cri de « *Uhuru ! Uhuru !* » (« liberté » en Swahili)⁴⁹. Dans l'épilogue, les personnages congolais se rejoignent sur la scène en s'exclamant « Combatez frères congolais », et « *Uhuru ! Le peuple congolais sera sans aucun doute victorieux et l'impérialisme américain sera vaincu* »⁵⁰.

L'ampleur de la production était énorme, tant au niveau de la mise en scène audacieuse, du nombre d'acteurs avec leur jeu intense et énergique, du nombre de représentations, que de l'ambitieuse tournée à travers la Chine. Pour le public chinois, c'était une des premières expositions, postérieure à la guerre civile chinoise, d'un thème non directement lié à la Chine. La diversité raciale invoquée par la pièce était cependant présentée d'une manière problématique : les pratiques chinoises d'imitation raciale sur la scène s'appuyaient explicitement sur la mise en valeur des caractéristiques physiques, incluant le maquillage *blackfacing* (et *whitefacing*), plusieurs personnages congolais à moitié nus, les coiffures et les costumes des femmes stéréotypés, et des accessoires rudimentaires, tels que les lances, les chaînes et les fouets. Contrairement à la pratique en Occident, la tradition du *blackfacing* en Chine n'est pas née de l'histrionisme du *minstrel show* ou des représentations racistes des personnes noires. Bien qu'elle soit de plus en plus considérée comme problématique, la pratique du *blackfacing* doit être, à l'époque en Chine, interprétée comme un effort pour mettre en avant la représentation multiraciale et l'égalité. Selon les termes de la sinologue Emily Wilcox, son objectif était la célébration des thèmes anti-coloniaux⁵¹. Néanmoins, *Tam-tams de guerre sur l'équateur* impliquait une exposition significative du public chinois local à une politique de solidarité raciale. Une analyse plus approfondie de la réception pourrait potentiellement fournir des informations importantes sur l'impact de ces premières incursions durant les années 1960. Un document, récemment découvert, éclaire un peu cette réception. Dans une *restricted letter* aux Affaires étrangères à Londres, un certain George, espion diplomate attaché à l'ambassade de Pékin, écrivit un rapport sur la pièce qu'il appelle *Wardrums along the Equator*. Il fait une référence laconique à la dramaturgie *black-skin/black-face*, et loue la qualité du jeu et de la musique, tout en réunissant une production convaincante et probante : « *No mean task of getting Chinese to look and act like Africans*⁵² ». Il complimente l'acteur chinois dans le rôle de Lubens, l'ancien Gouverneur général belge au

⁴⁵ Li H. et al., *Battle-Drums...*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ *Uhuru Lumumba* est aussi le titre d'un livre de Serge Michel (1922-1997), l'attaché de presse de Lumumba, qui témoigne des événements autour de l'élimination du Premier ministre.

⁵⁰ Li H. et al., *Battle-Drums...*, op. cit., p. 35.

⁵¹ Wilcox Emily (2019), *Revolutionary Bodies. Chinese Dance and the Socialist Legacy*, Oakland, University of California Press, p. 149.

⁵² Art and Culture Foreign Office Files for China, 1957-1966, rapport n° 1753/65 (FO 371/181031, 16 mars 1965), *restricted letter*. Hung Yu distingue également Yao Sicheng (姚思诚) (l'article translittérée de manière imprécise son nom chinois en Yao Ssu-Cheng), qui joue le rôle de Lubens, comme un acteur chevronné qui représente fidèlement le politicien bourgeois occidental avec ses mouvements et ses gestes bien étudiés : « il a su se rendre frappants chaque geste, chaque remarque de ce colonialiste acharné ». Hung Yu (1965), « Après le spectacle », *Littérature chinoise*, 3, p. 190.

Congo, qui est devenu dans la pièce administrateur général de la Société minière du Katanga. Il conclut son rapport par une observation générale sur l'auditoire : le public était enthousiaste, « *amid much cheering*⁵³ ».

La production est par ailleurs rendue accessible par le moyen d'un roman-photo, publié sous forme de livre de poche (12,5 x 10 cm), considéré en Chine comme une forme de *lianhuanhua*⁵⁴ très populaire. Cette adaptation de Hai Wen (海文) est également publiée sous le titre *Chidao zhangu* (*Tam-tams de guerre sur l'équateur*). Neuf des personnages principaux sont présentés au début du roman-photo.

Photo n° 5 : Deux pages d'introduction de six acteurs-personnages (de g. à dr. : Mukania, Rochali, Berry, Walco, Carby, Warren)



Source : reproduction tirée de Hai Wen et. al (1965), *Tam-tams de guerre sur l'équateur* (赤道战鼓), Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe. Roman-photo avec Cao Zhenyun (曹震云), pp. 6-7⁵⁵

Cette compilation de photos de Cao Zhenyun (曹震云), tirées de la production théâtrale en noir et blanc, sous-titrées avec des légendes qui expliquent la scène photographiée, narre le récit en 170 pages et documente très bien la mise en scène et la scénographie de la pièce. Ce sont surtout les scènes de foules qui sont frappantes, souvent avec plus de trente acteurs sur les planches. Les photos nous donnent également une bonne idée des costumes et des accessoires. On voit, par exemple, des chaînes et un fouet qui évoquent l'époque de la colonisation. Il y a d'ailleurs beaucoup de clichés mis en scène, comme les tambours, des huttes au toit de paille, et les palmiers peints sur la toile de fond. L'un des accessoires centraux que nous voyons à maintes reprises est une multitude de portraits de Lumumba, qui compensent son absence en tant que personnage principal. Un autre accessoire singulièrement important est le drapeau congolais vers la fin de la pièce. Dans une position épique, deux des combattants de la résistance, Milindi et Molobo, sont représentés avec le drapeau congolais : étoile d'or sur fond bleu⁵⁶.

