

Bogumil Jewsiewicki

Corps interdits

La représentation christique de Lumumba
comme rédempteur du peuple zaïrois*

« Le nom de Lumumba est bien connu de chacun des élèves de notre classe. Ils savent que cet homme est un héros national de l'Indépendance et que son nom est vénéré à l'exemple d'autres martyrs de la colonisations. »¹

À l'instar du combat de coqs balinais que Clifford Geertz (1972) présente comme une scène où les acteurs se donnent en spectacle leur propre culture globale, la représentation² de Lumumba en rédempteur d'une modernité congolaise doublement confisquée, d'abord par les Blancs lors de la colonisation, puis par la bourgeoisie d'État nationale incarnée aujourd'hui par le régime mobutiste, est un fait où se réfléchit l'expérience de ce que j'appelle

* Les enquêtes sur lesquelles repose cette recherche ont été rendues possibles grâce à une subvention de recherche que m'a accordée le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. L'enquête sur la conscience historique des jeunes, d'où proviennent les travaux d'élèves cités, a été réalisée dans le cadre d'un projet que je coordonne avec Jocelyn Létourneau et qui est également financé par le CRSH du Canada. Les enquêtes sur Lubumbashi ont été faites par une équipe zaïroise, dirigée avec grande compétence par Dibwe dia Mwembu, dont je remercie tous les membres pour leur dévouement. Mes remerciements vont également à Jean-Loup Amselle, Jean Bazin et V.-Y. Mudimbe, dont les commentaires sur la version initiale de ce texte m'ont été très précieusement. Et sans l'intervention experte de Cléo Pace la lecture de cet article aurait été de loin plus ardue.

1. Mutunda Kazadi, élève de 5^e année de l'école secondaire, Lubumbashi, sept. 1994, en réponse à la question : « De quoi je me souviens de l'histoire de mon pays ? »
2. Je distingue l'image, la représentation et la métaphore qu'on a parfois tendance à faussement utiliser à tort comme des synonymes. L'image est pour moi une description visuelle, qu'elle soit obtenue par des moyens graphiques ou sonores, alors que la représentation se saisit de l'image pour la projeter sur le plan de production du sens : lecture des événements, des lieux, des personnes en tant que témoins ou acteurs d'un ordre, d'un processus, d'une règle, etc. Puisque je considère que la métaphore possède une valeur cognitive, je la conçois dans la perspective projectiviste comme relation entre deux ordres d'idées, d'images, de descriptions, etc., dont habituellement l'un fait appel à la banalité apparente du quotidien alors que l'autre a recours à une représentation. Comme l'écrivent très justement ANKERSMIT & MOOU (1993 : x) :

l'«être-zairois». J'estime important de ne pas confondre deux moments de formation de la culture et de la société de type national dans l'actuel espace politique zairois. Le premier, surtout lié aux années de prospérité relative de l'après seconde guerre mondiale est caractérisé par l'émergence d'une représentation que j'appelle l'être collectif *congolais*. Le second moment, qui s'ouvre vers 1968 et dont le temps fort se situe dans la crise qui débute dans la seconde moitié des années 1970 et n'en finit pas de se clore, est celui de l'être collectif *zairois*. Le premier est sans doute bien incarné par l'«évolué», en tant que produit d'un ordre étatique particulier, le second par celui que les Zairois appellent le trafiquant, un homme spécialisé en commerce en tout genre, activité légale ou illégale, mais toujours en relation avec la machine oppressive de l'État.

Chacun de ces moments a son image dans le paraître congolais-zairois. La forme aboutie de la première représentation c'est un musicien accompagné sur scène par une troupe féminine produisant ensemble un paraître à deux niveaux : l'homme bien «sapé» et l'«ambianqueur», l'homme respectable d'un côté et l'expert en jouissance des choses de la vie de l'autre. La conversion des mêmes musiciens à la célébration d'un Dieu monothéiste sorti tout droit de l'Ancien Testament, un Dieu annonciateur d'une fin du monde, un Dieu exigeant un repentir immédiat mais impossible sans péché préalable, serait la forme accomplie de la seconde représentation.

Du pouvoir colonial à Mobutu, on n'a cessé de faire miroiter la promesse de la modernité³ comme une sorte d'«opium» légitimant l'assujettissement de l'Homme congolais et de son successeur zairois. La représentation de Lumumba en héros christique⁴ est la métaphore la plus englobante et la plus prospective de l'être-zairois en devenir. Elle donne un sens politique aux expériences individuelles des acteurs sociaux. Elle se présente également comme une grille de lecture permettant aux Zairois de se situer dans une relation à l'humanité qui établit leur «équivalence»⁵. Dans cette représentation convergent l'histoire sainte et l'histoire politique, la tradition ethnographique repensée à travers le prisme du livre et la modernité qu'incarne la marchandise⁶, car l'échange marchand est un lieu de compétition où

³ «Metaphor has the air of paradox. It is generally understood as not rule governed but free. But if it is free from rules, how is it possible for people to converge in their interpretations?» Ce texte tente d'apporter un élément de réponse à travers un exemple empirique. Le livre récent d'Evelyn Fox KELLER (1995) parle éloquentement en faveur du pouvoir cognitif de la métaphore même s'il traite surtout de l'illusion optique dans les sciences de la nature. Peut-être que sans la métaphore, aussi culturellement codée qu'elle soit, la compréhension de la vie et de la société serait impossible.

⁴ Je laisse ici de côté tous les débats postmodernes et postcoloniaux actuels sur la modernité. J'utilise la modernité comme synonyme de participation libre à la jouissance du monde de la marchandise généralisée qui cependant, dans le cas congolais-zairois, implique aussi le christianisme, la scolarisation, etc.

⁵ Cf. *La mort historique de Lumumba*, en couverture.

⁶ Comme le remarque à juste titre BOLINSKI (1990), à qui j'emprunte le terme, la soif de justice est un élément-clé de l'action politique d'«en bas» et la notion d'équivalence traduit mieux que celle d'égalité le sens de la justice politique recherchée.

⁷ «Commodity», voir APPADURAI 1986, MILLER 1987, THOMAS 1991.

les subjectivités individuelles prennent valeur de personne morale (Thévenot 1989). De cette représentation il résulte une vision du monde grâce à laquelle, malgré des différences profondes, le Zaïre devient un fait de société et de culture de type national.

Déjà à la veille de l'indépendance, des observateurs lucides s'en rendaient compte. Ainsi, il y a près de quarante ans, alors que Lumumba n'était qu'un «évolué» congolais parmi d'autres, un enseignant belge de langue néerlandaise relate-t-il son expérience de quatre années d'enseignement au Congo :

« Les Noirs les plus clairvoyants et les plus progressistes souhaitent oublier la querelle réciproque entre tribus et villages afin de faire de ce pays [...] un État uni. Si élevés que soient ces intentions, tant qu'elles ne sont portées que par quelques-uns, elles ne peuvent devenir réalité : cette idée doit être portée par la masse. [...] Il y a au Congo plus que du nationalisme : y croît aussi ce supra-nationalisme, ce «sentir-ensemble» et ce «penser-ensemble» de tous les Noirs en tant que frères et combattants »⁷.

Il ne me semble pas cependant possible d'isoler un seul fait, dans ce cas une seule représentation, qui serait à soi seul un théâtre de la totalité de la culture, sur la scène duquel chaque acteur jouerait son propre rôle tout en se contemplant dans le rôle des autres. La représentation de Lumumba peut sans doute être analytiquement isolée des autres représentations, et c'est d'ailleurs l'opération qui se trouve à la base du présent texte ; elle ne prend cependant tout son sens, au Zaïre⁸, que dans le cadre d'un ensemble de cinq représentations picturales dont certaines sont plus canoniques que les autres : la *mami wata* (la sirène), la « colonie belge », la « marche des esclaves », le Lumumba christique et le village — « mon village », précisent certaines légendes (Jewsiewicki 1991a, 1991b).

Ce sont cinq facettes d'un même tout qui s'articule à la fois autour d'une phrase dont la grammaire doit être explicitée, et autour d'une image dont l'esthétique en dit long sur la prégnance qu'a la métaphore globale sur l'expérience de la vie. Il n'entre pas dans le cadre de cet article de livrer une quelconque théorie de la métaphore, pour laquelle nous disposons des travaux précieusement d'Ankersmit (1994, Ankersmit & Mooij 1993). Je souhaite simplement, et ce à partir d'une ébauche d'analyse empirique, attirer l'attention sur une métaphore politique qui ne se résume ni à un texte unique, ni à une seule image, ni à un seul objet ou paysage, etc., mais donne à comprendre tant l'identité légitime des acteurs que les rapports de force régissant cette légitimité. Il s'agit toujours, me semble-t-il, d'une construction

⁷ Torrs 1958 : 82-86. Je remercie Honoré Vinck pour m'avoir signalé ce mémoire, Nathalie Tournant pour l'avoir localisé et avoir organisé la traduction du néerlandais par Geneviève Lacroix.

⁸ Je réserve cette appellation à la période mobutiste, qui s'ouvre entre 1965 et 1968 et n'en finit pas de s'achever.

dynamique et à géométrie variable signifiant tout autant l'invention que le « retour » à la tradition ; cette construction, selon que la situation se présente à l'observateur comme une image, une phrase ou un objet, est ordonnée par une esthétique commune et aboutit à un passage de l'éthique à l'ethos ; elle inscrit les principes moraux (politiques) dans un corps, un objet, un rite. Une telle métaphore politique, qui organise et permet de donner sens aux expériences, pourrait, de la façon la plus adéquate, être décrite comme un système d'englobement du genre poupées russes, mais inversable et modifiable à loisir. Selon la position de l'acteur et la situation, n'importe lequel des éléments (image, phrase, objet, etc.) peut à un moment contenir tous les autres. L'analyse narrative et esthétique permet de comprendre comment on est parvenu à donner un sens à la figure de Lumumba de manière à ce qu'elle se présente comme principe d'organisation des êtres et du monde. Le souvenir⁹, dimension inscrite dans le temps de cette expérience est énoncé explicitement par le portrait peint. Il serait probablement possible de démontrer que le portrait, comme déclaration publique d'une identité et de sa légitimité, constitue l'énonciation ultime, illusoirement soustraite au temps, du souvenir d'un moi en tant que personne. Il est un hommage à soi-même en tant que personne publique, un acte prométhéen d'« invention » (dans le sens ancien donné à ce mot) de la personne. Il résulte de la convergence de ces métaphores à la frontière où, entre le singulier et le général, l'individu et le collectif, naît le politique.

Le héros, le paraître et le portrait

La représentation de Lumumba comme rédempteur de la modernité congolaise me semble offrir un objet d'analyse idéal en ce qu'elle porte explicitement en elle la métaphore, à la fois narrative et picturale, de l'être-zairois. Par sa prégnance comme catégorie et comme esthétique pour penser l'expérience passée et présente, elle lui donne sa forme d'existence, dessinant l'espace/temps où il met en jeu sa légitimité et son droit de revendiquer la justice. Cependant, avant d'en analyser la construction et la réception, il s'avère nécessaire d'étudier le phénomène culturel global du portrait¹⁰.

