

Broder des textes et des images pour s'affirmer citoyenne : la démarche de Lucie Kamuswekera¹

Bogumil Jewsiewicki, Université Laval, Québec, Canada
Erik Kennes, Institut supérieur d'études sociales, Lubumbashi, RD
Congo

En créant de l'art et en l'habitant, les humains ont donné à l'univers un point de vue et un sens

Steven Weinberg²

Écrit, image et représentation : prendre place dans la modernité (post)coloniale du Congo

« Le voyageur qui ne savait pas lire » (fig. 0), est le titre d'un tableau peint dans les années 1980 par Kpagbo, un artiste de Bunia dans le nord-est du Congo. L'observation de cette œuvre offre un guide pour saisir ce que l'écriture fait dans la représentation picturale des mémoires collectives. Le texte est inscrit en français et le voyageur se trouve à la bifurcation d'une route, face au poteau arborant les indications de direction renseignant la distance en kilomètres. Derrière lui, une villageoise, accompagnée d'une fille, s'éloigne. Kpagbo conjugue le texte écrit en français avec l'image pour susciter une interrogation sur l'importance de la maîtrise de l'écrit – particulièrement en français – en tant que voie d'accès à la modernité léguée par la Colonie.³ Présumé illettré,

¹Nous remercions Pierre Helen pour la lecture de ce texte et pour ses très pertinentes observations et corrections. Les commentaires de Jean-Loup Amselle et de Carlo Carbone nous ont aidé à améliorer le texte initial, le titre s'inspire des observations du premier.

Bogumil Jewsiewicki a été mis au courant du travail de Lucie Kamuswekera par Élisabeth Boyi Mudimbe. En janvier 2021, elle lui a signalé une vidéo, postée sur le site web de Deutsche Welle. Puisque la pandémie rendait la circulation internationale presque impossible, il a fait appel à des collègues qui avaient des relations dans la région. Nancy Rose Hunt l'a mis en contact avec Félicien Masanga Maisha, doctorant à l'University of Florida à Gainesville. Il a réalisé la première rencontre avec la brodeuse. Ensuite, Maarten Hendriks, de Ghent University, a mis Bogumil Jewsiewicki en contact avec Benjamin Kasembe et Christian Irengue Bunguke. Ils ont poursuivi la conversation avec Lucie Kamuswekera, eux et Sam Kniknie ont pris des photographies de ses travaux. En mars 2021, Erik Kennes a rencontré Lucie Kamuswekera pour réaliser un long entretien. Maarten Hendriks et Erik Kennes demeurent en contact avec l'artiste et documentent son travail. Nous les remercions toutes et tous.

² Cité dans la notice nécrologique de ce grand théoricien de la physique dans *The Economist* du 31 juillet 2021, p. 74. « Humans gave the universe their own point and purpose by the way they lived [...] and by creating art. »

Steven Mithen suggère que l'invention de l'art symbolique aurait pu offrir au cerveau de l'homo sapiens l'avantage lui ayant permis de supplanter le Neandertal « Our 86 billion neurons : she showed it », compte rendu du livre de Suzana Herculano-Houzel, *The Human Advantage : A New Understanding of How Our Brain Became Remarkable*, Boston, MIT Press, 2015, paru dans *New York Review of Books*, du 24 Novembre 2016

³ Pour le lecteur familier avec l'histoire de l'art occidentale, ce tableau rappelle « Hercule à la croisée des chemins » dont Panofsky a fait l'allégorie de l'homme libre. Ce thème pictural et littéraire grec aurait été, selon lui, redécouvert à la Renaissance après avoir été oublié au moyen-âge. Guidé par son jugement éthique, Hercule fait le choix entre la vertu et le vice, et ce, contrairement à la conception augustinienne soumettant ce choix à la grâce divine ; voir Marie-Pierre Harder, « (Pan)ofsky à la croisée des chemins ou : l'invention de la Renaissance, un choix "humaniste". Lecture métacritique

l'homme est néanmoins habillé à l'occidentale. Coiffé d'un chapeau, à ses pieds il porte les chaussures et tient dans la main une sacoche⁴. Il laisse derrière le monde villageois et son dur labeur figuré par la charge que porte la femme pliée en deux. Devant lui s'étale la route. Le choix auquel il fait face n'est pas celui entre « urbanité »⁵ et monde « coutumier », mais entre deux destinations urbaines.⁶ Le genre, clairement attribué aux personnages par leurs vêtements, semble reprendre le préjugé colonial de race : la civilisation/ modernité étant du domaine des Blancs/hommes alors que la nature/sauvagerie serait inhérente aux Noirs/femmes. Dans la peinture urbaine, le thème dit « bagarre entre femmes » est exemplaire de ce transfert d'attributs de race vers le genre. Comme dans le tableau de Kpagbo, les vêtements que portent les hommes y signifient leur appartenance à la modernité bien ordonnée, les vêtements défaits et le comportement incontrôlé des femmes les situent dans la nature.

L'écriture comme acte de pouvoir occupe une place importante dans l'expérience collective qu'ont les Congolais de la modernité coloniale. Ainsi, dans les représentations picturales de sa mémoire, la table est un lieu de mémoire de l'exercice du pouvoir colonial. Que ce soit dans les scènes de vie du temps colonial ou dans celles de l'affirmation du transfert de contrôle de l'État aux Congolais, c'est sur/autour de la table que la modernité « travaille » ou que son appropriation est négociée. Effectivement, au temps de la colonie, c'est par l'inscription dans une liste posée sur une table que l'agent colonial transformait un villageois congolais en « homme adulte valide », redevable de l'impôt de capitation, soumis aux travaux obligatoires, sujet aux recrutements pour le travail salarié, pour le service dans la Force publique, etc. Une fois son nom inscrit sur une liste, cet homme devenait une ressource à l'usage du système colonial. Le nom qui lui était attribué au moment de cette inscription devenait permanent alors que, dans la vie sociale du village, le nom et l'identité d'une personne pouvaient varier au fil du temps. Les villageois voyaient dans cette inscription l'acte

d'une mythopoétique panofskienne », *Comparatismes en Sorbonne*, 4, 2013 consulté en ligne sur http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php

« Le voyageur qui ne savait pas lire » de Kpagbo trouverait le salut dans l'écriture, donc dans l'instruction, sésame de la modernité.

⁴ Les villageoises marchent pieds nus. Pieds nus ou chaussé figure souvent la distinction entre le statut de personne ordinaire et l'appartenance à la modernité/sphère du pouvoir. Dans « Époque coloniale », Lucie Kamuswekera chausse les Blancs mais pas les Congolais. Le Blanc est toujours chaussé, mais les Congolais sont pieds nus dans les tableaux figurant la scène dite « colonie belge ». Dans « La marche de soutien », Chéri Samba a peint le peuple marchant pieds nus, tandis que ceux qui sont à la tribune ont les pieds chaussés ; dans « Le renoncement à la prostitution », le blanc est chaussé, mais la Congolaise est pieds nus (Bogumil Jewsiewicki, *Chéri Samba. L'hybridité d'un art*, Montréal, Ed. Esther A. Dagan, 15, planches 22 et 9). Un ancien séminariste a raconté à Bogumil Jewsiewicki que les chaussures lui étaient imposées à l'entrée au séminaire, antichambre de la modernité et de la prêtrise. On peut conclure que, plutôt que d'être un simple indice du statut social, le port des souliers en est un élément constituant ; voir Joanne Rappaport dans *The Disappearing Mestizo. Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*, Durham, NC, Duke University Press, 2014.