Tam-tams de guerre a été joué dans plusieurs métropoles chinoises, et le roman-photo éponyme a été imprimé à près de 200 000 exemplaires. Ces initiatives étaient donc très populaires et aussi importantes dans leur diffusion idéologique. Cette réaction à l'assassinat de Lumumba, cependant, est survenue relativement

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Le *lianhuanhua* – littéralement 'images enchaînées' – est un style de bande dessinée chinoise. Il est généralement publié dans un livret de poche à l'italienne avec une seule vignette par page et les récitatifs sous l'image. Le photo-roman dont il est question plus haut est également une version de *lianhuanhua*.

⁵⁵ Il existe au moins quatre éditions différentes de ce photo-roman provenant de différents éditeurs. Les photos utilisées semblent documenter différentes représentations de la même production. Cette grande diffusion est un témoignage de l'importance de ce projet en 1965.

⁵⁶ Le drapeau utilisé dans la production (étoile d'or sur fond bleu, avec une série verticale de six étoiles plus petites représentant les six provinces congolaises à l'époque) était le drapeau adopté par le gouvernement du Congo-Stanleyville (1960-1961) dirigé par Antoine Gizenga. Ce gouvernement était activement soutenu par le PCC, ce qui explique le choix de drapeau anachronique sur la scène. Après la réintégration des provinces séparatistes du Kasai et du Katanga sous le gouvernement de Cyrille Adoula (1961-64), un nouveau drapeau a été adopté début 1963, lui aussi de couleur bleue, avec une seule étoile jaune dans le coin supérieur gauche et une frange diagonale de couleur rouge avec les bords jaunes.

tardivement. Elle doit être interprétée dans le contexte de l'implication croissante de la Chine dans la résistance lumumbiste à travers le Congo, en particulier dans la rébellion Simba dans l'est du Congo et au Kwilu entre 1963 et 1965. Il est clair que la pièce a suscité un grand intérêt non seulement pour la figure de Lumumba, mais aussi pour le conflit congolais qui faisait rage en 1964-1965. Quatre mois après la première de *Tam-tams de guerre*, une autre pièce centrée sur le Congo a été présentée au théâtre Capital de Pékin à la fin du mois de juin 1965, mais avec une intrigue totalement différente. En six actes, *Tonnerre sur le Congo* se concentre sur les interventions politiques et militaires de l'Onu, des États-Unis et de la Belgique et sur la résistance armée en province, incarnée par le personnage principal, Fika, l'un des chefs récemment libérés de prison. Bien que *Tonnerre sur le Congo* ne tourne pas autour du combat de Lumumba, des échos de sa vie résonnent encore dans la pièce.

Au début de 1966, *Tam-tams de guerre* a également conduit à la réalisation d'un ballet, appelé *Le fleuve Congo torrentiel* (刚果河在怒吼), avec le livret de Lu Zu Long (陆祖龙) et la musique par un groupe de compositeurs, dont Lü Yuan (吕远). La musique en notation chinoise numérotée (appelée *Jianpu*) a été publiée en livret de partition de 60 pages accompagné par six photos de la production.

Photo n° 6 : page finale de la chanson *La rivière Congo mugit de nouveau*

Source : reproduction tirée de Lü Yuan et al. (1966), *Le fleuve torrentiel Congo*, Pékin, Presse Musique, pp. 28-29

En dehors de l'adaptation en ballet, *Tam-tams de guerre sur l'équateur* a encore été transformé en une comédie musicale et un opéra, et tous les trois ont commencé à tourner en Chine en 1966. Il faut aussi noter que la même histoire a été publiée en tant que scénario d'un film éponyme. Ce film a été tourné en 1965, avec une mise en scène par Li Jun (李俊) et Zhang Fengyi (张凤), avec l'acteur populaire Wang Zaolai (王早来)⁵⁷ dans le rôle du protagoniste Mwanka. Le fait que le scénario du film ait été publié en livre l'année suivante est un autre indicateur de la popularité de ce répertoire sur Lumumba et de l'importance de ces diffusions pour le PCC⁵⁸. La maison de production de ce film, le studio de Bayi (八一电影制片厂, August First Film Studio en anglais), est l'organisation de production de films de l'Armée populaire de libération chinoise. Fondé en 1952 ce studio avait une mission éducative pour le PCC⁵⁹.

Le projet artistique multimédia *Tam-tams de guerre sur l'équateur* a manifestement été conçu comme une forme d'art populaire, la version en roman-photo en étant un exemple clair. Les scènes théâtrales ont

⁵⁷ Le film *Tam-tams de guerre équatoriaux* marquait un déclenchement pour la carrière de Wang Zaolai qui aura un des rôles principaux dans *La guirlande sur la haute montagne* (高山上的花环, 1982) et *Le piano d'acier* (钢的琴, 2011).