9. Je distingue histoire, mémoire et souvenir. L'histoire, c'est-à-dire l'historiographie est un corpus de savoir sanctionné par une autorité, habituellement une institution. La mémoire est pour moi surtout une sorte de projet rétrospectif de ce qui est déjà arrivé, un fait « privé » d'une personne, d'un groupe social ou d'une institution, alors que l'histoire a toujours une ambition universalisante. Enfin, le souvenir comporte toujours la trace de l'obligation (« souviens-toi ! ») de cultiver un lien avec un fait, un événement, une image, etc., du passé pour présenter en public son identité.

10. Ma contribution devait, à l'origine, porter sur le portrait peint et être écrite en collaboration avec Sabine Cornelis ; elle est en cours de rédaction et prolongera les analyses du présent texte.

Pour des raisons évidentes, qui tiennent à sa place dans le passé et dans le présent zairois, le visage de Lumumba pose avec acuité la question de la ressemblance mimétique (Fig. 1, Fig. 2). Toute représentation picturale de Lumumba est confrontée au malaise, si présent dans l'expérience zairoise, de trouver un équilibre entre le particulier et le général, l'individu et le collectif, et à la difficulté de le dire. Lumumba est probablement le seul héros « historique » qui fasse l'unanimité des Zairois, qu'il l'adorent ou qu'ils le craignent. À propos de ce héros, Hannah Arendt (1983 : 253) a écrit :

« L'homme qui ne survit pas à son acte suprême est le seul qui demeure le maître incontestable de son identité et de sa grandeur possible, parce qu'en entrant dans la mort il se retire des possibles conséquences et continuations de ce qu'il a commencé. Ce qui donne à l'histoire d'Achille sa valeur d'exemple c'est que d'un seul trait elle montre que l'on ne peut acheter l'*eudaimonia* qu'au prix de la vie et que l'on ne peut s'en assurer qu'en renonçant à la vie dans sa continuité, où l'on se révèle par petits fragments, qu'en ramassant toute une vie dans un seul acte, de sorte que l'histoire de l'acte s'achève avec la vie. »

Mais l'héroïsation échappe au héros, elle prend place en aval de son existence, même si c'est sa vie, ou plutôt sa mort qui coïncide avec l'acte qui lui vaut cette héroïsation. Dans le cas de Lumumba elle n'est certes pas survenue uniquement parce que sa mort, clôturant l'acte politique dont il devenait progressivement la personnification, s'y prêtait. Encore fallait-il que la mort du Christ permît de donner à ce visage singulier une valeur générale, qu'elle efface donc, d'une certaine manière, l'identité d'un homme singulier, aux traits familiers et reconnaissables, pour mettre à sa place une métaphore ouverte, capable d'accueillir d'autres visages qui, en l'occurrence, ne sont que des noms dont les corps plutôt que les visages seront visualisés.

Il fallait aussi qu'entre temps le christianisme missionnaire fût devenu domestique et banal, qu'un christianisme porté par la parole postscripturale — une parole qui revendique son autorité par référence explicite et omniprésente à l'écrit du Livre — fonde désormais la métaphysique ordinaire : s'y conformer dans ses actes fait de vous un Zairois. C'est de ce christianisme, en construction depuis les années 1920, que provient la notion de personne entendue comme une entité singulière indépendante des événements de la vie, à la fois substance en soi et puissance irréductible aux manifestations et aux actions contingentes. C'est une conception de la personne qui s'appuie sur la théologie de l'hypostasie et la transfigure du sacré au profane. Elle subvertit l'inscription administrative de l'identité d'une personne, longtemps perçue comme une prise de possession, une sorte d'acte anthropophagique d'appropriation par l'ogre blanc, représenté par l'État ou l'Église, en un acte de libération que symbolise le geste souverain de rupture des chaînes de l'esclavage.

Un nom et un visage soustraits à l'action du temps, transformés d'une certaine manière en miroir du soi, cessent ainsi d'être un piège pour devenir un geste revendiquant l'autonomie du sujet, son caractère unique mais aussi, dans l'espace de l'éthique chrétienne, son équivalence avec d'autres êtres, sa valeur générale, voire universelle. Il s'agit d'un processus, initié dès les années 1920, par la dénonciation que les premiers propagandistes du kitwala (version congolaise des Témoins de Jéhovah) au Katanga font de l'inégalité raciale. Leur argumentation s'appuie sur un principe d'équivalence quasi marchand : la couleur de la robe des vaches ne détermine pas leur valeur d'échange. Peut-être anticoloniaux mais sûrement pas antimodernistes, ils puisent dans l'expérience coloniale de l'élevage commercial des bovidés et dans celle du marché pour construire une métaphore commune aux mondes des Blancs et des Noirs d'alors. Le processus se poursuit avec l'émergence du phénomène des prêtres autochtones qui une fois décadés deviennent des héros culturels.

La transformation de la passion de Lumumba en souvenir (pris dans son sens biblique d'injonction à se souvenir) d'une libération promise mais non advenue est l'expression d'une dénonciation qui désingularise le héros¹¹. Elle énonce la revendication, sur la base d'un droit moral, de la souveraineté de la personne¹² qui se traduit par l'accès au monde des objets circulant à titre de marchandises et par la constitution d'un fonds qui de plus en plus devient patrimonial au mépris de diverses pratiques coutumières. C'est à travers le monde des objets sur le marché, où la personne se mesure à ses pairs afin d'établir son équivalence, qu'un héros culturel, dont la valeur est relative, est remplacé par un héros christique de valeur universelle. Le portrait peint ouvre à chaque personne la possibilité de s'inscrire dans ce processus, de revendiquer cette éthique de la personne afin de l'inscrire dans son propre corps. Une saisie mécanique, « objective », c'est-à-dire un portrait d'après une photographie fait naître « une subjectivité condamnée à se faire chose » (Revault d'Allonnes 1973).

Le portrait me semble l'aboutissement de l'inscription de la représentation de la personne dans un rapport aux choses, puisqu'il donne à celle-ci un point de repère stable dans l'espace public ; il est un miroir qui révèle sous les accidents de la vie, sous le masque des rôles sociaux, la personne telle qu'elle s'inscrit dans le registre d'équivalence avec les autres êtres. Le portrait offre également la possibilité de signifier la permanence de la relation entre la personne et certains objets dont la possession indique une position dans l'espace social : lunettes, cravate, costume, etc.

11. Voir les analyses de BOLTANSKI 1990.

12. Au Zaïre, n'est souverain qu'une personne de sexe masculin. À quelques exceptions près : sont traitées comme telles des femmes jugées coupables d'actes contre nature ou de sorcellerie.



Fig. 1. *Lumumba brisant ses chaînes* (Tshibumba, Lubumbashi, 1972, coll. B. Jewiewicki).



Fig. 2. Lumumba face au tribunal colonial, Congo belge (ph. Associated Press, in WILLAME 1990).

Revenons au texte déjà cité de Hannah Arendt (1983 : 44) :

« L'objectivité du monde — son caractère d'objet ou de chose — et la condition humaine sont complémentaires ; parce que l'existence humaine est une existence conditionnée, elle serait impossible sans les choses, et les choses seraient une masse d'éléments disparates, un non-monde, si elles ne servaient à conditionner l'expérience humaine. »

Mon interrogation se limite ici à l'expérience zairoise actuelle, à la mémoire à laquelle cette dernière fait appel pour organiser le matériau du passé. C'est à la jonction de l'expérience, en particulier esthétique, de la mémoire en tant que narration de l'expérience, et d'une métaphysique ordinaire qu'est forgé le souvenir qui répond à l'injonction biblique « souviens-toi ! ». La métaphore ferme la boucle puisqu'elle est un rapport entre le souvenir, qui se présente comme représentation, et l'expérience. Cette métaphore énoncée dans l'œuvre d'art et l'œuvre d'art elle-même s'ouvrent à l'attitude de jouissance : l'art en offre la possibilité, y invite. La jouissance, le processus par lequel le sujet se reconstruit dans l'autre comme sujet (Makarius 1992), est au fondement de l'expérience esthétique. La jouissance du regard qui parcourt un tableau vient, comme le montre Daniel Arasse (1992) du passage d'une échelle à une autre, du proche au lointain, de la confrontation du général au détail. Ce même regard distingue sans les séparer le singulier de l'universel, la personne de son existence contingente. Il est donc en mesure d'« inventer » la personne là où le regard (*gaze*) hégémonique ne voyait qu'un collectif résultant du classement des êtres par catégories ethniques : le Lunda chétif et inapte au travail industriel, le Luba bon travailleur, intelligent, etc.

Avant de dire deux mots du portrait, je voudrais insister sur une première lecture de la représentation de Lumumba. Cette lecture « naïve », ignorant la mémoire partagée, situe la représentation de Lumumba en tant que tableau-marchandise par rapport à la seule esthétique. Une telle lecture surprend le chercheur qui a tendance à accorder à tout autochtone une égale compétence dans le domaine du quotidien. Elle a l'intérêt d'attirer l'attention sur la multiplicité des niveaux de lecture, sur la variabilité des champs de compétence pour « lire » le monde, mais surtout d'indiquer clairement que le rapport le plus immédiat entre l'expérience et la représentation est d'ordre esthétique. Cette lecture s'inscrit au cœur de la cité post-coloniale du paraître. Dans l'espace public, être est paraître, l'essence de l'être réside dans sa représentation « marchandisée ». Cette dernière annonce, sans toutefois pouvoir la produire, l'expression bourgeoise de la personne.

Un enquêteur tel que Michel Ntambwe, un Katangais d'origine kasaïenne, suggère, non sans une certaine hésitation, que la compétence mémorielle, donc narrative, pourrait distinguer le Zaïrois de l'autre, en l'occurrence du Zambien. Et pourtant dans cette région frontalière qu'il

évoque, il est souvent difficile de distinguer un Zaïrois rural originaire du Sud du Katanga de son cousin du Nord de la Zambie. La distinction qui apparaît dans ce rapport n'est probablement valable qu'au sein du monde urbain, producteur de la norme :

« Les tableaux de beaucoup d'artistes zairois ne sont pas possédés seulement par des Zaïrois. À cause de la famine, ils les ont aussi mis en vente ; les Zambiens des environs ont acheté ces tableaux auprès de gens non-artistes. Ces derniers me les ont aussi revendus. Ils ne savent presque rien de l'auteur, mais chacun avançait son idée pour quoi il s'était procuré ce tableau parmi tant d'autres exposés à la douane. Les autres n'étaient pas exposés, les propriétaires s'amenaient avec, à la recherche non d'argent mais de produits alimentaires. Il s'agissait de tableaux politiques, religieux, de paysages, et aussi de portraits. Les propriétaires vendaient les tableaux contre les vivres. C'était surtout des femmes ou des jeunes hommes envoyés par leurs parents qui présentaient les tableaux. Les portraits de gens non familiers étaient achetés, les tableaux religieux aussi, etc. Voici maintenant les raisons pour avoir acheté les tableaux, par exemple, de Lumumba. Cet homme nous semble beau par sa façon de s'habiller, de se peigner ; il était un homme chic parce que sur aucun tableau il n'est vu en chemise, toujours en costume, et il faisait émulation de l'habillement avec les Blancs. En plus, il n'enlevait pas ses lunettes, sur tous les tableaux il est toujours en lunettes. Nous voyons un Blanc en costume, il salue cet homme noir qui est aussi en costume. Le Blanc félicite ce Noir à cause de sa tenue [voir Fig. 3]. C'est lui qui a appris à ses frères noirs le port du costume. »

C'est la conception de ces gens qui ne connaissent pas Lumumba, particulièrement les non-Zaïrois, en bref les Zambiens. »⁵

Faute de mémoire spécifique, Lumumba est transformé ici en héros culturel, « inventeur » d'un objet qui modifie le rapport de l'être-zairois au monde.