⁵ Terme emprunté à Nancy Hunt (*A Nervous State. Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*, Durham, NC, Duke University Press, 2016). Il pourrait caractériser mieux que celui de modernité l'expérience congolaise de la « situation coloniale » (Georges Balandier « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie*, 11, 1951, p. 44-79). L'ordre légal colonial distinguait le « coutumier » et l'« extra-coutumier », ce dernier s'appliquant aux centres urbains et camps des travailleurs employés par l'industrie. Même si tous les Congolais étaient légalement des « indigènes » à l'opposé des européens résidant au Congo, ceux et celles qui vivaient en « extra-coutumier » pouvaient jouir d'un statut différent de la masse rurale. Par exemple, ils n'étaient pas soumis aux « travaux obligatoires », donc pas corvéables. Par des noms propres qu'ils adoptaient, Beleji ou Capitula (Belge, Short), ils se distinguaient des indigènes ruraux.

d'appropriation par l'État. Dans leurs souvenirs du temps de la colonie, *bula matari* (blanc de l'État) s'asseyait derrière une table, tout juste installée sur la place du village, pour y poser la liste des noms de ceux dont l'État s'est approprié par l'inscription sur cette liste. Il appelait ces noms, les gens à qui il a auparavant été donné devaient se présenter. Dans le cas contraire, le chef de village était puni. Ainsi, l'image de table renvoie à l'écriture et par extension à la modernité coloniale, plus tard post-coloniale lorsque la carte d'identité est venue remplacer la liste.

Sous la colonisation, l'accès à l'écrit faisait partie de la distinction entre le monde villageois, qualifié de coutumier, et celui qui appartenait en propre à l'État colonial, dit civilisé. L'ordre colonial a progressivement mis sous sa tutelle le non-écrit des savoirs auparavant conservés et transmis oralement et performativement. Les agents de l'État, les missionnaires et plus tard des anthropologues consignaient ces savoirs, appelés coutumes, pour s'en instaurer conservateurs et interprètes. Les détenteurs de ces savoirs ne maîtrisaient pas l'écriture, ils ne connaissaient pas non plus la langue dans laquelle leurs savoirs sont devenus « lois coutumières » écrites. Ainsi, les Congolais se sont retrouvés dépossédés non seulement du contrôle de leurs identités mais aussi de la maîtrise de l'ordre politique et social villageois. Comme le nom d'une personne fixé pour toujours par l'acte d'écriture, les savoirs socialement négociés devenaient « loi écrite », archive de l'ordre social et politique « indigène ». Scolarisés en langues régionales (véhiculaires), les Congolais ne maîtrisaient ni le français, ni le néerlandais. Comme le voyageur qui « ne savait pas lire », ils ne pouvaient donc ni connaître ni choisir les voies de l'avenir dans l'ordre de la modernité coloniale, puisqu'ils n'avaient pas accès à la « bibliothèque coloniale »⁷. Y étaient codifiés leurs savoirs politiques et sociaux (et même jusqu'à un certain point leur culture), et cette inscription/codification eut pour effet de les figer hors du temps. L'ordre imposé par la modernité coloniale était administré par le truchement de l'archive et de textes relevant de la « bibliothèque coloniale ». Autant d'artefacts comparables aux photographies d'un studio ambulant qui circulait dans les villages. Joseph Tonda écrit qu'une telle photographie « symbolisait l'arrachement des photographiés à la « sauvagerie »⁸. Comme cette photographie, l'écrit produisait une réalité artefactuelle, mais rendue plus vraie que nature par décret arbitraire de l'ordre colonial qui gérait la modernité.

Jusqu'à l'avant-dernière décennie de la colonisation, les Congolais étaient l'objet de l'écrit – en français surtout – plutôt qu'ils n'étaient des sujets écrivant, à l'exception des prêtres.⁹ Il est indispensable de garder à l'esprit cette expérience incorporée de

⁷ V.Y. Mudimbe a désigné par ce terme les connaissances constituées et conservées par écrit dans les institutions coloniales. Voir *L'Invention de l'Afrique : gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, Paris, Présence africaine, 2021, traduction française de l'ouvrage paru en 1988 aux États-Unis.

⁸ *Le Souverain moderne – le corps du pouvoir en Afrique centrale, Congo, Gabon*, Paris, Karthala, 2005, p. 35.

⁹ Les hommes écrivaient en langues véhiculaires dans les revues missionnaires. Ce mode mineur de l'expression par écrit à l'intention d'autres Congolais peut être comparé à l'intérêt accordé dans les années 1930 aux images fixes dont les auteurs sont qualifiés d'imagiers plutôt que peintres, voir Bogumil Jewsiewicki, « Peintures de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène », *Cahiers d'études africaines*, 123, 1991, p. 307-326. Tous sont des hommes ; les femmes qui s'y aventurent sont qualifiées d'épouses ou compagnes qui imitaient ou épaulaient les hommes. Certes, depuis le début du XXe siècle, il y a eu des photographes africains travaillant pour des Congolais vivant en ville ou dans des camps pour les travailleurs, cependant les portraits qu'ils réalisaient ne circulaient qu'entre Congolais. La photographie à destination du monde extérieur ne s'intéressait à eux qu'en tant qu'objets, des spécimens de race, de tribu, d'un type de scarification ou encore de déformation physique. L'esthétique particulière à cette photographie semble également avoir laissé un emprunt sur le portrait.

l'écriture comme outil de gestion des êtres humains dans la modernité coloniale pour comprendre les usages de l'écrit par les peintres¹⁰. Aujourd'hui, la majeure partie de la population possède une certaine maîtrise de l'écrit, y compris en français. Les gens comprennent le texte inscrit sur un tableau. Cependant, l'écrit en tant que signe graphique de présence de l'autorité de la modernité/de l'État est tout aussi important que le message du texte.

Prenons deux exemples : dans le tableau où Tshibumba Kanda Matulu a peint le massacre des creuseurs artisanaux des diamants au Kasai en 1978, l'image contredit l'écrit. Le peintre a écrit, comme le voulait la version de l'État, trois morts, mais il a peint de nombreux corps gisant par terre et flottant dans la rivière. L'écrit dit l'Histoire, rend présente la voix de l'autorité, véhicule ses ordres. L'image donne une présence à l'expérience vécue et à la mémoire.

Ailleurs, l'écrit enrichit l'image par les dictons, les proverbes, les citations des Écritures saintes, que ces dernières soient authentiques ou apocryphes. Dans un tableau qui représente un bûcheron qu'un serpent étrangle alors que sa hache est perdue, il est écrit en tshiluba : « Wansungila Nganyi Lomo » (qui peut me sauver). Le peintre complète ce texte par l'indication « 7 : 24 », que le spectateur congolais comprend comme référence aux Écritures.¹¹ L'image est une variation sur le thème pictural *inakale* (ça a calé, je suis dans une situation sans issue) figurant l'homme aux prises avec trois dangers : sorcellerie, péché et État. Le texte transfère sur l'image profane l'autorité des Écritures. Dans l'imaginaire urbain, le serpent symbolise le péché, le texte place le salut entre les mains de Dieu¹².