⁵⁸ Li Jun, Zhang Fengyi (rég.), (1966), *Tam-tams de guerre équatoriaux* (赤道战鼓), Pékin, August First Film Studio.

⁵⁹ Cook A., « Chinese Uhuru... », art. cité, p. 573.

également inspiré des artistes de papier découpé et ont mené à la création d'une série de huit gravures sur bois qui ont été publiées dans la forme d'art populaire Nian Hua (年画) et qui ont servi de décoration pour la célébration du Nouvel An chinois. Ces gravures ont été réalisées par un collectif de quatre artistes (Yu Huali [于化鲤], Zhao Bingkai [赵兵凯], He Guohua [何国华] et Liu Zhen [刘震]) dans l'ancienne ville de Yang Liuqing, à Tianjin, sur la côte nord-est de la Chine. Le texte d'accompagnement précise que les scènes représentées ont été sélectionnées afin de montrer « comment le peuple congolais se bat contre l'invasion américaine et lutte pour son indépendance »⁶⁰.

Photo n° 7 : Huit gravures sur bois par Yu Huali et al., *Tam-tams de guerre équatoriaux*



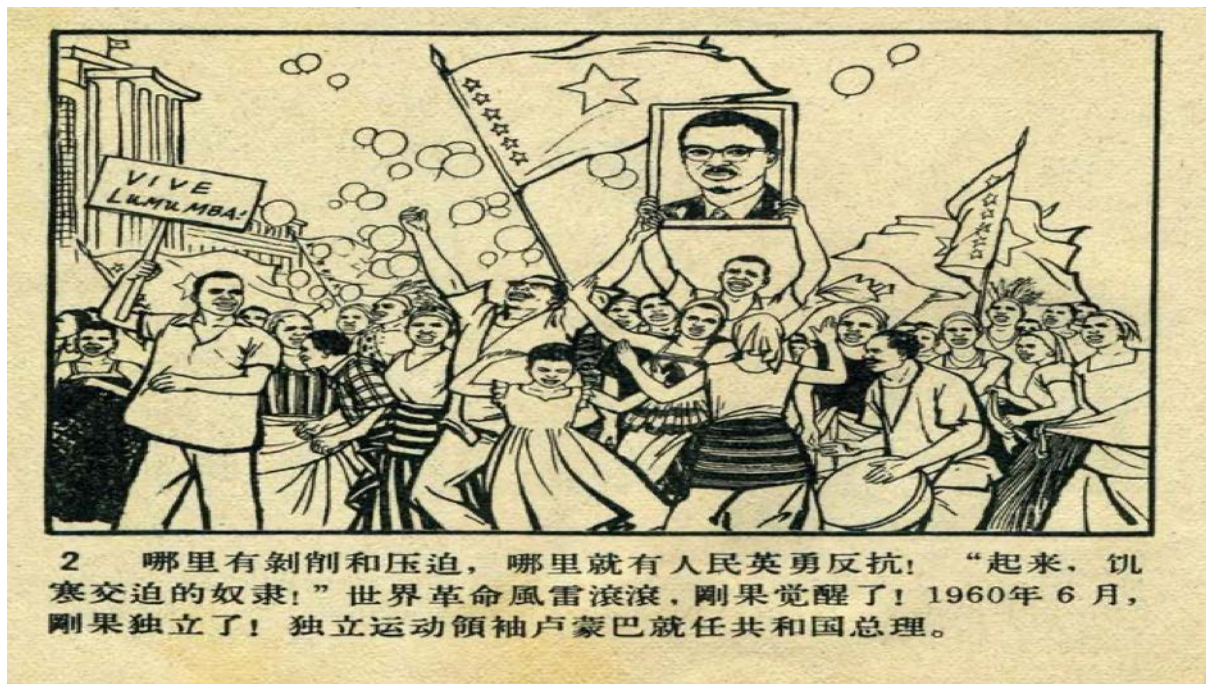
Source : Yu Huali et al., *Tam-tams de guerre équatoriaux*, gravures sur bois, 1^{re} édition, en ligne, consulté le 15 juillet 2023.

URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/xBbsM5ERJbGCZefWJjiTug>

Coïncidant avec la première théâtrale de *Tam-tams de guerre*, une bande dessinée, intitulée *Tam-tams de guerre équatoriaux* paraît aussi à Tianjin. Cette publication, imprimée à 250 000 exemplaires, a été produite par un collectif autour de la célèbre maison d'édition des Beaux-Arts de Tianjin (天津美术出版社), avec le créateur d'affiches Gao Zhemin (高喆民) comme l'un des artistes principaux (il était également responsable de la couverture). Le livret avait sur sa première page la même citation de Mao Tsé-Toung que la pièce de théâtre.

⁶⁰ Yu Huali et al., *Tam-tams de guerre équatoriaux*, en ligne, consulté le 15 juillet 2023. URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/xBbsM5ERJbGCZefWJjiTug>.