Les expressions individuelles de la représentation de cet être-zairois dans l'espace urbain qui lui est propre se confrontent, se mesurent, naissent et implosent sur un marché de type libéral. Cette dynamique fait nécessairement référence à une personne morale, l'acteur idéal qui s'abstrait de sa particularité pour s'« entendre » avec d'autres sur ce que sont les biens convoités par tous (Thévenot 1989), faute de quoi il ne saurait y avoir marché. C'est sur cet espace commun qu'on achète de quoi se distinguer en vertu d'une esthétique du paraître. La compétition n'est donc pas un simple étalage de moyens financiers et de pouvoir, il y a également place pour la créativité, pour l'innovation et pour le bluff, même si les acquis ainsi obtenus ne sont qu'éphémères.

L'analyste se trouve ici devant un formidable défi de la démonstration puisque contrairement aux manifestations individuelles du paraître, qui sont faciles à voir et à décrire, il n'existe pas de « paraître zairois » qu'on

13. M. Ntambwe, « Renseignements sur Tshibumba Laurent, Kipushi/Lubumbashi, 18-19 novembre 1995 », Archives Projet CRSH-1994-96, Département d'histoire, Université Laval, Québec.

pourrait donner à voir en un acte unique et exemplaire. Il s'agit d'un marché où personne n'est reconnu, où personne n'est capable de s'imposer comme incarnation du « paraître zairois », pas même le président Mobutu ni les plus célèbres musiciens zairois. L'absence de modèle explicite est la condition même de la société du paraître : l'imposition effective d'un modèle détruirait ce lieu de construction de l'individualité. Le paraître de chacun est une improvisation sur la représentation à la fois narrative et esthétique de l'existence sociale qui n'existe que dans la confrontation des représentations et des expériences. L'individu qui entre sur ce terrain peut y voir son être briller avec une intensité et pour une durée variables, à condition d'en avoir les moyens. Le paraître zairois est largement comparable, même s'il lui est antérieur, à l'actuelle compétition occidentale pour l'existence médiatique, à cette différence près que le marché zairois est plus éclaté et plus artisanal. On s'y fait beaucoup plus soi-même qu'on y est fait par des spécialistes. Même si l'accès à l'argent est fondamental dans les deux cas, le Zairois peut encore « bricoler » son paraître, surtout à l'occasion d'un séjour en Occident, en volant dans des boutiques chics, morceau par morceau, l'accoutrement qui lui permettra de se mesurer à d'autres lors du retour au pays. Sans pouvoir y être davantage qu'un éphémère ver luisant.

La règle de base, qu'il s'agisse d'exhiber un paraître, toujours fugace, ou de son équivalence durable qu'est le portrait peint — ce témoin d'une performance qui aurait pu n'avoir jamais eu lieu —, est simple, mais difficile à appliquer avec perfection. Il faut dominer l'autre, c'est-à-dire la multitude, se l'approprier au point d'en faire émerger un soi unique qui, au lieu d'une négation, serait une apothéose de l'être-zairois. Cet être-zairois est pluriel mais rigide déterminé. Il a un sexe (*gender*) et un âge, il appartient, dans une société très hiérarchisée, à une strate qui se consolide et qui, bien que ne constituant pas encore une classe en soi, se propose déjà en classe pour soi. Absurdité théorique, dira-t-on, mais la subversion n'est-elle pas le principe premier de l'esthétique de l'être-zairois.

L'être-zairois ne saurait briller de tout son paraître qu'à deux conditions. D'une part, il doit se confronter à ses semblables et, à ce titre, il devient personne morale puisque le marché où il se mesure à d'autres l'oblige à dépasser sa condition particulière. D'autre part, pour durer, il lui faut être soutenu par des marchés secondaires qui illumineront son paraître. Le paraître des femmes, et plus récemment et accessoirement, le paraître des enfants renvoient sans cesse à l'homme pourvoyeur des moyens matériels. Chaque paraître féminin ou enfantin manifeste et accentue le pouvoir de l'homme. Il s'agit de marchés autonomes en termes d'esthétique, mais on s'aperçoit déjà que le rythme de remplacement des pagnes suivant la mode semble répondre surtout aux conditions d'accumulation des richesses par les hommes. À cet égard, on peut noter que, à la différence des années 1950 et 1960, les musiciens à succès, qui s'efforcent de laisser une marque sur le paraître à Kinshasa, se produisent sur scène avec

un groupe féminin, miroir de leur ego, comme le sont dans la vie les épouses et les maîtresses d'un homme influent.

Ainsi s'organise la stratification primordiale du marché du paraître entre des compétiteurs sérieux destinés à y demeurer et les nombreux imposteurs qui ne durent que le temps d'un « coup » vestimentaire sans lendemain. Le marché se structure selon les lignes de classe, le patrimoine jouant un rôle croissant dans la puissance que l'on attribue à un homme. Le nouveau Code de la famille a, en effet, donné une assise juridique à la transmission du patrimoine entre hommes sans tenir compte du statut des femmes¹⁴. Les femmes des grands centres urbains parlent de plus en plus d'habillement en termes de classe, elles assignent de plus en plus au milieu où elles évoluent plutôt qu'aux hommes qui les entretiennent¹⁵ le type de produits (qualité et valeur marchande des pagnes et des bijoux) qui marquent socialement le corps.

Au cœur de l'esthétique du paraître réside une ambiguïté entre deux termes : d'une part la nécessaire *réalité*, la matérialité, que disent les vêtements — leur assemblage défie la réalité des conditions climatiques de l'Afrique pour signifier la maîtrise d'un autre monde, l'Occident, auquel de plus en plus on emprunte davantage un matériau qu'un modèle —, d'autre part, l'*onirique* (Mbembe 1991, Fabian 1966), le rêve qui n'est pas une négation du réel mais une autre forme de son expérience. Il faut se déprendre de l'esprit scientifique occidental, forgé dans la lutte contre le religieux et le paranormal : les Zairois ne confondent pas le réel et l'onirique, ils ne vivent pas des rêves éveillé, ils font corps avec le réel tout en passant alternativement d'un univers à l'autre.

Un autre élément fondamental du paraître est l'ancrage conventionnel dans la modernité qu'incarnent l'utilisation de la photographie d'identité — le portrait n'est jamais peint au vif — et le port de vêtements griffés pour la « sape ». L'être-zairois dans chacune de ses mises en scène individuelles se doit d'être moderne, c'est-à-dire de se référer à l'Occident dans les éléments utilisés, pour ensuite en subvertir les normes. Il est impossible de confondre un « sapeur » avec un top modèle masculin ou un riche fils à papa, même s'il est évident que l'un et l'autre ont servi à produire le premier. Il y va peut-être d'une sorte de revanche esthétique sur l'histoire, auquel cas l'origine coloniale serait la raison même du choix de l'Occident comme référent aussitôt dénié.

Rappelons que même en Occident la volonté de séparer le politique de l'esthétique est récente. Stendhal écrivait encore : « Mes opinions, en pei-

14. *Journal officiel de la République du Zaïre, Code de la famille, 1987, Kinshasa, Bureau du Président fondateur.*

15. A l'exception de jeunes écolières qui, entretenues de manière passagère par des hommes riches, semblent hors compétition sérieuse.

ture, sont celle de *l'extrême gauche*»¹⁶. La photographie comme matériau du portrait peint ou les vêtements griffés — en effet, aucune imitation ne saurait être tolérée chez un « sapeur » — sont des exemples notables de la construction d'une esthétique qui affiche son origine comme une manifestation politique de revanche. Susan Sontag rappelle qu'il n'y a pas longtemps le photographe était un acte « politique », une prise de possession du monde, un geste de colonisation. Construire son paraître en s'emparant de ce qu'historiquement l'Occident utilisait pour affirmer dans le quotidien sa position dominante et son extériorité à l'égard de l'Afrique, c'est se mettre en position de maître du passé.

Arrêtons-nous un instant pour discuter du portrait peint puisqu'il nous faudra y revenir pour parler de la représentation de Lumumba. Dans la réception d'un portrait peint, la référence au réel est première, l'identification doit être précise. Elle s'inscrit dans un ordre univoque puisqu'il est produit à partir d'un point de vue « objectif », celui d'un observateur artificiel absent du monde qu'il observe. L'appareil photo semble ici un substitut de l'État. Le portrait peint soustrait ainsi les traits du visage à l'interprétation, en confie l'exécution à la technique pure, contraignant de ce fait le peintre à une transcription de la photographie. L'expérience du soi, la jouissance du soi, appartient ici à la supra-réalité, à ce réel plus vrai que le réel que l'on prête à l'esthétique de la photographie (Sontag 1978). La réalité la plus immédiate du portrait peint n'est donc pas la personne qui le commande et que le portrait présente mais la photographie confiée au peintre. Le tableau réfère à la photographie, une référence qui, dans le contexte zairois urbain, impose au portrait peint une sorte d'actualité hors du temps qui accorde au sujet du portrait la qualité de personne.

La transposition du visage à partir d'une photo d'identité donne à cette convention administrative la qualité de norme de ressemblance. Cependant, aujourd'hui, la photographie d'album de famille prend une place grandissante. Les deux conventions sont proches, le visage étant toujours représenté de face. Mais depuis peu, la photographie à usage privé s'en détache. Par exemple, la clientèle des photographes de Lubumbashi, la seconde ville du pays, refuse maintenant des photographies où les deux oreilles du sujet sont visibles. Les gens craignent d'avoir ainsi l'air de lapins, d'être ridicules. Le recours presque exclusif à la couleur permet de présenter de donner la prééminence à la nuance du teint du sujet, une exigence plutôt esthétique que mimétique. Assistons-nous à l'affirmation d'une volonté de distinguer esthétiquement la photographie privée de la photographie publique, de restituer à la personne son autonomie vis-à-vis du document administratif, à un désir de rendre l'expérience du soi distincte de celle de l'appropriation de la personne par l'institution ? C'est une hypothèse vraisemblable dans le contexte de la démocratisation qui rend inutile, voire moralement compro-



Fig. 3. Lumumba (Tshibumba, c. 1973, coll. B. Jewsiewicki).