Ce que broder veut dire¹³ : lettres et images dans la démarche artistique de Lucie Kamuswekera

¹⁰ Le recours des peintres urbains congolais à l'écriture est une question complexe. La plupart parmi eux inscrivent sur les toiles des textes, en français et en langue régionale. À notre connaissance, seulement deux, qui se sont donné pour mission de faire connaître le passé du pays, ont rédigé en français leur version de l'histoire du Congo. Bogumil Jewsiewicki a recueilli les textes rédigés par Tshibumba Kanda Matulu et Pap'Emma. Jan Blommaert analyse le texte du premier dans *Grassroots literacy : writing, identity and voice in Central Africa*, Londres, Routledge, 2008. Dans son livre sur une centaine de tableaux historiques de Tshibumba, Johannes Fabian s'intéresse aux rapports établis par le peintre entre l'image et le texte écrit. Malheureusement, nous ne savons presque rien sur la réception locale de l'écrit dans son rapport performatif à l'image. Le mot écrit est image en soi, même si par ailleurs il ajoute du sens que l'image ne peut pas véhiculer. Voir à ce propos *Inscribing Meaning. Writing and Graphic Systems in African Art*, Christine Mullen Kreamer, Mary Nooter Roberts, Elisabeth Harney, and Allyson Purpura, Washington DC, National Museum of African Art, 2007. Comme une langue peut être l'emblème de nation politique (Jan Blommaert, *State ideology and language in Tanzania*, Edinburgh University Press, 2014 à propos du swahili) des mots inscrits dans une image pourraient fonctionner comme emblème de revendication de l'existence politique, revendication du droit à la parole politique.

¹¹ À l'époque, il était fréquent de croiser des personnes portant un objet usuel sur lequel un verset biblique était inscrit, d'entendre une référence aux Écritures, du genre « Jean 21 », lancée en place d'un argument. En ce cas, il s'agit vraisemblablement d'une référence à Mt 7 : 24-25 : « Quiconque donc entend ces paroles que je dis, et les met en pratique, sera semblable à un homme sensé, qui a bâti sa maison sur le roc : la pluie est tombée, les torrents sont venus, les vents on soufflé et se sont déchaînés contre cette maison, et elle n'a pas été renversée, car elle avait été fondée sur la pierre » (Traduction Crampon : <https://bible.catholique.org/> - consulté 08.10.2021). Nous remercions Pierre Halen pour l'identification de ce verset.

¹² Pour plus d'informations sur ces tableaux, voir Bogumil Jewsiewicki, *Mami wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard, 2003 et Bambi Ceuppens et Sammy Baloji, sous la direction, *Congo Art Works. Peinture populaire*, Bruxelles, Racine, 2016.

¹³ Nous nous inspirons de la démarche de Pierre Bourdieu dans *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982

Au début de ce siècle, alors que s'achevait la déconfiture des structures institutionnelles de la modernité héritée de la colonisation, Lucie Kamuswekera avait repris la mise en images de la mémoire collective que les peintres ne réalisaient plus. Pour les standards congolais, elle a transgressé la barrière séparant les genres puisque la peinture urbaine fut un art créé par des hommes à destination des hommes.¹⁴ Sa technique, la broderie, lui fut enseignée à l'école coloniale, comme artisanat féminin¹⁵. La formation scolaire professionnelle et le métier de sage-femme qu'elle a exercé l'ont par contre placée dans une position similaire à celle d'un homme. Contrairement à la presque totalité des Congolaises tenues à titre personnel en dehors de la modernité coloniale, elle y est entrée au moment où le pays devenait indépendant. Elle gagne alors un revenu monétaire similaire au salaire des employés masculins. Néanmoins, dans sa société, la culture Nande la confine principalement à ses rôles d'épouse et de mère placée sous l'autorité de son époux. Femme mariée, elle est soumise à d'innombrables interdits. Pendant plus de 30 ans, elle vit dans la région de son ethnie d'origine, Nande, puis dans la région voisine de Rutshuru. Elle pratique son métier de sage-femme tout en contribuant aux activités agricoles de son mari. Elle dit avoir arrêté la broderie décorative puisqu'il n'y avait plus de demande. Dans sa société, l'économie informelle dite « de débrouille », remplaçait progressivement les structures formelles inopérantes. Cependant, les structures sociales, dont celle de l'autorité dans la famille, n'en semblent pas avoir été affectées. Chez les Nande, les hommes pratiquent le commerce et l'agriculture marchande.¹⁶ L'installation de la famille de Lucie Kamuswekera au Bwito (Rutshuru) répond probablement à l'engagement de son époux dans cette dernière activité. En 2007-2008, Laurent Nkunda, à la tête du mouvement le CNDP, a occupé une partie du Nord Kivu, remettant en question le contrôle du gouvernement central. De milliers de familles ont alors perdu leurs champs et toutes les maigres possessions ; plusieurs y ont laissé la vie. C'est probablement dans ces circonstances que le mari de Lucie Kamuswekera a été tué et qu'elle a échappé à la mort.

Est-ce ce traumatisme ou encore l'incompatibilité avec ses obligations d'épouse de culture nande avec le rôle qu'elle allait assumer à Goma qui expliquent son refus de parler de sa vie de femme mariée ? Elle sait que ni son mari ni sa parenté n'auraient jamais accepté sa démarche actuelle. Il est douteux, comme elle le prétend, qu'elle ne connaisse rien de l'histoire et des traditions des Nande. Feignant l'ignorance, veut-elle se détacher des éléments qui ne s'accordent plus avec sa nouvelle mission ? Il est significatif qu'elle fait écrire ses textes en français plutôt qu'en swahili : ce n'est pas seulement un mode d'expression lié à la modernité (reprend-elle l'ancienne identification coloniale de l'État avec l'ordre et la civilisation ?) mais aussi une ouverture envers l'extérieur. Il n'est pas impossible que le choix du français soit également stratégique : le marché des Occidentaux lui est indispensable pour vivre tant soit peu de son art. Elle partage avec les peintres urbains la nécessité d'accéder à ce marché puisque les bénéfices qui y sont réalisés sont de loin supérieurs à ce qu'ils gagnaient sur le marché local. À l'exception d'artistes comme Chéri Samba, devenus

¹⁴ Bogumil Jewsiewicki, *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard, 2003.