Photo n° 8 : « Là où il y a de l'exploitation et de l'oppression, il y a des gens qui résistent courageusement ! "Lève-toi, esclave affamé !" La révolution mondiale arrive, et le Congo se réveille ! En juin 1960, le Congo devient indépendant et le leader de l'indépendance Lumumba devient Premier ministre de la République »



Source : reproduction tirée de Gao Zhemin et al. (1965), *Tam-tams de guerre équatoriaux*, Tianjin, Tianjin Fine Arts Publishing House

L'adaptation en BD s'inscrit parfaitement dans la dynamique populaire de l'ensemble du projet. En style traditionnel *lianhuanhua*, elle comprend des images allongées et dessinées d'une façon un peu naïve mais tout de même réaliste. Publié en 1965, ce *lianhuanhua* est cependant une version différente de la norme car plusieurs images contiennent des phylactères pour indiquer les interventions et les dialogues des personnages. Le récitatif en mandarin raconte l'indépendance du Congo et les grands espoirs du peuple en la figure de Lumumba comme Premier ministre. Comme dans la pièce, Lumumba lui-même n'est pas un des personnages, mais il est représenté sur des pancartes dans les manifestations politiques qui occupent plusieurs images. Les masses nombreuses sautent aux yeux, ce qui indique l'intention idéologique de cette bande dessinée : l'histoire de Lumumba est celle du désir de liberté du peuple congolais. Outre les scènes de foule, les images mettent au premier plan plusieurs individus, dont Warren, un soldat noir américain, qui doute de son allégeance aux ordres impérialistes, Milindi, un partisan de Lumumba, Mukania, son père âgé et inquiet, et Chong Tela, « un traître congolais ». Comme la pièce de théâtre, la BD se termine sur une note d'espoir avec une communauté locale résistant aux avancées de l'armée américaine « sous le son des tambours et des chants solennels », menée par le drapeau congolais et par un grand portrait de Lumumba.

Le tam-tam : les sons de résistance

Patrice Lumumba, dans son célèbre poème *Pleure, Ô Noir frère bien-aimé*, évoque le son des tambours comme étant à la fois un symbole de deuil et de perte et un appel à résister à l'exploitation coloniale : « Le tam-tam bourdonnait de village en village/ Portant au loin le deuil, semant le désarroi...⁶¹ » Le projet d'art multimédia *Tam-tams de guerre* met aussi fortement en avant l'image et le son du tambour africain, qui devient un motif récurrent et central dans tous les différents genres qui ont adapté ce récit de base. Dans le contexte chinois, les tambours comme évocation d'un réveil révolutionnaire en Afrique sont similaires à la

⁶¹ Lumumba Patrice (1960), « Pleure, Ô Noir frère bien-aimé » publié dans Buchakuzi Kanefu Rodrigue (dir.) (2015), *Pleure, Ô Noir, frère bien-aimé. Anthologie de textes de Patrice-Émery Lumumba*, Genève, Globethics.net, p. 82. En ligne, consulté le 22 août 2023. URL : <https://afrolegends.com/2017/06/30/pleure-o-noir-frere-bien-aime-de-patrice-lumumba-weep-beloved-black-brother-by-patrice-lumumba>.

fonction du clairon comme symbole de l'urgence révolutionnaire et de l'ultime victoire dans de multiples récits et images chinois. Le tambour, à la fois cliché homogénéisant pour l'Afrique et signe d'invocation à la résistance politique et appel aux armes, était également répandu dans plusieurs domaines d'expression culturelle. Le poème *Drums at Night*, par exemple, de Han Beiping (韩北屏, 1914-1970), publié en 1963, décrit une réaction intense au battement des tambours de nuit que l'auteur entendait pendant son séjour en Guinée-Conakry. Le poème de Han pourrait bien avoir été une source d'inspiration majeure pour le titre du projet *Tam-tams de guerre*. Avec de nombreuses images stéréotypées telle que la nuit qui est une métaphore-clé et les tambours eux-mêmes symboles d'une Afrique mystique, le poème évoque l'Afrique comme un continent de ténèbres créatives : « *Night advances step by step*⁶². » Alors que les tambours contribuent initialement à son étrange obscurité, ils révèlent aussi une nouvelle aube, ils sont un signe de rébellion qui donnera naissance au « *old battleground of Africa/broken arrow heads buried/ in yellow sand along with/ rusty knives*⁶³ ». Le motif des tambours évolue au fil du poème. Alors qu'au début, il est associé à l'obscurité, aux cycles naturels et à une vive vigilance de survie, au milieu du poème, les tambours africains sont définis comme la création du plus grand talent humain (« *of the highest human genius* »)⁶⁴. Presqu'une prévision du dénouement de *Tam-tams de guerre*, la dernière strophe s'ouvre avec « *Drums that now beat for freedom* », produisant une joie qui monte vers les nuages⁶⁵. L'image du tambour comme esprit de résistance en Afrique était largement diffusée en Chine. Dix mois avant le lancement de *Tam-tams de guerre*, les services postaux chinois ont émis deux timbres pour célébrer la Journée de la libération de l'Afrique. L'un d'eux représente un joueur de tambour africain sur fond d'une masse de personnes brandissant leurs armes.