16. « Salon de 1824 », in *Mélanges d'art...*, Paris, Le Divan, 1932, p. 6.

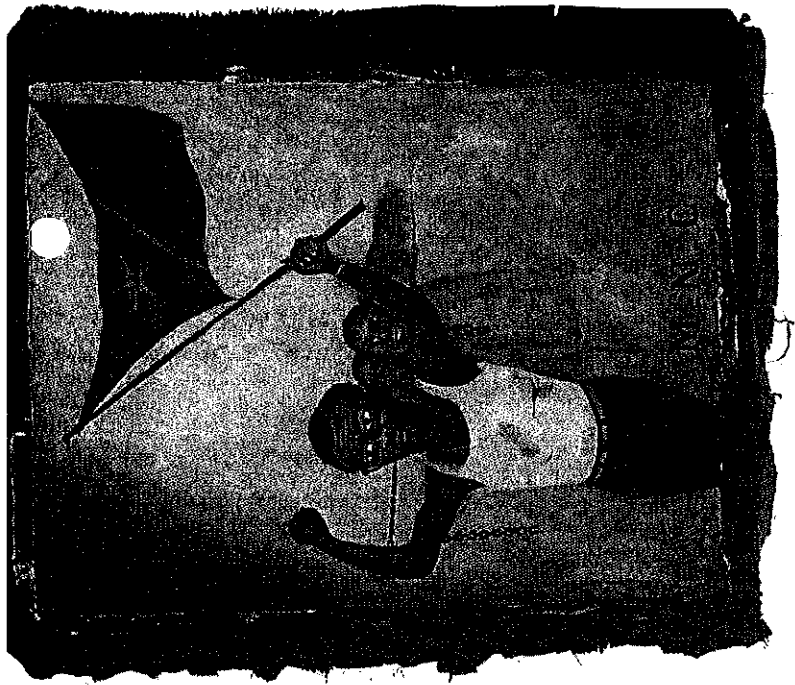


FIG. 4. Lumumba, libérateur du peuple (Tshibumba, c. 1972, coll. B. Jewswiewicki).

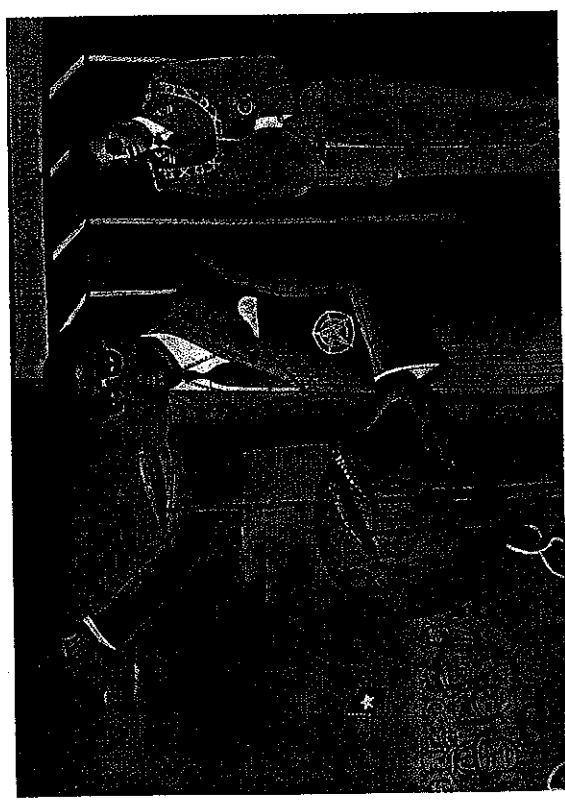


FIG. 5. Le discours du 30 juin 1960. Derrière Lumumba se tient le roi des Belges (Tshibumba, 1974, coll. V. Rol)



FIG. 6. La panique des Blancs à la suite du discours de Lumumba (Tshibumba, c. 1972, coll. B. Jewswiewicki).

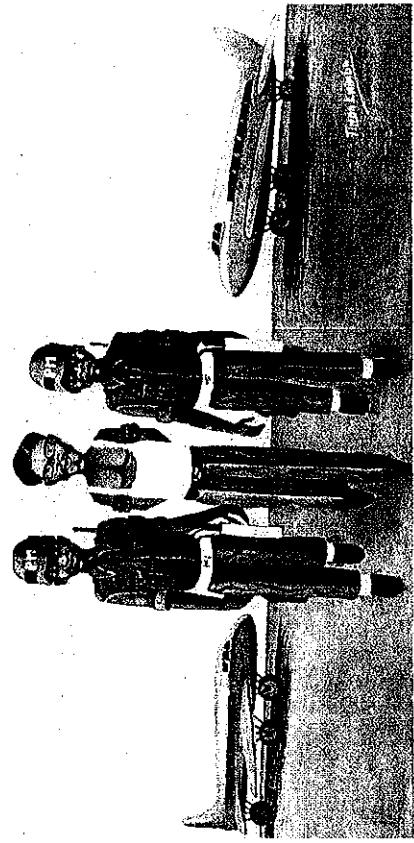


FIG. 7. L'arrestation de Lumumba (Tinda Lwimba, Lubumbashi, 1994, coll. B. Jewswiewicki).

mettante, l'association à un État défaillant. Le fait que l'on préfère depuis peu, dans la photographie « professionnelle », donner une impression de spontanéité avec des poses hors studio renforce cette hypothèse.

Les enquêtes en cours ne permettent pas d'aller au-delà, mais il est néanmoins possible de souligner l'importance accordée à l'acte de décliner son identité, une identité socialement et légalement reconnue. Le portrait, en tant que carte de visite urbaine, dit la légitimité sociale de la personne, parfois du couple, voire de la famille nucléaire. On y est d'une certaine manière plus vrai que ce que les apparences accidentelles, circonstancielles de l'existence individuelle laissent croire. Il est considéré comme normal que, le temps d'une prise de vue, on « emprunte » au photographe une paire de lunettes ou une casquette, qu'on se fasse photographier en compagnie d'une fille belle et bien habillée, devant une résidence qu'on n'habite pas ou devant la voiture d'un autre. Le peintre « prête » à son sujet, dont il ne cherche à rendre mimétiquement que les traits du visage, les accessoires symbolisant la respectabilité, le succès, la bonne vie urbaine. Il y a, du côté des peintres, une certaine éthique de l'embellissement. Les enquêtes conduites à Bunia par Nzunguba Ibio ont montré que les peintres considèrent comme normal de peindre un sujet, dont la photographie ne présente que le visage, en vêtements chics, ou de lui ajouter une paire de lunettes. Par contre, ils jugent illégitime de peindre un œil ou une oreille qui lui manquerait. S'agirait-il dans ce cas de modifier la substance de la personne que le portrait doit au contraire « immortaliser »¹⁷ ?

Cette différence importante me semble témoigner de cette autre source esthétique du portrait que sont les images saintes et en particulier les images du Christ. C'est l'effet du long travail missionnaire d'éducation à la lecture de l'image sainte avant pour but d'écarter l'idolâtrie. Il faut aussi tenir compte à la fois de l'adoration religieuse (l'idolâtrie). Il faut aussi tenir compte à la fois de l'histoire de l'Église catholique, de la forte présence protestante au Congo et de la phobie du retour au fétichisme. Depuis la fin des années 1940, les villes congolaises sont fortement christianisées car les recrutements, et en grande partie l'offre spontanée de travail, y ont amené une population déjà partiellement scolarisée dans les écoles chrétiennes. La vie urbaine, notamment celle des ouvriers qualifiés et des employés de bureau (futurs « évolués ») était fortement encadrée par les missionnaires. À partir de la fin de la

17. Contrairement à la photographie, qui est souvent expédiée au loin pour dire le succès escompté, pour donner au rêve un instant d'existence matérielle, le portrait peint accompagne l'individu puisqu'il est exposé dans sa demeure. Il est ainsi soumis à un code de vraisemblance différent et surtout à un code de la durée dans le temps (par exemple, les signes de statut social doivent être significatifs pour un laps de temps relativement long). Si à ma connaissance on ne trouve pas ridicule une photographie d'un sans emploi devant une riche demeure (la photographie comme le rêve est un instant de vie saisi au vol, une expérience de ce qui aurait pu arriver), je n'ai par contre jamais vu de portrait peint témoignant d'un si grand divorce avec la réalité de la position sociale.

FIG. 8. *La pendaison de Lumpungu* (Tinda Lwimba, 1994, coll. B. Jewsiwiski).



seconde guerre mondiale, les enfants des villages venaient en ville au titre d'enfants sous tutelle pour y fréquenter les établissements scolaires, presque exclusivement chrétiens, majoritairement catholiques. Le sommet de la réussite sociale pour un Congolais était alors le statut d'« évolué » attesté par une carte d'identité conférant certains avantages honorifiques, ce qui fut le cas de Lumumba.

La peinture populaire destinée à la clientèle locale est fortement marquée par deux « traditions » de la représentation. D'une part, l'hyperrealisme donne à l'image, surtout celle produite mécaniquement, une plus grande vérité que ce que l'œil et la mémoire enregistrent. D'autre part, la distanciation entre l'image et son sujet — l'image sainte n'est que le signe d'une présence — produit la possibilité du portrait au titre de vraie et légitime représentation de la personne, l'individu n'étant que l'une de ses multiples manifestations éphémères.

Au Zaïre, la peinture populaire est généralement peu attentive au rapport mimétique avec le réel, elle signifie mais décrit peu et fort sommairement. C'est souvent l'inclusion du texte écrit dans l'espace pictural qui explique et raconte. Le langage de la peinture semble essentiellement analogique et l'espace du tableau ne renvoie souvent qu'au second niveau d'une métaphore, celui qui est porteur d'une valeur universelle. Le premier niveau, le discours sur le réel observable, est présent dans la conscience que le spectateur partage avec le peintre, il est donc inutile de l'explicitier. C'est un acte de communication où l'auteur du tableau fait l'économie de ce qui est évident, le singulier, et n'offre que le niveau de désingularisation qui donne un sens général à l'expérience, que celle-ci soit directe ou médiatisée par la mémoire sociale. Un plan se présente comme une mise en évidence de l'ordre qui régit ou qui devrait régir le réel. Si faire de l'art c'est créer la règle¹⁸ et si, comme l'écrit Cicéron dans son *De Oratore*, « l'ordre est ce qui principalement donne lumière à la mémoire », ordonner, structurer un monde c'est rendre l'expérience du monde significative et communicable. Dans ce sens, l'esthétique serait une condition de la communicabilité des expériences du monde.