¹⁵ Dans les sociétés du Congo, le tissage et la broderie sur raphia sont des activités parfois exercées par des hommes, parfois par des femmes ; dans certaines comme chez les Kuba, un type de tissage est un domaine masculin, un autre féminin, voir Monni Adams, 'Kuba embroidered cloth', *African Arts*, 12: 1, 1978, 24-39 et Vanessa Drake Moraga, *Weaving Abstraction, Kuba Textiles and the Woven Art of Central Africa*, Washinton DC: The Textile Museum, 2011

¹⁶ Janet MacGaffey, *Entrepreneurs And Parasites: The Struggle For Indigenous Capitalism In Zaire*, New York, Cambridge University Press, 1987.

au fil du temps « artistes internationaux », la clientèle des étrangers ne semble pas avoir influencé l'expression artistique ni les choix thématiques.¹⁷

Lucie Kamuswekera n'a pris pleinement la mesure de l'écroulement du régime de la modernité héritée de la colonisation qu'à la suite des guerres civiles qui ont ravagé le Nord-Est du Congo au cours des années 1990-2010. Il est difficile d'identifier avec précision la date de son exil pour trouver refuge à Goma¹⁸ puisque, dans ses souvenirs, la destruction de sa famille se confond avec l'écroulement de l'ordre politique et social. Cependant, une toile brodée après sa conversation avec Erik Kennes, qui l'a interrogée à propos de l'absence de sa vie d'adulte dans la broderie autobiographique, nous fait estimer qu'elle s'est exilée lors de la « guerre de Nkunda ». « Intitulée M23 – 2013 » (fig. 9), cette broderie expose les événements, détaille les horreurs, en nomme les responsables politiques et militaires. L'absence de textes écrits, à l'exception des noms des personnes portraiturées, indique, à notre avis, qu'elle y veut surtout témoigner de l'expérience collective mais aussi de la sienne.

Ce traumatisme et la violente rupture des structures qui offraient jusque là un minimum de stabilité et de sécurité ont brisé sa perception de la durée en deux segments. D'une part, la modernité coloniale sur laquelle s'est enchaînée une sorte de capitalisme de la débrouille. D'autre part, le brutal avènement du désordre, la durée réduite au présent, l'autorité reposant sur la force brutale du fusil et de l'argent. Accueillie à Goma par ses enfants, contrainte de vivre dans leur maison, elle n'y exerce plus son métier de sage-femme. Elle dit qu'on ne voulait pas rémunérer ses services, probablement parce qu'à Goma, où de nombreuses ONG internationales ont une forte présence, il y a des structures médicales institutionnalisées, contrairement au milieu rural.

Il est difficile d'estimer l'impact de la perte qu'elle a alors subie, le poids du deuil de sa dignité de femme éduquée – donc moderne. Lucie Kamuswekera ne pouvait que se réinventer¹⁹ en s'appuyant sur les seules ressources dont elle disposait encore. Le statut social de grand-mère et la broderie, apprise jadis des missionnaires italiennes, lui ont permis de se poser en enseignante, c'est-à-dire en garante de la continuité dans cette société régie par l'instantané de bon ou de mauvais coup, de chance ou de malchance. Elle se sert de la technique de la broderie pour représenter sur des tissus des images qui font mémoire de l'expérience collective de la modernité disparue à jamais²⁰. Elle se pose en porte-parole de l'expérience de sa génération mais aussi en historienne d'un temps ordonné. Lucie Kamuswekera insiste sur la pertinence de prendre en considération l'utilité de l'expérience de celles et ceux qui ont connu cette modernité. Sa posture de grand-mère, soucieuse de toute une génération de petits-enfants, et son

¹⁷ Il n'a pas de doute que Tshibumba Kanda Matulu n'aurait jamais peint l'histoire du Congo dans une série de cent tableaux n'eussent été les conditions offertes par Johannes Fabian (*Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, Berkeley, CA, University of California Press, 1996). Néanmoins, les carnets de croquis de Burozi, chez qui il a fait son apprentissage, montrent qu'il a puisé dans une iconothèque antérieure à cette commande, (Bogumil Jewsiewicki et al., *A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*, New York : Museum for African Art, 1999).

¹⁸ Lors d'un autre entretien, elle le situe lors de la prise du pouvoir par Laurent-Désiré Kabila. Les repères chronologiques semblent se confondre dans ses souvenirs, ce qui s'explique largement par le fait qu'à partir de l'arrivée massive, dans le Nord-Kivu, de Hutu, militaires et civils, fuyant le Rwanda, cette région est le théâtre de conflits armés et d'actes de banditisme

¹⁹ Lisa M. Shulman, *Before and After Loss. A Neurologist's Perspective on Loss, Grief, and our Brain*. Baltimore : John Hopkins University Press, 2018, souligne l'importance de l'action du cerveau pour surmonter l'impact d'une grande perte, on dirait actuellement d'un traumatisme. Elle écrit que le cerveau agit alors en filtre des émotions et souvenirs, bloque l'insurmontable et favorise la rétention de ce qui permet d'établir de nouvelles priorités et de saisir de nouvelles possibilités.

²⁰ Rappelons avec Huxley que « Experience is not what happens to you ; it is what you do with what happens to you. »

art de brodeuse lui confèrent l'autorité et le moyen d'expression pour assumer sa nouvelle autorité morale. Ainsi s'expliquent, à notre avis, son insistance sur le fait de transmettre son savoir et son savoir-faire à des jeunes, la place de l'écrit en français dans les images qu'elle brode et la mise à jour de l'iconothèque de la mémoire urbaine, qui était auparavant un monopole masculin. La broderie permet à Lucie Kamuswekera de remplir ses rôles de grand-mère, d'enseignante d'histoire et de garante de la transmission de la mémoire sociale de l'expérience collective de la modernité coloniale. Comme, au cours des dernières décennies, des millions de femmes l'ont fait dans le Congo urbain, Lucie Kamuswekera assume la tâche pour laquelle les hommes ont failli : ils n'apportent plus l'argent pour faire vivre les familles, n'ont plus d'autorité auprès des enfants et n'assurent pas leur sécurité. Puisqu'ils ont également cessé de donner au passé une présence, ils ont brisé le lien de pertinence entre l'expérience mise en scène par des tableaux et la représentation d'un futur autre qu'apocalyptique²¹. Il est impossible de savoir comment Lucie Kamuswekera justifie à elle-même la légitimité du rôle qu'elle assume. Est-elle, comme d'autres femmes, mue par l'impératif de faire (sur)vivre les siens (au sens large de sa société) ? S'approprie-t-elle l'autorité, masculine auparavant, de guide (re)fondeur de l'ordre social et politique ?²² Alors que les peintres urbains ne produisent plus et que les tableaux figurant cette mémoire ne se trouvent plus dans les maisons urbaines, Lucie Kamuswekera insiste sur la pertinence de la transmission de la mémoire de l'expérience collective. Elle la donne à voir tout comme elle écrit l'histoire du passé, tâches que les hommes n'assurent plus²³.

La place centrale de l'écriture dans le récit de soi

Au sein des images qu'elle brode, l'écriture occupe une place importante. Puisqu'elle ne maîtrise l'écrit qu'en swahili, elle recourt à son petit-fils, diplômé de l'école secondaire, pour lui tracer au crayon des mots en français qu'elle brode ensuite.²⁴ Comme l'image dans la peinture, l'écriture ouvre un espace des possibles. La conjonction de ces deux manières de rendre présente l'expérience du passé transforme

²¹ Il faut garder à l'esprit que la promesse d'un futur meilleur a été au cœur de l'autolégitimation du régime colonial, puis du régime de Mobutu. Inséparable de l'idéologie du progrès et donc de la modernité, ce régime d'historicité (François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2012) a été remplacé, au cours des années 1990, par l'imminente apocalypse qu'annoncent les innombrables églises évangéliques.