Photo n° 9 : Tambours de guerre, timbre (8 jiao, 1964) à l'occasion de la célébration de la Journée africaine de la liberté. Dessin de Sun Chuanzhe d'après une gravure sur bois de Jiang Mi. Pékin



Source : Timbre, Tambours de Guerre (8 jiao), Ministère chinois des postes et des télécommunications C 103 (340-41), 12 avril 1964. En ligne, consulté le 15 septembre 2023. URL : <https://book.kongfz.com/339126/5921576532/>

Pour un public chinois pour qui l'Afrique était entourée d'exotisme et de danger, le motif des tambours implique une sémiotique englobante. Les tambours et le son qu'ils produisent incarnent l'Afrique dans une homogénéité fictive, et deviennent une langue à travers laquelle le continent africain parle à son public de manière « authentique », comme le souligne Duncan McEachern Yoon dans sa critique du poème *Drums at Night* de Han. Le son que produisent ces tambours devient un intermédiaire linguistique pour la traduction culturelle⁶⁶.

Pour Hung Yu, dans son commentaire sur la production théâtrale, les tambours ont une double fonction : ils font écho à une qualité essentielle de l'Afrique et, dans leur sonorité puissante, ils soulignent

⁶² Han Beiping (1963), « *Drums at Night* », *Afro-Asian Poems*, Ceylon, Afro-Asian Writers' Bureau, p. 45.

⁶³ *Ibid.* p. 48.

⁶⁴ *Ibid.* p. 47.

⁶⁵ *Ibid.* p. 49.

⁶⁶ McEachern Yoon Duncan (2014), « Cold War Africa and China : The Afro-Asian Writers' Bureau and the Rise of Postcolonial Literature », thèse de doctorat, UCLA, p. 82.

également la lutte révolutionnaire contre l'impérialisme que la pièce veut faire connaître à son public. L'un des batteurs interrogés par Hung n'est pas un percussionniste professionnel mais a une formation de marin (avec des callosités sur les doigts). Le fait de jouer du tambour lui procure une expérience un peu stéréotypée, mais aussi rassurante : il voit ses « frères africains armés de longue lances dans la jungle et leur courage, leur volonté donnent une nouvelle force⁶⁷ » à ses doigts et le transporte en Afrique.

La poésie : Lumumba ne meurt pas

Si le poème de Han Beiping *Drums in the Night* ne fait pas référence à Lumumba, en 1964, les lecteurs chinois avaient déjà été largement exposés à des réflexions poétiques sur le leader congolais. Quelques semaines avant son assassinat, le journal populaire *Renmin Ribao* (*Quotidien du peuple*) a inséré une traduction chinoise du poème de Lumumba *Pleure, Ô Noir frère bien-aimé* dans sa section des pages culturelles. Cette publication s'inscrit dans une longue tradition de couverture régulière par le journal de la lutte anticolonialiste ardue menée par le Congo depuis la fin des années 1950. Jiang Huaiyuan y ajoute un commentaire qui, selon Kun Huang, maintient « *a totalizing, binaristic worldview* » dans les reportages sur la crise, « *issued from a specific standpoint on one side of the Cold War divide* »⁶⁸. Jiang Huaiyuan situe le message du poème, plutôt de façon erronée, comme une mise en garde contre « l'impérialisme américain » qui, lorsque le poème a été écrit au début de 1960, « n'avait pas encore dévoilé son visage hideux de cupidité et de cruauté au Congo ; nous ne pouvons que voir dans ce poème la condamnation et l'accusation des anciens colonisateurs⁶⁹ ».

Les poètes chinois, eux aussi, ont réagi à la triste tournure des événements au Congo et le quotidien *Renmin Ribao* a fourni un premier espace pour des poèmes sur Lumumba. Un mois après sa mort, l'écrivain Shimei y publie ainsi son poème en prose *Lumengba huozhe... (Lumumba est vivant)*⁷⁰ dans lequel il nie rhétoriquement la disparition de Lumumba et évoque plutôt une résurrection figurative et une multiplication révolutionnaire, rappelant la caricature de Jiang Fan évoquée au début de cet article. Il est suivi par Chen Yi (陈毅, 1901-1972)⁷¹, général dans l'Armée populaire de libération et aussi ministre des Affaires étrangères. Son poème, *Du lumengba yishu* (读卢蒙巴遗书, *Lire le testament de Lumumba*), est publié en mars 1961, deux mois après la mort de Lumumba, accompagné d'un dessin des trois orphelins de ce dernier. Le poème parle surtout de son meurtre, facilité par l'Occident : « L'enquête sur l'assassinat est déjà biaisée par les vents occidentaux qui couvrent la lumière du soleil couchant, se trompant avec de fausses revendications au monde. [...] Alors que l'aube se lève sur les terres indigènes de l'Afrique [le testament de Lumumba] prescrit le devoir de se tenir debout contre les traîtres et les ennemis étrangers ». Et le poème de conclure : « Le testament de Lumumba est écrit dans le sang »⁷².