L'apprentissage d'une esthétique et surtout d'une relation entre la vision du monde rendue symboliquement par l'imagerie religieuse et l'ordre social (Francastel 1970) est un fait important et on peut noter que plusieurs peintres ont copié, à un moment de leur carrière, des images saintes. Avant la diffusion du livre et de la presse illustrée qui n'a touché que peu d'individus, en dehors des « évolués », avant les années 1960, l'imagerie religieuse a constitué un premier apprentissage de l'image réaliste.

Ces remarques étaient indispensables pour bien situer le portrait dans la mise en sens du monde et surtout dans l'« économie » du paraître.

18. Wagner écrit dans *Les maîtres chanteurs* que créer la règle et la suivre c'est faire l'art (ROUBAUD 1992).

Lumumba ou la métaphore de l'être-zairois

« Notre pays avait lutté contre la colonisation, nous avions un chef songye qui s'appela Lumpungu Kaumbu et qui avait lutté contre les Blancs. C'était un grand sorcier ; il avait ses grands fétiches pour bien sauver ses enfants, garder bien leurs vies. Ce Lumpungu, il s'est laissé tuer par les Blancs. Avant de mourir, il avait fait des grands miracles. On le pendait et après on trouvait un chien, une deuxième fois ils ont trouvé un pigeon. Les Blancs ont vu de grands miracles. »¹⁹

Abordons maintenant l'analyse des tableaux de Lumumba dont le premier niveau de lecture à Lubumbashi, comme le rapporte Michel Ntambwe, est directement associé à l'esthétique du paraître.

Lumumba est le seul personnage public dont le visage est représenté par les peintres à partir de documents historiques, photos de presse et billets de banque, avec un souci manifeste de ressemblance (couverture, Fig. 7). Il ne fait aucun doute que son visage est reproduit à partir d'une photo : dans certains cas, on trouve sur la toile les traces d'un quadrillage facilitant la transcription de l'original. Nous avons donc à faire à un « portrait » au sens propre du terme. Il faut noter qu'aucun des tableaux de Mobutu que j'ai vus n'est un portrait, alors que tout aurait dû inciter les peintres à en faire. Dans les années 1980, faire des tableaux de Mobutu était une activité rémunératrice puisque de très nombreux bureaux administratifs de l'intérieur du pays, où les portraits imprimés n'arrivaient pas, en commandaient. Il y avait même des peintres qui obtenaient une sorte de concession, de fermage exclusif acheté au responsable local du parti unique. Les modèles, de même nature que ceux utilisés pour peindre Lumumba, étaient disponibles en abondance. En revanche, depuis 1990, on peint des portraits de Tshisekedi, le principal adversaire de Mobutu.

Il est évidemment impossible de transposer ce raisonnement à des personnalités politiques locales ou régionales précoloniales ou à celles du début de la période coloniale, puisque dans presque tous ces cas l'image qui aurait pu servir de modèle n'est pas disponible. Les grands acteurs de l'histoire locale ne sont pas représentés en qualité de personnes et, visiblement, aucun effort n'a été fait pour leur prêter un visage identifiable. Par contre, la gravure coloniale et parfois aussi la carte postale représentant un individu d'un certain type ethnique ont été copiées par des peintres. Il s'agit alors d'un être collectif, d'un individu générique et non d'une personne. À ma connaissance, on peint ainsi le non familier, l'autre auquel l'expérience ne donne pas accès. Je soupçonne également cette production d'avoir été et d'être encore majoritairement destinée aux marchés externes, comme l'ont été les copies des tableaux de maîtres européens ou des images folkloriques européennes que les peintres ont produites sur commande, dans certains cas en assez grande quantité.

19. Kyala-Mumbuyi, élève de 5^e année secondaire, Lubumbashi, déc. 1995, en réponse à la question : « De quoi je me souviens de l'histoire de mon pays ? »



FIG. 9. *La pendaison de François* (Tshibumba, 1973, coll. B. Jewsiewicki).

Pourquoi y a-t-il donc, dans le cas de Lumumba, effort d'identification, donc de reconnaissance d'une personne dans sa substance. Dans un premier temps, il s'agit de signifier son appartenance à l'espace de la modernité et de placer la personne sur le marché du paraître en rendant le plus fidèlement possible les vêtements et les objets personnels qui signifient sa position sociale. Par emprunt à une convention photographique, on donne une présentation mimétique du visage accompagnée d'une image stéréotypée du corps (Fig. 5) qui toutes deux renvoient tant à la représentation chrétienne de la culture religieuse locale qu'au portrait de l'homme élégant. Le Lumumba de la peinture populaire semble être cette figure qui sur le plan esthétique comble l'espace entre l'homme élégant et le fils de Dieu devenu homme pour sauver les Congolais des chaînes de l'esclavage colonial (Fig. 1, Fig. 4). Lumumba y est ce héros moderne qui rend aux Noirs non seulement l'espace de l'action politique mais aussi l'accès au sacré sécularisé (Fig. 5). Il est un héros, une figure prométhéenne, qui rend à l'homme noir sa dignité, sa respectabilité, valeurs qui trouvent leur origine dans sa propre personne.

Revenons à présent à la double métaphore dont est porteuse la représentation picturale de Lumumba. Comprendre cette métaphore a une valeur heuristique pour l'historiographie du Zaïre contemporain. La mise en image par Tshibumba, un peintre populaire de Lubumbashi dont s'inspirent au Shaba de nombreux tableaux représentant Lumumba, dit explicitement

la métaphore narrative qui fait converger en sa figure christique l'histoire sainte et l'histoire politique. Elle engendre une mémoire de Lumumba comme martyr : son libre consentement à mourir pour son idéal en fait un héros. À l'instar de l'histoire sainte, il s'agit du récit apocalyptique d'une fin de l'histoire où celle-ci s'érige en tribunal. On y retrouve, intimement associés, le christianisme et le populisme inspiré des idéologies de gauche, teinté du marxisme emprunté à Nkrumah et à Fanon, une idéologie qui provient de la mémoire des discours de Lumumba. Le Lumumba de cette représentation s'immole sur l'autel de sa propre parole, sur l'autel des espoirs que ses discours ont fait naître et dont la mémoire a conservé, reproduit et mis au goût du jour la substance, la promesse de dignité et de souveraineté de la personne. Lumumba se présente dans la peinture sous la forme de deux promesses-actions : briser les chaînes de l'esclavage et accéder à l'état de droit et à la maîtrise de la modernité. La pertinence de ces promesses reste entière pour l'être-zaïrois, ce qui fait l'actualité de Lumumba. Les chaînes de l'esclavage ont été renforcées par celles de la misère, de la « famine brûlante » comme disent les gens, et le mépris racial a fait place à celui des puissants à l'égard des pauvres.

Sans aucun doute, du point de vue du spectateur extérieur, Lumumba incarnant la passion christique²⁰ constitue la pièce centrale de la métaphore narrative dont il est ici question. Je me demande cependant dans quelle mesure le tableau de Tshibumba, qui prête au Christ le visage de Lumumba, n'est pas destiné à ceux qui, ne partageant pas la mémoire locale, doivent en acquérir la connaissance ; c'est comme une clef censée révéler à l'étranger le secret des « choses cachées depuis la fondation du monde ». Entre Zaïrois de Lumumbashi l'évidence de cette métaphore reste implicite, elle n'a pas à être énoncée. Ce serait inélegant et maladroit. En outre, avant 1990, on évitait de parler directement de Lumumba pour des raisons politiques.

La métaphore narrative se déploie dans la communication entre les peintres et leur clientèle à partir de quelques carrefours, qui sont des images : Lumumba brisant les chaînes de l'esclavage (Fig. 1, Fig. 4), Lumumba (en qui se réincarne le Christ) acceptant librement l'expérience du martyre (Fig. 7), Lumumba dont la seule voix fait trembler les injustes (Fig. 6) et Lumumba maître de la terre (Fig. 5). Cette dernière image fait d'ailleurs penser que la conception locale de la Trinité établit une sorte de substitution entre les trois principes : Lumumba, en tant que figure du Christ, peut apparemment siéger à la place de Dieu le Père.

Je mets provisoirement de côté l'analyse des images de Lumumba dans leur dimension esthétique — bien qu'elle fasse inévitablement partie de la connaissance du monde telle que les acteurs la construisent — pour attirer l'attention sur la prise en charge du passé antérieur à la vie du héros. Conférer à Lumumba des ancêtres politiques locaux d'avant l'indépendance

20. Cf. couverture.

permet de libérer la métaphore du champ des images et des symboles octroyés par l'État colonial et postcolonial pour accentuer le côté prométhéen de Lumumba. Ainsi, l'histoire sainte remonte en amont du temps du héros sous l'impulsion de l'histoire politique. La succession chronologique allant du christianisme missionnaire au christianisme syncrétique local est inversée et l'action du héros est projetée en deçà du fait colonial. Dans le champ pictural, deux figures locales annoncent la venue de Lumumba ou plutôt, incarné en elles, Lumumba rédempteur s'annonce lui-même. Il s'agit d'une part du chef songye, Lumpungu, et, d'autre part, d'un domestique d'Elisabethville du nom de François (Vellut 1992, Cola Musa 1992). Tous deux ont connu le martyre des mains des Blancs pour avoir essayé de briser les chaînes de l'esclavage, pour avoir proclamé la dignité de l'être congolais (Fig. 8, Fig. 9). Le souvenir a désingularisé leur personnes et leurs actions permettant ainsi une fusion avec le souvenir de Lumumba.

Dans le cas de Lumpungu, la mémoire urbaine, initialement une mémoire songye, célèbre le chef dont la condamnation à mort et l'exécution permettent une compétition narrative avec l'autre groupe ethnique localement important, les Luba du Kasai, et une dénonciation des Blancs. Il est permis de penser que l'histoire de l'incident qui est à l'origine de l'exécution du chef — la disparition d'une jeune femme (habituellement présentée comme socialement blanche, mulâtresse ou ex-« ménagère » d'un Blanc) et de son fils mineur dont Lumpungu est reconnu coupable — transforme, dans le milieu urbain, en une relation de plaisanterie la compétition sur les lieux de travail entre les ouvriers d'origine luba-kasai et ceux d'origine songye. C'est dans des bars, autour d'un verre de bière, que les différentes versions de cette histoire sont racontées ; dans le cas des versions songye, on met en exergue une injustice dont certes les Blancs sont coupables au premier chef mais dont le tort moral retomberait sur les Luba. L'argument, qui d'ailleurs s'appuie sur des faits historiques, oppose la modernité précoce des Songye, déjà recrutés pour le travail industriel, à la sorcellerie des Luba, synonyme de non-modernité et d'archaïsme rural.