²² Dans la mesure où, nous pouvons, avec Luc de Heusch (*Le roi ivre ou l'origine de l'État*, Paris, Gallimard, 1972), considérer qu'il existe un imaginaire politique commun aux sociétés du bassin du Congo, Lucie Kamuswekera pourrait être une version féminine de ce héros expulsé par sa propre société, qui revient la refonder après avoir surmonté des épreuves inhumaines. Moïse, très présent dans l'imaginaire des peintres urbains, pourrait en être un autre modèle. Cependant, notons que, contrairement aux peintres, Lucie Kamuswekera ne représente pas Lumumba en Moïse guidant les Congolais hors de l'esclavage colonial.

²³ Écrire et figurer en images le passé tel qu'il a été collectivement expérimenté est l'ambition des Congolais au moins depuis l'Indépendance. Puisque le nouvel État congolais voulait asseoir sa légitimité sur l'histoire de type universitaire, cette histoire dite « populaire » ne fut que très peu préservée. Le « Vocabulaire de la ville d'Élisabethville », rédigé par un clerc à la demande de l'Association des domestiques de cette ville, atteste de l'intérêt de cette histoire ; voir *Lubumbashi 1910-2010. Mémoires d'une ville industrielle. Ukumbusho wa mukini wa komponi*. dir. Bogumil Jewsiewicki, Donatien Dibwe dia Mwembu et Rosario Giordano. Paris, L'Harmattan. 2010.

²⁴ Au Congo colonial, l'enseignement pour Congolais, dit alors indigènes, était confié aux institutions chrétiennes – missions catholiques en majorité – et dispensé en langues dites régionales. Jusqu'aux années 1950, seuls les élèves des séminaires catholiques, forcément des hommes, apprenaient le français. Dans les zones rurales, l'enseignement scolaire en langue régionale est demeuré la règle jusqu'à l'Indépendance. Par réaction, l'enseignement scolaire congolais privilégie désormais le français.

la bidimensionnalité en espace performatif de production du sens. L'écrit en français y introduit le temps historique et confirme que les faits sont advenus avant que la mémoire, figurée en images, leur confère un sens pertinent au présent.

Commençons par la toile dont l'écrit occupe la majeure partie, le cas plus extrême parmi les broderies sorties de ~~sous~~ son aiguille. Suite à la suggestion de représenter son parcours de vie, Lucie Kamuswekera a brodé une sorte de carte d'identité composée de l'énumération des faits historiques la concernant, advenus jusqu'en 1960, et de son autoportrait en femme âgée (fig. 1). Entièrement en français, le texte brodé renseigne sur la date et lieu de naissance, les noms de ses parents, sa scolarité aboutissant à l'obtention du diplôme de sage-femme. Elle inscrit les noms des membres de son jury d'examen et la note obtenue. On dirait que sa vie s'est terminée en 1960, alors qu'elle n'avait que 16 ans. Cependant, son autoportrait montre une femme âgée, telle qu'on la voit sur des photos prises actuellement. Elle décline les demandes de commentaires à propos de cette œuvre, disant que l'on n'a qu'à regarder et lire. Suivons donc sa recommandation. On est frappé par sa volonté d'oublier, d'effacer les six décennies qui séparent le présent de l'obtention de son diplôme. Ce qui est advenu dans ce long intervalle est pour elle une succession des pertes dont elle porte le deuil. Si elle se brode en femmes sereine, bien habillée et coiffée, c'est probablement parce qu'elle suit la convention du portrait peint. Au Congo, il est toujours réalisé d'après une photographie et représente une personne moderne et honorable, telle que l'intéressé souhaite être vu. Les peintres ajoutent volontiers des marques de statut telles que lunettes, montre, bijouterie, beaux vêtements, mais refusent toute modification de l'apparence physique. Ce sont donc deux conventions de représentation, respectivement l'écrit et l'image, que Lucie Kamuswekera met face à face. Cette manière de procéder reflète la perception de sa vie qu'elle exprime au cours de l'entretien. Il y a un passé, celui de l'ordre qui régnait, une vie dont la trajectoire était prévisible et, ensuite, le présent qui ne mérite pas une représentation. Pourtant, lorsqu'elle brode l'«époque coloniale» (fig. 5), en s'inspirant du thème pictural « colonie belge », elle met en évidence la violence subie par des Congolais. À l'exception du titre, cette broderie ne contient que des images ; Lucie Kamuswekera y donne présence à la mémoire plutôt qu'à l'Histoire. Sollicitée pour représenter sa vie, elle a choisi d'en écrire la modernité et de la présenter comme Histoire, mais de taire la mémoire de l'expérience de sa perte.

Lisons donc l'Histoire. Quelques informations rattachent le passé au présent, dont la qualification de sa citoyenneté de congolaise²⁵ (fig. 2), la qualification de sa profession actuelle, l'indication du nombre de ses enfants vivants et le nombre de ses années de service comme sage-femme. La dernière ligne du texte se lit « 30 ans de service med » (fig. 3). La toile est construite en trois parties, dont son autoportrait est la dernière et consiste en une « photo » brodée. Cette disposition spatiale rappelle la carte d'identité instaurée au Congo sous le régime de Mobutu.

Les deux premières colonnes de la broderie renseignent respectivement sur son identité et sur sa formation scolaire. Cependant, la dernière ligne de chacune inverse l'ordre chronologique ; par exemple, elle n'est devenue « artiste » que lorsque ses 30 ans de service médical ont été écoulés. L'insistance sur l'apprentissage formel sanctionnant la profession exercée lui fait indiquer qu'elle a suivi une formation en art en 5^e année de scolarité.

²⁵ Écrivant à l'aiguille, elle a inscrit « nationalité congolaise » ; par contre dans la conversation avec Benjamin Kasemba à propos de sa vie, elle se disait être citoyenne du Congo belge plutôt que de la République démocratique du Congo. Elle pourrait vouloir ainsi dire que sous la colonisation il avait des règles dont le respect garantissait la vie sauve, alors qu'actuellement, il n'y a ni règles ni sécurité. Elle pouvait aussi vouloir souligner qu'en absence d'un État de droit, il n'y a pas de citoyenneté effective.

Interrogée sur l'absence d'autres informations concernant sa vie adulte, Lucie Kamuswekera affirme n'avoir rien à ajouter. Elle se considère exilée du temps de l'ordre et la sécurité, du temps de la formation scolaire qui lui a permis d'exercer une profession rémunérée. Elle présente ce temps au moyen de l'écrit puisque l'écrit, c'est l'essence de la modernité coloniale, un temps qui est devenu Histoire. Elle-même, figurée par l'image, en est séparée par les pertes, celle du mari (« état civil veuve » en première colonne) et celle de sa profession (« 30 ans de service med »).