Dans son étude sur les archives littéraires chinoises du Congo, Kun Huang a retrouvé plusieurs poèmes sur Lumumba publiés au cours de l'année 1961. Le poème de Zhang Ke (张克) *Xianxue ranqi nuhuo* (*Le sang frais attise les flammes de la fureur*) fait l'éloge de l'esprit invincible de Lumumba⁷³. Dans *Man Jiang Hong*, le poète bouddhiste Zhao Puchu (1907-2000) établit un lien entre le célèbre général de la dynastie Sung, Yue Fei, et le Premier ministre congolais, suggérant ainsi que l'esprit socialiste chinois donnera du souffle aux aspirations de liberté de l'Afrique : « Le vent d'Est venant de loin donnera du souffle à la nouvelle verdure⁷⁴. » *Zhengge shijie zai feiteng* (*Le monde entier est en ébullition*) de Zhou Guangxin, publié dans la revue *Shandong wenxue*, évoque un sentiment similaire en associant l'élan des forces socialistes à l'expression d'une indignation mondiale et à une vision de la révolution mondiale : « Nous voulons Lumumba, pas les États-Unis⁷⁵ ! »

⁶⁷ Hung Y., « Après le spectacle... », art. cité, pp. 188-189.

⁶⁸ Huang K., « Translated Solidarity... », art. cité, p. 584.

⁶⁹ *Ibid.* p. 583. Il est important de noter que la traduction chinoise modifie le titre élégiaque du poème en *May Our People Triumph*. Voir aussi *Ibid.*, pp. 586-587 pour un commentaire fascinant sur le parcours de traduction en chinois de ce poème de Lumumba.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 590.

⁷¹ Zhonghong (仲弘) ou deuxième fils vertueux, est le nom honorifique de Chen Yi, né à Leizhi, dans la ville de Ziyang, province de Sichuan.

⁷² Chen Yi (1993), *陈毅诗词全集* (Collection complète des poèmes de Chen Yi), Pékin, 陈昊苏, Éd. Chen Haosu. Le poème a été publié à l'origine dans le *Quotidien du peuple* (人民日报) le 7 mars 1961. Dans son poème, Chen Yi ne fait pas référence à la *Lettre à Pauline*, qui désigne souvent le testament politique de Lumumba.

⁷³ Huang K., « Translated Solidarity », art. cité, p. 590.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 592.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 590-591.

Vers la fin de 1961, la revue littéraire *Qinghaihu* (青海湖) publie deux poèmes en hommage à Lumumba : *Gangguo, wuhulu* (刚果, 乌呼鲁, *Congo uhuru*) par Xing Ke⁷⁶ et *Dao Lumengba* (悼卢蒙巴, À la mémoire de Lumumba) par Yi Xiaomiao⁷⁷. En 1962, la revue *Littérature Hunan* (湖南文学) publie l'une des lamentations les plus remarquables commentant l'assassinat de Lumumba. Dans un poème intitulé *Pour Roland, le fils de Lumumba*, Huang Fengyou (黄丰友) s'adresse au troisième enfant de Lumumba, âgé de deux ans, et qui est maintenant président de la fondation Patrice Émery Lumumba. C'est une évocation émouvante de l'engagement d'un fils à honorer son père, et un appel à résister aux forces colonisatrices qui ont été complices de la chute de Lumumba : « Un flot de mille morts a teinté le drapeau / Plongé dans la balance calibrée de l'indépendance, mis aux enchères. »⁷⁸ Quelques années plus tard, le poème *La petite flamme* du sénégalais Ousmane Sembène sera traduit en chinois par Xiao Cheng (晓成), avec un écho clair à la déclaration du fondateur Mao Tsé-Toung : « Une petite étincelle allume un grand feu⁷⁹. » Contrairement aux autres genres artistiques, les réactions poétiques des écrivains chinois après 1961 vont être peu nombreuses.

Il est clair que ce vaste répertoire littéraire et artistique concentré sur la figure de Lumumba a servi de support à la diffusion de la position du gouvernement chinois sur les troubles au Congo auprès de la population chinoise. Ces projets culturels ont évidemment aussi fonctionné comme une manifestation de solidarité de la Chine envers les pays africains tout récemment devenus indépendants, et marque une forme d'engagement pour une politique affirmative et ouverte afin d'attester de la présence chinoise en Afrique. Par ailleurs, cette politique culturelle est aussi une affirmation de l'ambition de la Chine à jouer un rôle sur la scène internationale en opposition principalement aux positions hégémoniques des États-Unis et de l'URSS en pleine Guerre froide. Comme le suggère Gilbert Comte en 1971 à propos de l'évolution des efforts diplomatiques de la Chine concernant l'Afrique, ces premières sympathies avec les groupes de résistance d'inspiration marxiste sur le continent faisaient partie d'un effort « pour prendre la place de l'Union soviétique à la tête des "forces anticolonialistes"⁸⁰ ». Il faut se rappeler que l'ambassadeur de Chine à Léopoldville, Chan Hiang-kong, avait versé (très ouvertement) près de 3 millions de dollars aux forces congolaises s'opposant à Kasa-Vubu et à Mobutu à la suite de l'assassinat de Lumumba⁸¹.