En compétition pour la reconnaissance d'une éventuelle prépondérance régionale de leurs pouvoirs respectifs, Kabongo, chef des Luba, et Lumpungu, chef des Songye, se sont trouvés directement opposés lors de la réorganisation administrative coloniale. Kabongo aurait ainsi « produit » par sorcellerie une femme « blanche » afin d'attirer Lumpungu dans un guet-apens et de l'éliminer. Les Blancs auraient servi d'instrument au chef plus astucieux qu'eux. La dénonciation songye du pouvoir blanc et de l'injustice commise à leur égard semble d'autant plus forte que le complot païen visait un chef certes non chrétien mais néanmoins moderne, qui avait déjà dans les années 1930 une voiture et une maison à étages, qui s'habillait à l'occidentale, un homme élégant comme le sera plus tard Lumumba. En racontant cette histoire, les Songye reconnaissent certes la force des Luba qui ont réussi l'élimination de Lumpungu, mais ils affirment du même coup leur propre modernité contre la sorcellerie de leurs opposants plongés dans

l'univers de la barbarie. Les Songye en tirent un double avantage moral qui confirme leurs droits « historiques » dus à une plus grande ancienneté dans les camps de travailleurs de l'Union minière du Haut-Katanga. En la personne de Lumpungu, leur qualité de victime collective de l'injustice du Blanc et de la sorcellerie des Luba confère aux Songye un titre particulier de reconnaissance, voire un droit à réparation.

Une autre version de l'histoire de l'exécution du chef Lumpungu en fait explicitement l'Annonciation politique de Lumumba qui est ainsi approprié par les Songye. Recueillie à Lubumbashi en 1995, elle passe par le détour d'une figure de style qui appartient à la culture régionale et en rend l'idée plus recevable. Lumumba serait né chez les Tetela, de père songye, esclave domestique capturé à la fin du XIX^e siècle alors que les Songye subissaient les raids tetela. Il n'y a qu'un pas à franchir pour le faire descendre de la lignée du chef.

Revenons au récit songye de la mort de Lumpungu. La raison du complot visant à éliminer le chef serait sa demande d'octroi de l'indépendance adressée par écrit au roi des Belges. Le déplacement d'accent modifie les responsabilités morales respectives. Au lieu que les Belges soient l'instrument d'un complot sorcier des Luba, ce sont ces derniers qui se trouvent réduits au rôle d'instruments de la défense de la domination coloniale. Cette version, racontée surtout à l'occasion des enquêtes sur la mémoire de Lumumba, est une dénonciation qui situe la confrontation sur le terrain de la justice tant chrétienne qu'internationale. Un colon blanc, parfois présenté comme le gendre de Lumpungu, révolté par les injustices de l'administration coloniale, aide le chef à dénoncer au roi des Belges le refus de l'administration locale d'accorder aux Noirs l'indépendance à laquelle ces derniers avaient légitimement droit après avoir subi la domination coloniale. Lumpungu n'exige que ce qui lui revient de droit, à savoir le gouvernement des Songye, ou même celui du Congo. Sa lettre, interceptée par l'administration locale, est immédiatement détruite car la divulgation de ce droit bafoué aurait pu entraîner automatiquement l'avènement de l'indépendance. Nous voyons ainsi la force attribuée à la justice, ce qui explique le caractère de dénonciation que prend le récit. Lumpungu est accusé, avec ou sans la complicité des Luba, d'un crime qu'il n'a pas commis ; il est exécuté pour que la vérité et la justice restent méconnues.

C'est la représentation de l'exécution par plusieurs peintres qui confère à Lumpungu sa grandeur christique. Tshibumba est le seul à l'avoir représentée en une série de cinq tableaux destinés à un professeur d'université expatrié. Lumpungu n'aurait succombé qu'au moment où, tel le Christ, il a accepté sa propre mort pour le bien de son peuple. Certes, dans les versions que je connais, Lumpungu est une figure christique uniquement songye, alors que tous les tableaux de Lumumba le présentent comme un Christ congolais. Certaines versions affirment que Lumpungu a refusé de mourir loin de son peuple et son exécution n'aurait pu être réalisée qu'une fois le chef conduit sur sa terre, à Kabinda. Dans toutes les versions, par trois fois

supplicié, Lumpungu se transforme trois fois en un animal domestique dont le corps reste accroché à la potence à la place de l'homme. Une fois faite la démonstration de ses pouvoirs, le chef accepte de mourir après avoir exhorté son peuple à renoncer à la vengeance puisqu'il meurt pour le sauver.

L'esthétique de la représentation et du souvenir

« La notion commune, la plus simple, la plus immédiate, de mémoire impose l'idée de "même", de "mémété", de géométrie donc, entre l'événement et son passé, entre l'image et son souvenir » (Roubaud 1992 : 150).

Pratiquement tous les tableaux de Lumumba en dehors de ses portraits organisent l'espace pictural en suivant l'esthétique tripartite de l'autel catholique, selon un double principe de symétrie et de répétition. Qu'il s'agisse de l'arrestation ou de la passion de Lumumba, de nombreux peintres représentent et ordonnent ces scènes de manière absolument symétrique par rapport à l'axe médian²¹.

Penchons-nous un instant sur l'ordre présidant à l'organisation d'un tableau de la mort de Lumpungu peint par Tinda Lwimba de Lubumbashi (Fig. 8). Le pieu d'une potence divise l'espace pictural en deux parties égales, chacune des parties étant elle-même organisée par l'axe d'une autre potence. Dans chacun des deux espaces, trois acteurs sont mis en scène, qui d'un espace à l'autre sont de nature différente. À gauche trois animaux peints, trois incarnations de Lumpungu ayant défié le bourreau. À droite, trois acteurs dont les rôles et la disposition évoquent sans aucun doute l'icône dite « colonie belge », la représentation la plus répandue de la dénonciation de l'injustice coloniale. Au centre, Lumpungu supplicié fait face au spectateur et constitue l'axe de la scène. Il est encadré d'un côté par un soldat noir dont le bras levé et tendu vers le corps signifie le pouvoir dont il est l'instrument ; ce geste cependant pourrait aussi être interprété comme un salut en hommage au chef mort. De l'autre côté, figure un administrateur blanc qui, indifférent à la scène, légitime l'exécution. Le Blanc de l'ensemble des représentations du pouvoir colonial semble être conçu à l'image de Ponce Pilate : il s'en lave les mains et livre Lumpungu à d'autres Noirs qui servent d'instruments à sa domination. Dans ce cas, le corps imposant du Blanc se substitue au pieu manquant de la potence afin de fermer l'espace à l'extrême droite. Notons également que seul Lumpungu est représenté de face. Les témoins ordinaires de l'exécution qui se profilent au fond du tableau font également face au spectateur mais sont à peine esquissés. Les Blancs et les deux soldats noirs figurent de profil ou de dos.

21. Voir Gourb (1990 : 283-301) qui propose une analyse intéressante de la représentation du temps que cet ordonnancement projette.

Enfin, contrairement à l'arrière plan « villageois », la tenue vestimentaire des personnages du premier plan, qui tous appartiennent, même si c'est pour des raisons différentes, à l'espace de la modernité, est très soignée. Lumpungu, unique personnage à être habillé en civil, pourrait cependant incarner l'« élégant ». Il est le seul à avoir le statut de personne dans ce tableau.

Je voudrais attirer l'attention sur la comparaison des deux espaces du tableau qui se présentent comme deux mondes distincts. Celui de gauche est non seulement antérieur dans le temps — on est avant la mort du chef —, il est aussi un univers secret, manifestement dépourvu d'une présence humaine active. Le soldat qui tourne le dos au spectateur quitte cet espace. Au contraire, le monde de droite est saturé de présences et d'actions humaines hiérarchiquement ordonnées. À gauche, tout fait appel à la complicité des initiés, à droite l'explicitation va jusqu'à la représentation du tonneau en tôle renversé à la suite de l'exécution et du cercueil qui attend le cadavre. Deux objets qui disent un avant et un après comme le font les parties gauche et droite du tableau, le présent servant d'axe médian. L'évocation de la crucifixion dans la scène de droite est explicite, à la limite du sacrilège, même si le pieu de la potence n'est pas la croix. Les deux officiels qui entourent le corps du pendu font autant penser aux deux larrons crucifiés avec le Christ qu'aux Romains et aux Juifs respectivement.

Tinda Lwimba utilise la même disposition formelle pour peindre l'arrestation de Lumumba entouré de deux soldats (Fig. 7). L'image, dont je possède une bonne dizaine d'exemplaires, est canonique dans la peinture populaire du Shaba. Selon les récits locaux, cette arrestation est une anticipation du supplice librement accepté. Lumumba, déjà séparé de ses poursuivants par une rivière, l'aurait traversée, soit pour se livrer en échange de la libération de son fils soit pour accepter son destin. La scène s'inscrit implicitement dans la modernité symbolisée par deux avions en arrière plan. De même que dans la pendaison de Lumpungu, les trois personnages sont habillés avec soin, même si Lumumba ne porte qu'un « singlet » (appellation locale). Ce sous-vêtement signifie ici autant son état de prisonnier que son équivalence avec le Congolais ordinaire, il l'intègre au peuple. Les bras entravés derrière le dos semblent annoncer le martyre à venir ; les deux soldats qui l'encadrent semblent plutôt être deux compagnons de supplice que des bourreaux.

Avant de clore cette réflexion rapide, penchons-nous un instant sur l'œuvre de Tshibumba qui fournit l'échantillon le plus complet des images de Lumumba. Ses tableaux s'appuient sur la métaphore chrétienne de l'être zairois en quête de la modernité et de la respectabilité, mais ils la développent davantage. Une crucifixion sécularisée, un chemin de croix politique expriment le passage de l'histoire sainte à l'histoire politique. Tshibumba restitue la mémoire zairoise sous la forme d'une histoire capable de donner assise à une dénonciation politique. Il enrichit le répertoire, « invente » de nouvelles images, puisqu'il est consciemment à l'écoute de la mémoire et à

l'étude de l'histoire. Il l'affirme lui-même en se disant plutôt historien que peintre. Ceux qui l'ont connu dans les années 1970 insistent sur le fait qu'il étudiait des livres d'histoire, chose rare dans le quartier de gens modestes où il habitait.

Quelques événements de sa vie d'adulte ont dû favoriser son intérêt pour l'histoire et pour Lumumba. Alors qu'il était adolescent, son père possédait un bar dans la ville minière de Likasi, en très grande majorité habitée par les ouvriers d'origine luba-kasai, alors qu'il semble avoir été d'origine songye. Il est donc possible que, dans son milieu familial, Tshibumba ait eu connaissance des récits songye faisant de Lumumba un Songye et l'associant à Lumpungu. Dans le bar de son père, il peut avoir été témoin des récits-confrontations entre Songye et Luba déjà mentionnés. Plus tard, alors qu'il avait déjà fait de la peinture son métier, Tshibumba a passé quelques années à Kipushi, une autre ville minière proche de Lubumbashi où il devait plus tard s'installer. Mes enquêtes indiquent que tout peintre populaire zaïrois qui déménage d'un milieu à un autre s'enquiert de la mémoire locale pour « authentifier » les images canoniques qu'il représente habituellement et qui appartiennent en majorité à un répertoire régional ou national. Il est donc permis de supposer que Tshibumba a procédé de même dans une ville où, en 1960 et 1961, le parti politique de Lumumba, le MNC-Lumumba (Mouvement national congolais), était assez bien implanté. Il a très probablement trouvé à Kipushi les deux éléments nécessaires pour développer le thème historique de Lumumba : les photographies dont il pouvait s'inspirer et une demande pour ses tableaux. Nous savons en effet qu'au début des années 1970 le régime de Mobutu, voulant capitaliser une légitimité internationale acquise par la tenue à Kinshasa d'un sommet de l'Organisation de l'unité africaine, s'est efforcé de se présenter comme l'héritier politique de Lumumba, se disant à la fois son compagnon et son successeur. C'est ainsi qu'un billet de banque de 20K²² est émis et que d'autres images de Lumumba, surtout des reproductions d'anciennes photos de presse, apparaissent dans les journaux contrôlés par l'État²³.