Les significations que, dans cette broderie, elle assigne respectivement au texte et à l'image respectivement permettent de suivre les usages qu'elle en fait dans l'ensemble de ses créations. Le texte écrit dénote l'Histoire et l'ordre, à moins qu'elle ne s'en serve pour s'insurger contre le désordre, comme dans la broderie « non à la corruption ». Puisqu'elle considère être de son devoir d'instruire les siens de l'Histoire du pays, elle inscrit les noms propres et les dates, en particulier lorsqu'elle brode des scènes de la vie politique ou de l'époque qu'elle juge moins connue. La partie gauche de la broderie : « époque esclavagisme » (fig. 4) ressemble à une page de manuel scolaire, alors que « époque coloniale » ne contient aucun texte à l'exception du titre. Dans « Histoire de la RDC », l'écrit abonde ; par contre, dans « la mort de Lumumba », seules trois personnalités historiques sont identifiées par un nom propre.

Au risque de pousser l'analyse trop loin, nous croyons pouvoir avancer que par sa broderie autobiographique Lucie Kamuswekera s'affirme comme sujet de droit, comme citoyenne. Au moyen de l'écriture, elle sort de l'anonymat des victimes et réclame, à titre personnel, ses droits d'exister politiquement. Par son autoportrait brodé, elle s'affirme comme personne socialement respectable qui, dans l'espace public, a le droit à la visibilité et à la reconnaissance non seulement dans sa communauté mais aussi ailleurs dans le monde.

Des usages de l'écrit : de l'enseignement de l'histoire au registre de la mémoire

Les œuvres de Lucie Kamuswekera peuvent être regroupées en quatre ensembles. Nous avons, d'une part, des broderies où elle enseigne l'Histoire ; l'écrit y est fortement présent. D'autre part, se trouvent les broderies sur lesquelles elle donne à voir l'expérience transmise par la mémoire ; l'écrit en est presque absent. Viennent ensuite les toiles à caractère didactique inventoriant les richesses naturelles du pays et de la région (fig. 7) ; elles sont identifiées par écrit. Enfin, nous avons les broderies mettant en évidence les défis du présent (fig. 6 et 10) ; l'écrit y est rare, souvent limité au titre (par exemple fig. 11). On pourrait conclure que l'écrit atteste dans l'espace pictural de ce que la modernité s'est approprié, et dont le capitalisme, qu'il soit colonial ou local, s'est servi : êtres humains ou nature transformés en ressources productives.²⁶ L'image

²⁶ Depuis une trentaine d'années, les êtres humains y sont de plus en plus traités comme ressources jetables après l'usage. Lucie Kamuswekera aborde cette tragédie en figurant les conflits militaires qui ont marqué la région depuis la tragédie du génocide au Rwanda en 1994 et ses suites à l'est du Congo. Les broderies « M23 2013 » (fig. 9) et « Massacre à Bunia » (fig.8) en visualisent l'expérience. En voici quelques repères factuels. Le RCD fut un mouvement politico-militaire soutenue par le Rwanda, actif entre 1998 et 2006. Ses candidats ayant été défaits aux élections de 2006, l'un de ses officiers, Laurent Nkunda, reprend les armes à la tête du mouvement nommé le CNDP (2007-2008). Parmi les nombreuses victimes, figure le mari de Lucie Kamuswekera. Puis, en 2012-2013, le M23, un autre mouvement militaire, a ravagé la région. La reddition en 2013 de son chef militaire, Bosco Ntaganda, en a marqué la fin, sans rompre le cycle infernal de retour aux armes en réponse à l'échec politique. Pour mieux comprendre l'existence à Goma, on peut consulter Theodore Trefon et Noël Kabuyaya, *Précarité et bien-être à Goma RDC). Récits de vie dans une ville de tous les dangers*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2016.

donne surtout présence à l'expérience, à ses mémoires, à des affects. Cependant, l'usage que Lucie Kamuswekera fait de l'écrit est plus complexe.

Dans la broderie « la mort de Lumumba », on trouve, – et c'est à notre connaissance l'unique exemple –, un usage de l'écriture pour rendre présent un événement appartenant à la mémoire collective plutôt qu'à l'Histoire. « Lumumba voie sa dame » figure en dessous de l'image de Lumumba retraversant la rivière Sankuru pour rejoindre son épouse sur la rive opposée. Contrairement à l'image de Lumumba que tout Congolais reconnaît, personne n'aurait reconnu son épouse Pauline par le visage. Sans ce bref texte, on n'aurait pas compris non plus que Lumumba rebrousse chemin. Cependant, le rôle de l'écrit ne se limite pas à fournir l'information que l'image ne peut apporter. « Lumumba voie sa dame » introduit dans l'espace de l'image une troisième dimension, celle du temps, qui transforme l'image statique en action : « Lumumba voie... ». Il permet aussi d'accorder un statut hors de l'ordinaire à l'épouse du premier ministre, qualifiée de « dame » et non pas de femme. La relation établie entre l'image et le texte transforme l'acte passif de regarder la broderie en une performance dont le spectateur est coauteur. Il est impossible de savoir si Lucie Kamuswekera omet intentionnellement d'inscrire le nom de Pauline, alors qu'elle le fait pour Lumumba et ses deux compagnons, tous hommes. Suit-elle l'habitus d'attribution par écrit du nom aux hommes plutôt qu'aux femmes, usage courant sous la colonisation ? Choisit-elle la modalité historique pour faire apparaître des hommes et la mémorielle pour donner présence à une femme ?²⁷

L'usage que Lucie Kamuswekera y fait de l'écriture semble donc plus souple que la majorité de ses broderies pourrait le suggérer. Le texte en français, – contrairement aux peintres, elle n'utilise aucune autre langue –, dit ce que l'Histoire affirme, ce que la géographie renseigne, etc. Plus elle estime méconnus les faits, les personnages, les dates, plus elle recourt à l'écrit. Le contraste est frappant entre la broderie « Histoire de la RDC », une sorte de galerie des chefs de l'État, où abonde l'écriture, et celle nommée « Passation des pouvoirs », figurant la toute récente succession de Félix Tshisekedi à Joseph Kabila. La ressemblance entre les personnages brodés et les hommes politiques rend la nomination superflue, l'événement étant en outre suffisamment récent pour en omettre la date.

²⁷ Inscrire en français les noms de personnes, semble, dans la démarche de Lucie Kamuswekera, les placer dans l'ordre de la modernité et ainsi dans l'Histoire qui dit vrai, mais cela les expose aussi au jugement moral et politique de cette dernière. L'attribution du nom par écrit sortait la personne, ou au moins celle de ses identités dont s'emparait l'État, de la fluidité de l'identité évoluant selon les impératifs de la vie sociale. Cette seule identité fut reconnue dans l'ordre de la modernité. Que ce fût pour s'acquitter de l'impôt de capitation ou des travaux imposés, à chaque passage d'un des agents de l'État était exigée la présence de la personne à qui cette identité avait été attribuée par écrit. Le nom par écrit ne fut imposé qu'à des hommes, puisque longtemps les femmes n'étant redevables à l'ordre colonial qu'à travers eux. Rares étaient celles, comme Lucie Kamuswekera, qui obtenaient un diplôme scolaire et voyaient ainsi leur nom fixé par écrit. Lorsqu'au début des années 1970, l'État impose à tous les adultes une carte d'identité avec photo, le rapport entre le nom mis par écrit et l'identité est transformé, surtout dans les milieux urbains où vivra bientôt la majorité de la population. Lucie Kamuswekera semble respecter la convention de l'identification dans la modernité coloniale. Les noms des hommes figurent en toutes lettres, Pauline, l'épouse de Lumumba, n'est identifiée que par ses rôles sociaux : « sa Dame » ainsi que par la fillette qu'elle tient par la main. Le choix du mot « Dame » – au lieu d'« épouse » ou « femme » nous semble indiqué sa volonté d'attribuer à Pauline le statut d'un personnage appartenant à l'Histoire, voir Bogumil Jewsiewicki et Maarten Hendriks, « Present Past and Colonial Modernity : Embroideries by Lucie Kamuswekera », à paraître.