L'intense cycle de mémorialisation de Lumumba s'insère dans le cadre de la guerre de propagande chinoise en faveur de la République populaire du Congo, et notamment les Simbas dans l'Est du pays. Cependant, au moment des représentations publiques en Chine, c'était aussi une tentative désespérée de sauver de l'effondrement le gouvernement rebelle de Stanleyville (Kisangani) ainsi que la rébellion du Kwilu, dirigée par Pierre Mulele, qui avait reçu une formation militaire en Chine en 1965. La diplomatie africaine défaillante de Mao et de Chou En-Lai s'est clairement manifestée avec la déposition militaire du président ghanéen Kwame Nkrumah le 24 février 1966, le premier jour de sa visite officielle en Chine. Très vite après, la Chine a changé de cap et a réduit son soutien aux forces opposées aux divers gouvernements en Afrique, principalement parce que ces mêmes gouvernements indépendants ont continué à soutenir la reconnaissance de la République indépendante de Taïwan comme membre à part entière de l'Onu. Dans ce contexte, il est important de rappeler que Joseph-Désiré Mobutu (1930-1997) installa un pouvoir unique au Congo en novembre 1965. Jusqu'au début des années 1970, le président congolais s'est joint à de nombreux pays occidentaux dans leur résistance à faire reconnaître la République populaire de Chine (RPC) comme membre de l'Onu (remplaçant ainsi Taïwan). Ce n'est donc pas un hasard si l'intense commémoration de Lumumba du début de 1965 a été de courte durée⁸². Quasiment un an après, l'activisme associé à ces initiatives a

⁷⁶ Xing (邢) Ke (克) (1961), « 刚果 乌呼鲁 (*Congo Uhuru*) », *Qinghaihu* (青海湖), 4, p. 57.

⁷⁷ Yi (艺) Xiaomiao (小苗) (1961), « 悼卢蒙巴 (*À la mémoire de Lumumba*) », *Qinghaihu* (青海湖), 4, pp. 57-58.

⁷⁸ Huang Fengyou (1962), « Pour Roland, le fils de Lumumba » (题赠卢蒙巴的儿子罗兰), *Littérature Hunan* (湖南文学), 6, pp. 15-16.

⁷⁹ Huang K., « Translated Solidarity », art. cité, p. 592.

⁸⁰ Comte Gilbert (1971), « Peking Shows its New African Look », *Africa Report*, 16(3), p.19.

⁸¹ *Ibid.*, p. 19. Il reste difficile de retracer le financement exact de la résistance lumumbiste par la Chine. Selon R. T. Frazier, Wang Shu, un journaliste opérant en Afrique pour l'agence de presse Xinhua, avait établi « une camaraderie » avec Lumumba (Frazier R. T., *The East is Black...*, op. cit., p. 255, n. 11). Jodie Yuzhou Sun se réfère aux mémoires de Wang Shu dans lesquelles le journaliste retient qu'en juillet 1960, des discussions ont eu lieu avec Chen Jiakang, l'ambassadeur de Chine en Égypte, pour « faciliter l'engagement chinois d'un million de livres sterling en faveur du gouvernement Lumumba ». Sun J.cY., « Supplied Cash... », art. cité, p. 466.

⁸² Alexander Cook suggère que des productions de *Tam-tams de guerre* ont circulé jusqu'en 1968. Cook A., « Chinese Uhuru... »,

été rapidement remplacé par une diplomatie plus opportuniste en réponse à la nouvelle idéologie de la Révolution culturelle et de la *Realpolitik* chinoise envers l'Afrique⁸³. Entre-temps, la Révolution culturelle elle-même avait provoqué un choc énorme dans la production artistique. Officiellement lancée en mai 1966, elle a entraîné le chaos et l'incertitude non seulement dans le discours politique mais aussi dans la pratique artistique pour la décennie suivante dans le cadre du recentrage du PCC sur l'art dit révolutionnaire. Le projet *Chidao zhangu* semble avoir répondu avant la lettre aux nouveaux dogmes de la Révolution culturelle pour laquelle l'art devait dépeindre les luttes concrètes des « non-bourgeois », c'est-à-dire des ouvriers, des paysans et des soldats et ainsi exemplifier les principales théories esthétiques de l'époque, échappant ainsi à une partie de la censure. Il n'est pas surprenant qu'à l'occasion de la réunion d'urgence des écrivains afro-asiatiques à Pékin en juin-juillet 1966, Kuo Mo-jo (1892-1978), chef de la délégation chinoise et président de l'Académie des sciences, ait explicitement mentionné *Tam-tams de guerre* comme l'une des œuvres d'art qui marque « *an entirely new age both in ideological content and artistic form*⁸⁴ ». À partir de juin 1966, par exemple, le Théâtre central d'opéra et de danse dramatique a dû annuler toute création artistique et toute représentation pour le reste de l'année, « *with the exception of a performance of Congo River Is Roaring for the 1966 National Day*⁸⁵ ».