Très vite, de Lumumba n'a subsisté qu'une coquille vide de héros national, à l'instar du socle qui, à Kinshasa, devait accueillir sa statue. Faut-il occuper, ces vides suggèrent que la place appartient à Mobutu qui, par modestie, s'abstient de la prendre. Le Lumumba historique a été renvoyé aux archives et progressivement banni de la vie politique et de l'espace public monopolisés par l'omniprésence de l'image du chef, maître des lieux, Mobutu lui-même. La politique d'authenticité et le conflit avec l'Église catholique ont, à leur tour, conduit à une tentative, surtout esthétique, de sacralisation de Mobutu présenté comme incarnation du chef, du père de la tribu, ou de Dieu le Père lui-même. À la télévision nationale, on voyait

chaque soir son image descendre des nuages. C'est alors que la politique économique de zaïrianisation entraîna une chute dramatique du niveau de vie et remit à l'ordre du jour l'opposition entre la région minière du Shaba et le pouvoir central. Celui-ci est incarné par Mobutu à qui la mémoire sociale oppose Lumumba, même si historiquement ils sont tous deux des leaders politiques prônant un État centralisateur. C'est particulièrement le cas de la mémoire des Kasaiens du Shaba que j'ai analysée récemment (Jewsiewicki 1995b).

Dans ce contexte, au cours de la première moitié des années 1970, Tshibumba semble avoir progressivement construit, avec ses clients locaux, une représentation christique de Lumumba. Certains tableaux étant datés de sa main, il est possible de retracer ce qui semble avoir été la transition d'une inscription graphique de la mémoire du héros politique vers la construction d'une métaphore aussi bien narrative que picturale entreprise dans le cadre d'une laborieuse inscription dans l'histoire sainte du passé et du présent congolais. À ce propos, nous ne savons malheureusement rien des relations que Tshibumba pouvait avoir avec les membres d'un mouvement spirituel catholique, très important dans la région minière, et particulièrement à Likasi, la Jaama. Il est probable que la théologie de la Jaama, mouvement fondé par Placide Tempels, prêtre belge rendu célèbre par sa *Philosophie bartouë*, et condamné à plusieurs reprises par l'Église catholique locale, a joué un rôle important dans la construction de cette métaphore (Fabian 1975, 1977, 1994).

La quasi-clandestinité dans laquelle s'est poursuivie la production des tableaux de Lumumba et la mise à l'écart de son image de la vie publique, qui, me semble-t-il, a coïncidé avec le déménagement de Tshibumba de Kipushi à Lubumbashi, ont favorisé un dialogue avec la mémoire sociale. Tshibumba continuait à se rendre à Kipushi pour vendre ses toiles et, de bouche à oreille, a trouvé à Lubumbashi des clients pour ses tableaux de Lumumba. Devenu ainsi dépositaire d'une mémoire diffuse, et fort de son intérêt pour l'histoire, le peintre a donné forme à cette mémoire, et, en attirant une valeur au souvenir, l'a transformée. Les témoins interrogés aujourd'hui affirment qu'après son installation à Lubumbashi, Tshibumba exposait ses tableaux au marché du vaste quartier habité par des gens de condition modeste, la zone Kenya. Son fils y aurait été chargé de la vente des tableaux ordinaires, une production que Tshibumba considérait comme une activité alimentaire lui permettant d'avoir un revenu minimum. Il se consacrait essentiellement à la peinture destinée à deux autres marchés, soigneusement séparés l'un de l'autre. Il s'agit d'une part de la clientèle des expatriés, un marché qui a pris naissance entre la fin 1973 et le début 1974²⁴.

24. À partir de 1972, à la suite d'une restructuration du système universitaire zaïrois, ont été regroupées à Lubumbashi en une seule université les facultés des lettres et des sciences sociales de trois anciennes universités. Plusieurs enseignants étrangers s'y sont établis. Deux rencontres fortuites de Tshibumba avec Johannes Fabian et Ilona Szombati Fabian, ainsi qu'avec l'auteur de cet article, ont conduit à la « découverte » de sa peinture. Tshibumba en a profité, à son tour, pour découvrir un marché lucratif.

22. K = Kuta, le billet de 20K est la plus petite coupure alors en circulation.

23. Cf. Fig. 2, tableau peint d'après ce qui figure sur ce billet de 20K.

D'autre part, Tshibumba qui, au marché, n'exposait pas ses tableaux représentant Lumumba, par crainte d'ennuis de la part de l'administration et de la police, a continué à en peindre pour des clients particuliers. Comme tous les peintres populaires zairois, Tshibumba ne produisait que les tableaux qu'il était certain de pouvoir vendre, c'est-à-dire les sujets éprouvés sur le marché, « colonie belge », sirène, « attaque de l'ONU », et considérés comme politiquement neutres. Les autres tableaux n'étaient peints que sur commande, bien que ni le peintre ni son client ne disposaient de modèles permettant de s'entendre avec précision sur l'image à peindre. Contrairement à certains peintres de Kinshasa, Tshibumba n'avait pas de photographies de ses anciens tableaux et, une fois terminé, un tableau était sans délai livré au client pour pouvoir en toucher le prix. En passant sa commande, le client soit lui parlait d'un tableau qu'il avait remarqué chez quelqu'un, et alors le peintre le reproduisait de mémoire, soit lui racontait ce qu'il souhaitait voir représenté. Le peintre se chargeait alors du passage du récit à l'image. Ainsi, s'enrichissait la mémoire sociale dans laquelle puisait Tshibumba, mémoire qu'il confrontait à ses lectures historiques. Si le récit chrétien donne sens aux événements (Puech 1978), il est aussi d'un genre historiographique qui, à défaut de la faire naître, du moins intensifie la préoccupation historique de Tshibumba.

L'histoire sainte cultive en effet un souci manifeste de l'événement, de sa matérialité, dû à la détermination précise de son lieu et de son temps : le Christ tout autant que les apôtres et les saints sont présentés comme des personnages historiques. La présence du sacré se manifeste dans le singulier, dans des personnes et des événements précis, localisés et datés (Guitton 1971). La mémoire sociale, devenue historiographie au contact de l'histoire sainte, prenait assise sur une « iconothèque » de quelques représentations de Lumumba probablement empruntées aux clients. C'est cette iconothèque qui offrait à Tshibumba les outils d'inscription historique de la mémoire de Lumumba, les images mécaniquement reproduites qui ont servi à créer l'« effet de réel » (Barthes 1967). Ainsi est né le transfert de l'esthétique du portrait à l'iconographie du héros, qui a conféré, paradoxalement à première vue, sa généralité à ce personnage très particulier et l'a transfiguré en valeur universelle.

N'ayant pu retrouver les traces de ce peintre, disparu depuis le début des années 1980, il m'est impossible de connaître la composition de son « iconothèque ». L'analyse des tableaux indique que les modèles picturaux utilisés pour peindre le visage de Lumumba varient sans que s'atténue la préoccupation d'y inscrire à chaque fois l'effet de réel : il peint même les reflets du flash du photographe sur les joues et sur le front (Fig. 1, Fig. 2).

L'expérience acquise dans le travail pour sa clientèle locale permettait à Tshibumba de diversifier sa production pour la clientèle expatriée qui lui assurait des revenus supérieurs et plus stables que celle destinée aux Zairois. Par le nombre limité d'acheteurs et par leur réticence à acquérir des thèmes picturaux répétitifs, il a été poussé à « inventer » et à expérimenter

tout en tenant compte de la spécificité de cette clientèle dénuée de mémoire locale. Avec ses clients zairois, particulièrement ceux qui lui commandaient les tableaux de Lumumba, Tshibumba poursuivait une relation dialogique enrichissant la mémoire. Par contre, le peintre se sentait en position de maître de l'histoire locale face aux expatriés, pour lesquels les images étaient encadrées par des légendes racontant explicitement le passé dans l'espace pictural. Les thèmes peints pour expatriés étaient aussi plus narratifs et plus explicites sur le plan pictural que ceux créés pour la clientèle locale. C'est également à l'intention des expatriés qu'il peignit les cycles narratifs comme celui de Lumpungu ou encore l'histoire du Royaume du Congo, celle de l'empire lunda, etc. D'autres peintres populaires ont marché sur ses traces et créé des cycles à l'intention de clients expatriés.

Faisant abstraction de la valeur intrinsèque de son œuvre, l'intérêt particulier du travail de Tshibumba pour le présent article réside dans un concours de circonstances qui a permis de rassembler plusieurs dizaines de tableaux produits pour ces trois marchés. Sa grande popularité, une production très abondante et une volonté de maintenir une distinction très nette entre chacun de ces marchés donnent clairement à voir ce qui dans le cas d'autres peintres n'apparaît que par fragments épars. Dès les premiers contacts avec ses clients occidentaux, Tshibumba s'est posé en historien de l'être-zairois. Pour les Zairois, il semble constituer un modèle de peintre de l'histoire. Il est l'intellectuel populaire qui a transformé la mémoire de Lumumba en souvenir du rédempteur de l'humanité zairoise, rédempteur de la personne dont la présence dans l'être congolais puis zairois a été si longtemps déniée par l'esclavage.