Utilise-t-elle l'écrit pour accorder au fait véridique le statut de fait attesté par l'Histoire²⁸ ? Puisque le cas est unique dans le corpus que nous connaissons, il serait imprudent de l'affirmer. Cependant, l'intention du texte « Lumumba voie sa dame » semble être d'introduire une femme dans l'histoire des hommes, et d'en faire une figure historique. Le choix du mot « Dame » lui attribue un statut et sa taille, plus grande que celles des hommes autour d'elle, dénote peut-être l'importance que Lucie Kamuswekera souhaite lui donner dans l'Histoire. Il n'est pas exclu que l'usage de la perspective non géométrique, qu'elle partage avec les peintres sur case, confirme le dispositif de mise en performance mentionné plus haut. Si c'était effectivement le cas, l'écrit y jouerait un double rôle. Tout en accordant à ce qui est véridique le statut de vérité historique, il soumettrait cette dernière à une réception performative plaçant le jugement éthique en avant du constat empirique. En empruntant à Henri Bergson²⁹, on pourrait parler de construction d'une connaissance en tant qu'expérience existentielle, de la pensée comme l'exercice de transformation de la vie.

L'écrit (en français) comme artefact ?

Philipp Lepenies³⁰ a nommé *anthroposeen* la modalité de percevoir et de concevoir la nature et le monde à travers le regard de l'Homme (alors un mâle occidental) qui en revendique le droit et possède les moyens pour y régner. Selon Lepenies, l'invention de la perspective géométrique comme paradigme³¹ de représentation du monde visible inaugure l'anthropocène. Retenons la simultanéité entre la généralisation en Occident du recours à la perspective géométrique et sa globalisation débouchant sur la conquête coloniale. Les occidentaux découvrent et mettent à leur disposition le monde dont ils construisent la connaissance à travers le regard *anthroposeen*. Celui-ci y sélectionne des spécimens dont les caractéristiques sont consignées par écrit.³²

Au Congo colonial, être lettré en français permettait d'aspirer à une existence dont l'État assurait la stabilité. La description dans une langue occidentale, réputée scientifique, transformait les idiomes africains et les groupes sociaux précoloniaux respectivement en langues indigènes et en ethnies. La photographie, alors réputée objective, transformait l'éphémère de l'existence en permanence fixe. Ce n'était pas parce qu'un habitant de Mbandaka ne savait pas parler la langue qu'il a envoyé en 1968 Bogumil Jewsiewicki à Gustave Hulstaert – linguiste et missionnaire – pour savoir « comment ça se dit » en lomongo : Hulstaert avait codifié cette langue par écrit, l'habitant en question n'en connaissait que l'usage.

²⁸ Nous empruntons à Bernard Williams, *Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy*, Princeton, NJ, Princeton UP, 2002, la distinction entre vérité et véridique. Il y démontre qu'alors que la vérité est empirique le véridique est éthique.

²⁹ *La pensée et le mouvant*,

³⁰ « The Anthroposeen : The Invention of linear perspective as a decisive moment in the emergence of the geological age of mankind », *European Review*, 26/4, 2018, p. 583-599. Voir aussi son livre antérieur *Art, Politics and Development*, Philadelphia PA, Temple University Press, 2013.

³¹ Hubert Damisch (*L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987) analyse la perspective linéaire en tant que paradigme ; cependant, Ernst Panofsky avait déjà établi un lien entre la pensée attribuant un sens au monde et les voies et moyens pour représenter le monde, voir « La perspective comme forme symbolique », dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, pp. 37-182.

³² Par rapport au Congo, cette démarche de constitution d'un univers que l'État colonial prendra pour l'objet de son action, alors que le vécu allait de plus en plus être perçu comme résistance à l'ordre moderne, est très bien illustrée par la documentation constituée il y a plus d'un siècle par l'expédition de l'American Museum of Natural History conduite par de Lang et Chapin. Voir Enid Schildkrout and Curtis Keim, *The Scramble for Art in Central Africa*, New York, Cambridge University Press, 1998.

Lucie Kamuswekera pourrait-elle avoir agi comme cet habitant de Mbandaka ? En réponse à la sollicitation de représenter sa vie, elle a brodé une carte d'identité composée des descriptifs formels en français. Elle y a joint son portrait « photographique » brodé. Ainsi, une interprétation alternative à la nôtre, présentée ci-haut, pourrait être proposée : elle aurait créé un masque, un artefact de son identité présumant répondre ainsi à l'attente d'un occidental. Derrière son masque moderne, elle préserve la respectabilité de femme congolaise puisqu'un occidental ne peut comprendre les complexités de son existence. Tout comme Kpagbo, qui a peint « Le voyageur qui ne savait pas lire », elle a la conscience aigüe de l'artefactualité du monde saisi et représenté par écrit³³. Elle sait aussi que les villages de Potemkine, érigés au mépris de la réalité référentielle, ne peuvent convaincre de leur existence que si un pouvoir soutient l'imposture.

Dans ses autres broderies, même si l'écrit tient une place à côté des images de la vie vécue, l'artefact du regard *anthroposeen* ne se confond pas avec l'expérience de vie incluant la dénonciation des crimes dont elle est témoin, mais aussi l'une des victimes. Lucie Kamuswekera enseigne par écrit ce que le regard *anthroposeen* a retenu à titre d'Histoire, elle représente en images l'expérience vécu. Elle brise le silence³⁴ dans lequel la génération des grands-parents – la sienne – s'est repliée, ne sachant pas comment répondre à l'accusation d'avoir manqué à leur devoir d'aïeux, qui consistait à transmettre l'héritage et à veiller au bien-être des vivants³⁵.

Pourrait-on qualifier sa démarche de pluralisme épistémologique³⁶ pratique ?