Dès le début de 1965, le sentiment d'indignation et de protestation suscité par la disparition de Lumumba a refait surface en Chine au travers de pratiques artistiques. Si *Chidao zhangu* reste un projet périphérique et propagandiste⁸⁶, il a été largement diffusé en plusieurs formes et a eu un impact énorme au niveau local. Au niveau artistique local en Chine, ce cycle sur Lumumba et le Congo est aussi l'une des premières manifestations de la nouvelle politique culturelle anti-bourgeoise de la Révolution culturelle chinoise qui commence d'une manière officielle en 1966. En même temps, et paradoxalement, c'est aussi cette même Révolution culturelle qui a entraîné un effort diplomatique beaucoup plus pragmatique (et efficace) orienté vers l'Afrique et a uni ses forces de manière opportuniste avec les gouvernements africains existants, quelles que soient leurs tendances idéologiques. Alors que l'injustice de l'assassinat de Lumumba était au premier plan dans ce vaste projet, et que la mémoire du premier ministre a été honorée, il y avait clairement aussi des motifs politiques et opportunistes de la part de la Chine. Comme la Chine était impliquée dans la création de la République populaire du Congo en 1964, en opposition au gouvernement de Mobutu soutenu par l'Occident, c'est aussi pour cela que ce discours intense sur Lumumba a eu lieu assez tard après sa mort. Tout comme le gouvernement d'opposition de Stanleyville, ce projet a remis en scène Lumumba en Chine mais cela n'a été que de courte durée, entre 1965 et 1966.

Piet Defraeye
University of Alberta (Canada)

Bibliographie

- BERNER Wolfgang (1966), « Peking und der Kongolesische Partisanenkrieg », *Ost-Probleme*, 18(20), pp. 610-614.
- BRYANT Lei Ouyang (2005), « Music, Memory, and Nostalgia : Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China », *China Review*, 5(2), pp. 151-175.
- COMTE Gilbert (1971), « Peking Shows Its New African Look », *Africa Report*, 16(3), pp. 19-21.
- COOK Alexander (2019), « Chinese Uhuru : Maoism and the Congo Crisis », *Positions : Asia Critique*, 27(4), pp. 569-595.

art. cité, p. 592. Il s'agit d'une évaluation trop optimiste, car ces productions semblent avoir cessé vers la fin de l'année 1966.

⁸³ Après des années de manœuvres diplomatiques, le siège du gouvernement chinois à l'Onu s'est finalement déplacé vers la RPC en octobre 1971.

⁸⁴ Kuo Mu-jo (1966), « Unity Against Imperialism. Historic Mission of Asian and African Writers », *Chinese Literature*, 9, p. 59.

⁸⁵ Wilcox E., *Revolutionary Bodies...*, op. cit. p. 152. L'affirmation de Wilcox selon laquelle *Mugis, fleuve Congo, mugis* était toujours joué alors que la Révolution culturelle avait commencé à censurer la scène est corroborée par le fait que le président de l'Assemblée nationale somalienne était invité à une représentation de cette danse au début du mois de septembre 1966 lors de sa visite à Pékin (*Quotidien du peuple*, 11 sept. 1966).

⁸⁶ Vanhove P., « Locating Lumumba », art. cité, p. 267.

- DEFRAEYE Piet (2020), « Lumumba on Stage : X Times a Murder », in M. De Groof (dir.), *Lumumba in the Arts*, Louvain, University of Louvain Press, pp. 217-237.
- DEFRAEYE Piet (2020), « Lumumba's Bike : a rhizomatic walk in the park », in M. De Groof (dir.), *Lumumba in the Arts*, Louvain, University of Louvain Press, pp. 415-423.
- EISENMAN Joshua (2018), « Comrades-in-Arms : The Chinese Communist Party's Relations with African Political Organisations in the Mao Era, 1949-76 », *Cold War History*, 18(4), pp. 429-445.
- FRAZIER Robeson Taj (2015), *The East Is Black : Cold War China in the Black Radical Imagination*, Durham, Duke University Press.
- HOUART Pierre (1960), *La pénétration communiste au Congo*, Bruxelles, Centre de documentation internationale.
- HUANG Kun (2022), « Translated Solidarity. Lumumba's Textual Afterlives and the Poetics of African Decolonization in Maoist China », *Journal of World Literature*, 7(4), pp. 577-596.
- LARKIN Bruce D. (1971), *China and Africa, 1949-1970*, Berkeley, University of California Press.
- LARSON, Charles R. (1968), « War Drums in the Congo: The Chinese Version », *Africa Today*, 15(1), pp. 31-34.
- MCÉACHERN Yoon Duncan (2014), « Cold War Africa and China : The Afro-Asian Writers' Bureau and the Rise of Postcolonial Literature », thèse de doctorat, UCLA.
- MONAVILLE Pedro (2013), « Decolonizing the University : Postal Politics, The Student Movement, and Global 1968 in the Congo », thèse de doctorat en histoire, Université de Michigan.
- OUYANG Lei X (2022), *Music as Mao's Weapon : Remembering the Cultural Revolution*, Chicago, University of Chicago Press.
- RICHER Philippe (1965), « Doctrine chinoise pour le tiers monde », *Politique Étrangère*, 30(1), pp. 75-97.
- SUGLO Ignatius G. D. (2022) « "Sound of Friendship" : Music Iconography in Twentieth-Century Africa-China Relations », *Verge : Studies in Global Asias*, 8(1), pp. 195-216.
- SUN Jodie Yuzhou (2022), « Supplied Cash and Arms but Losing Anyway : Chinese Support of the Lumumbist Insurgencies in the Congo Crisis (1959-65) », *Cold War History*, 22(4), pp. 459-478.
- VANHOVE Pieter (2021), « Locating Lumumba », *Comparative Literature Studies*, 58(2), pp. 264-285.
- WILCOX Emily (2019), *Revolutionary Bodies. Chinese Dance and the Socialist Legacy*. Berkeley, University of California Press.