*

Faute de collections, ou de recherches systématiques, il est difficile d'affirmer avec certitude que ce fut Tshibumba qui imposa sur les marchés du Shaba industriel les images de Lumumba que la peinture populaire reproduit sans pour autant les copier. Une analyse rapide d'un corpus de près de 3 000 tableaux montre clairement que ce sont ceux de Tshibumba qui ont été les plus repris par d'autres peintres. Dans le cas des images que l'on pourrait qualifier de canoniques, comme la « colonie belge », la sirène, ou l'« attaque de l'ONU », par exemple, chaque peintre improvise à partir d'une représentation partagée, souvent inscrite, au-delà de la mémoire régionale, dans la mémoire nationale, personne ne pouvant se targuer d'en être le maître. Il faut insister sur le fait que dans le cas des tableaux représentant Lumumba, la relation s'établit entre une représentation et un peintre à qui on passe commande. Tshibumba est rarement mentionné comme « inventeur » de l'image, puisque, étant physiquement absent et ne travaillant plus localement, il n'est, dans la majorité des cas, même pas connu. Les enquêtes menées auprès d'une qua-

rantaine de peintres travaillant actuellement dans la ville de Lubumbashi montrent que aucun d'eux ou presque ne connaît le nom de Tshibumba, alors que l'iconographie de Lumumba continue à s'inspirer de ses tableaux. Puisque la jouissance d'un tableau est une autre expérience de la vie, puisque le réel et l'onirique ne sont pas séparés par une frontière que circonscrirait la rationalité cartésienne, il n'existe pas dans la culture populaire zaïroise de droits d'auteur sur les images, de même qu'il n'en existe pas sur le réel. Les images, comme l'activité onirique, offrent une autre expérience du réel et ainsi l'esthétique balise-t-elle non seulement la jouissance de l'art mais aussi l'expérience de la vie. L'esthétique du souvenir, dans le sens proprement biblique de l'injonction « souviens-toi ! », renforce celle du portrait et s'en nourrit. J'estime qu'on peut la retrouver également à l'œuvre dans la construction du récit de la manifestation politique du 16 février 1992 dite « marche des chrétiens » (Jewsiewicki 1995c). Le visage de Lumumba, tel le portrait d'un homme élégant, en respectable chef de famille revendique le statut de personne contre l'anonymat imposé par la dépersonnalisation des êtres rassemblés dans la collectivité indistincte des Noirs. Les Zaïrois ont été, dès leurs naissances, embrigadés dans un parti unique qui a dévoré leur identité. Sous la colonisation, ils n'étaient que des êtres ethniques auxquels l'identité collective imposait une solidarité de destin qu'ils n'avaient pas choisie.

Le Lumumba des peintres populaires zaïrois constitue un rappel impérieux du devoir de se souvenir et une exigence de justice, ce qui suppose une universalisation de sa particularité concrète. Pour que l'être-zaïrois puisse soutenir comme légitimes ses revendications d'égalité et de respectabilité, il lui fallait un héros à la fois universel et historique, un corps qui puisse incarner l'éthos de l'être-zaïrois, et une métaphore engendrant un héros par désingularisation. La figure christique de Lumumba peinte par Tshibumba incorpore en aval Lumpungu et François (Fig. 8, Fig. 9) et se projette en amont sur Tshisekedi, devenu un temps le Moïse des Zaïrois mais qui semble aujourd'hui de plus en plus ramené à la dimension d'un simple héros culturel kasaien.

Université Laval, Département d'histoire,
Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE, J.-L.
1990 *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.
- ANKERSMIT, F.
1994 *History and Tropology*, Berkeley, University of California Press.

- ANKERSMIT, F. & MOOU, J. A., eds
1993 *Knowledge and Language. III. Metaphor and Knowledge*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- APPADURAI, A., ed.
1986 *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ARASSE, D.
1992 *Le détail*, Paris, Flammarion.
- ARENDT, H.
1983 *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.
- BARTHES, R.
1967 « Le discours de l'histoire », *Social Science Information/Information sur les Sciences sociales*, VI (4) : 65-75.
- BAZIN, J.
1996 « Le roi sans visage », *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines*, XXX : à paraître
- BOLTANSKI, L.
1990 *L'Amour et la justice comme compétences*, Paris, Métailié.
- BORGATTI, J., ed.
1994 « Portraiture in Africa », [numéros spéciaux], *African Arts*, XXIII (3), (4).
- COLA MUSA
1992 « Récit de la mort de Bwana François », in B. JEWSIEWICKI, ed., *Art pictural zaïrois, Sillery* (Québec), Éditions Septentrion : 165-170.
- CRAHAY, A.
1988 *Michel Serres. La mutation du cogito*, Bruxelles, De Boesck.
- DANTO, A.
1989 *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Éd. du Seuil.
- DIBWE DIA MWEMBU
1985 « Un chef songye face au pouvoir colonial : cas du chef Lumpungu (1982-1919) », *Cahiers de Tunisie*, XXXIII, 133-134 : 49-70.
- DONAHUE, J. R.
1990 *The Gospel in Parable*, Philadelphia, Fortress Press.
- DROIT, R.-P., ed.
1992 *L'Art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde éditions.
- FABIAN, J.
1966 « Dream and Charisma. "Theories of Dreams" in the Jama-Movement (Congo) », *Anthropos*, LXI (3-6) : 544-560.
1975 « Philosophie bantoue : Placide Tempels et son œuvre vus dans une perspective historique », in A. J. SMET, ed., *Autour de la « philosophie africaine »*, Kinshasa, Presses universitaires du Zaïre, Vol. II : 383-409.
1977 « Lore and Doctrine : Some Observations on Storytellings in the Jamaa Movement », *Cahiers d'Études africaines*, XVII (2-3), 66-67 : 307-329.

- 1994 « *Jamaa*: A Charismatic Movement Revisited », in T. D. BLAKEY, W. E. A. VAN BEEK & D. THOMPSON, eds, *Religion in Africa. Experience and Expression*, London-Portsmouth, James Currey-Heinemann : 257-274.
- FOX KELLER, E.
1995 *Refiguring Life. Metaphores of Twentieth Century Biology*, New York, Columbia University Press.
- FRANCASTIEL, P.
1970 *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël.
- GEERTZ, C.
1972 « Deep Play : Notes on the Balinese Cockfight », *Daedalus*, 101 : 1-37.
- GIDDENS, A.
1991 *Modernity and Self-Identity*, Stanford, Stanford University Press.
- GOULD, S. J.
1990 *Aux racines du temps*, Paris, Grasset.
- GUITTON, J.
1971 *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*, Paris, Vrin.
- HABERMAS, J.
1978 *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.
- JEWSIEWICKI, B.
1987 « La mort de Bwana François à Elisabethville : la mémoire, l'imaginaire et la connaissance du Passé », *Annales Aequatoria*, 8 : 405-413.
- 1991a « Peintres de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène », *Cahiers d'Études africaines*, XXXI (3), 123 : 307-326.
- 1991b « Painting in Zaïre : From the Invention of the West to the Representation of Social Self », in S. VOGEL, ed., *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, Center for African Art : 130-151.
- 1995a *Chéri Samba. L'hybridité d'un art*, Montréal, Galerie Amrad African Art Publications.
- 1995b « The Identity of Memory and the Memory of Identity in the Age of Commodification and Democratization », *Social Identities*, 1 (2) : 227-262.
- 1995c « Du témoignage à l'histoire, des victimes aux martyrs : la naissance de la démocratie à Kinshasa », *Cahiers d'Études africaines*, XXXV (1), 137 : 209-235.
- JEWSIEWICKI, B., ed.
1989 *Art and Politics in Africa*, Ottawa-Québec, ACEA-Safi.
1992 *Art pictural zaïrois*, Québec, Septentrion.
- MAKARIUS, M.
1992 « Au plaisir des œuvres », in R.-P. DROTT, ed., *L'Art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde éditions : 28-36.
- M'BEMBE, A.
1991 « Domaine de la nuit et autorité onirique dans les maquis du Sud-Cameroun, 1955-1958 », *Journal of African History*, XXXII (1) : 89-221.
- MILLER, D.
1987 *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell.
- MONK, L.
1993 *Standard Deviations. Chance and the Modern British Novel*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- MUDIMBE, V.-Y.
1992 « A Question of Perspective », *African Arts*, XXV (4) : 20-22.
- MYRSIADES, K. & MCGUIRE, J., eds
1995 *Order and Partialities. Theory, Pedagogy and the « Postcolonial »*, Albany, State University of New York Press.
- NZUNGUBA IBIQ.
1994 *Peintures, peinture et culture populaire à Bunia (Zaïre) : essai d'analyse socio-historique*, Québec, Université Laval, thèse de doctorat.
- PERRIN, N.
1976 *Jesus and the Language of the Kingdom*, Philadelphia, Fortress Press.
- PUECH, H. C.
1978 *En quête de la gnose. I. La gnose et le temps*, Paris, Gallimard.
- REVAULT D'ALLONNES, O.
1973 *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck.
- RICOEUR, P.
1975 *La métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil.
- RICOEUR, P., ed.
1976 *Cultures and Time*, Paris, UNESCO.
- ROUBAUD, J.
1992 « La mémoire oubliée », in R.-P. DROTT, ed., *L'Art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde éditions : 149-166.
- SILVERMAN, H. J.
1993 « Traces du sublime. La visibilité, l'expressivité et l'inconscient », *Esthétiques en chantiers*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, 24 : 83-92.
- SONTAG, S.
1978 *On Photography*, Harmondsworth, Penguin Books.
- SPERBER, D. & WILSON, D.
1989 *La pertinence*, Paris, Éd. de Minuit.
- TEMPELS, P.
1945 *La philosophie bantoue*, Elisabethville, Lovania.
- THÉVENOT, L.
1989 « Équilibre et rationalité dans un univers complexe », *Revue économique*, XL (2) : 147-198.
- THOMAS, N.
1991 *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

- THOMPSON, E.P.
1968 *The Making of English Working Class*, Harmondsworth, Penguin Books
- TORFS, F.
1958 *In onderzoek naar de betekenis van het geschiedenisonderricht in de scholen voor monitors in Kongo en Ruanda-Urundi*, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, mémoire de licence.
- VELLUT, J.-L.
1992 « Une exécution publique à Elisabethville (20 septembre 1922). Notes sur la pratique de la peine capitale dans l'histoire coloniale au Congo », in B. JEWSEWICKI, ed., *Art pictural zaïrois*, Sillery, PQ, Éditions Septentrion: 171-220.
- VILAR, P.
1977 *La Catalogne dans L'Espagne moderne. Essai sur les fondements économiques des structures nationales*, Paris, Flammarion.
- WILLAME, J.-C.
1990 *Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée*, Paris, Karthala.

RÉSUMÉ

L'article analyse le rôle de la métaphore christique dans la représentation picturale de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois. L'accent est mis sur le rapport existant entre la manière qu'ont les peintres populaires de Lubumbashi de représenter Lumumba et celle de peindre l'homme ordinaire. Lumumba, dont le visage peint est celui d'un portrait et dont le corps est représenté comme celui d'un homme qui soigne son apparence, est ainsi une personne ordinaire devenue héros.

ABSTRACT

Forbidden Bodies: Lumumba Christly Image as Redeemer of the People of Zaire.
— What role does the Christly metaphor in pictures of Lumumba as the redeemer of the people of Zaire play? The depiction of Lumumba by folk painters in Lubumbashi is compared to portraits of ordinary people. Lumumba, whose painted face is a portrait and whose body is depicted as that of a man who takes care of his look, represents an ordinary person who has become a hero.

Mots clés/Keywords : Zaire/Zaire, Congo belge/Belgian Congo, Lumumba/Lumumba, peinture/painting, représentation/representation.