³³ Peut-être que cette carte d'identité brodée pour un Autre est l'image de la chimère dont parle Joseph Tonda dans *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements* (Paris, Karthala, 2015). Ce serait, le visage de la violence des imaginaires postcoloniaux structurant le rapport de l'État congolais à celles et ceux traité/es en sujet, alors s'ils en sont citoyens. En poursuivant en compagnie de Tonda, l'afrodystopie serait la seconde face de ce Janus postmoderne - *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui*, Paris, Karthala, 2021

³⁴ Briser le silence pour débattre est un impératif partagé par d'autres sociétés africaines. Dans « On the Fatality of Silence ». *Academia Letters*, 2021. Article 2665. <https://doi.org/10.20935/AL2665>. Basit Olatunji cite Niyi Osundare dans *Random Blues*, Ibadan, Kraftgriots, 2011 :

Silence is serpent
With a fatal fang

Silence est serpent
Avec croc fatal

Bring the wand, bring the word
Let's hit its head with a vocal bang

Amène la baguette, amène le mot
Frappons sa tête avec bruit retentissant

Pierre Halen a proposé le concept de lieu du silence dont l'application à cette analyse permettrait sans doute la compréhension plus nuancée de la démarche de Lucie Kamuswekera, et surtout, offrirait la possibilité de comparaison avec les œuvres des romancières africaines et caribéennes. Cependant, il faudrait écrire un autre texte et avoir des compétences que nous n'avons pas. Voir Pierre Halen, « Quand le baobab a déçu. Trois voies du féminin dans les "nouvelles écritures africaines" (Mariama Bâ, Calixthe Beyala, Tita Mandeleau) », dans *Francofonía*, (Cadiz), n°4 (La mujer escritura en las literaturas francofonas), 1995 (juillet 1997), pp.139-161.

³⁵ À propos de ces accusations, voir Bogumil Jewsiewicki, « Leaving Ruins. Explorations of Present Pasts by Sammy Baloji, Freddy Tsimba, and Steve Bandoma », *African Arts*, 49, 2016, p. 6-25 et « Imaginaire collectif des Katangais au temps de la désindustrialisation. Regard du dedans et regard d'en dehors. La photographie de Sammy Baloji et le rap de Baloji Tshiani », *Cahiers d'études africaines*, 2010, p. 1079-1111.

³⁶ Avec un clin d'œil à Bogumil Jewsiewicki, « Pour un pluralisme épistémologique en sciences sociales; à partir de quelques expériences de recherche sur l'Afrique centrale », *Annales. Histoire. Sciences sociales* 56, 3, 2001, p. 625-642.

Du point de vue de la raison pratique³⁷ des acteurs, les deux lectures de la démarche de Lucie Kamuswekera ne se contredisent pas. Tout comme les jeunes Congolais et Congolaises tiennent à décrocher un diplôme universitaire tout en affirmant que « le français ne remplit pas le ventre », Lucie Kamuswekera est attachée à la carte d'identité issue dans le régime documentaire. Dans un cas, comme dans l'autre, c'est une assurance au cas de restauration de l'État. Le diplôme attestant de la maîtrise du français et d'un savoir scientifique ouvrirait alors la porte d'un bon emploi. La carte d'identité permettrait de bénéficier de la citoyenneté effective.

Les créations de Lucie Kamuswekera seraient des « objets esthétiques »³⁸, c'est à dire des œuvres d'art prises dans leurs relations avec le public qui en fait l'expérience, expérience qui transforme la perception du monde. Au contraire de l'écrit au service de constitution de la documentation qui réorganise et reclasse les données³⁹ (que ce soit des être humains ou des informations l'impôt perçu), les objets esthétiques brodés par Lucie Kamuswekera constituent des lieux de savoir⁴⁰ institués par des acteurs, les instruments et les formes d'activité. L'écrit qu'elle y fait entrer y témoigne des expériences d'avoir été/être l'objet du régime documentaire. L'objet esthétique est un lieu d'élaboration d'un savoir mettant en place les mondes sociaux, un savoir qui fait partie des actions humaines lesquelles le font exister. La mémoire s'y transmet et s'y actualise. Puisque le savoir n'existe que s'il est transmis, Lucie Kamuswekera tient à la survie de son « atelier » constitué des trois « orphelines » de guerre dont elle-même est victime. Elle les forme afin que la mémoire des expériences d'elles toutes soit portée par des objets esthétiques. Le savoir élaboré dans ces lieux n'a pas l'ambition d'être scientifique. Néanmoins, les deux sont des processus permettant aux individus et groupes de donner sens au monde et d'élaborer les moyens d'y agir. Ils sont des artefacts sociaux dont l'appropriation, tant individuelle que collective, repose largement sur la reconnaissance, volontaire ou contrainte, de l'autorité conférant à chacun son statut. La génération de Lucie Kamuswekera a perdu l'autorité que l'ancestralité lui conférait. Cherche-t-elle à regagner cette autorité par l'esthétique de ses « objets esthétiques » : lieux de mémoire et lieux de savoir ?⁴¹

Résumé

L'article explore le sens de l'écrit dans l'espace pictural. Il y rend présente la modernité (post)coloniale. Dans le tableau « Le voyageur qui ne savait pas lire », le texte indique qu'être lettré y est indispensable. La mémoire que gardent les Congolais de leurs rapports avec l'État colonial le confirme. Vient ensuite l'analyse des images brodées par l'artiste congolaise, Lucie Kamuswekera. Sa broderie autobiographique, met en

³⁷ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

³⁸ Cette notion a été proposée par Roman Ingarden. Pour le lecteur francophone, le volume sous la direction de Patricia Limido-Heulot, *La phénoménologie à la croisée des arts*, Rennes, PUR, 2013 semble la plus accessible introduction à l'esthétique d'Ingarden.

³⁹ Bertrand Müller, « De l'archive au document. Remarques sur l'évolution des régimes documentaires entre le XIX^e et le XXI^e siècle » dans « Historiographie & archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives », sous la direction de Philippe Poirrier et Julie Lauvernier, *Territoires contemporains, nouvelle série - 2* - mis en ligne le 12 janvier 2011, consulté le 16 janvier 2022.

⁴⁰ *Lieux de savoir. 1 : Espaces et communautés*, sous la direction de Christian Jacob, Paris, Albain Michel, 2007. Ce dernier résume son projet et sa démarche dans *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?* Marseille, OpenEdition Press, 2014.

⁴¹ Avec les remerciements à Maëline Le Lay pour sa lecture attentive du texte et pour les commentaires dont s'inspire cette tentative de conclusion.

évidence ce que l'écrit fait dans l'image. Analysant d'autres broderies, les auteurs montrent que dans l'espace pictural l'écrit donne présence à l'Histoire telle qu'approuvée par l'État. L'image y introduit l'expérience et sa mémoire. Dans la broderie « mort de Lumumba », l'écrit est utilisé pour faire passer son épouse de la mémoire à l'Histoire.

Lucie Kamuswekera brise le silence dans lequel est tombé sa génération et se constitue en porte-parole des femmes. Elle défend la pertinence pour le présent de leurs expériences de la modernité (post)coloniale.

Abstract

The paper explores the meaning of written words in the pictorial space, where they give presence to (post)colonial modernity. In the painting "The traveller who could not read", the French text means that to be recognized as "modern", one must be literate. Follows the presentation of place and meaning of the written word in the images embroidered by a Congolese artist, Lucie Kamuswekera. Her autobiographical embroidery, highlights the meaning of writing in the image. Extending the analysis to other embroideries, authors argue that writing represents History in the pictorial space. The image gives presence to memory, to experience. In an embroidery about Lumumba's death, the written word makes pass his wife from memory to History. Through her embroideries, Lucie Kamuswekera breaks the silence which her generation has fallen into and presents herself as a spokesperson for women. She advocates for the relevance for the present of women's experience of (post)colonial modernity.

Mots clé

Écrit, image, mémoire, broderie, Congo, République démocratique

Keywords:

Writing, image, memory, embroidery, Congo, Democratic Republic of