



PROJECT MUSE®

---

Congoville-Putuville : au-delà des images inversées dans  
le monde / Congoville-Putuville: voorbij de spiegel-beelden  
in de (post)koloniale wereld(post)colonial

Published by

Colard, Sandrine and Pieter Boons.

Congoville NL/FR: Des artistes contemporains sur les traces de la colonisation. Hedendaagse kunstenaars  
bewandelen koloniale sporen.

Leuven University Press, 2022.

Project MUSE. <https://muse.jhu.edu/book/100151>.



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/100151>

Filip De Boeck

Congoville–Putuville:  
au-delà des images  
inversées dans le monde  
(post)colonial

Congoville–Putuville:  
voorbij de spiegelbeelden  
in de (post)koloniale wereld

## Congoville

Dans le deuxième volume de ses *Cahiers de prison*, Antonio Gramsci écrit, dans une phrase qui deviendra célèbre plus tard quand elle sera reprise par Edward Said dans *Orientalism*: « Le point de départ de l'élaboration critique est la conscience de ce qui est réellement, c'est-à-dire un "connais-toi toi-même" en tant que produit du processus historique qui s'est déroulé jusqu'ici et qui a laissé en chacun une infinité de traces sans bénéfice d'inventaire<sup>01</sup>. » Said nous rappelle que Gramsci jugeait pour cette raison « indispensable de dresser un tel inventaire<sup>02</sup>. » Il ajoute que ce type de catalogue a presque inévitablement une dimension personnelle.

Commençons par appliquer cela à la colonisation belge du Congo et au « nombre infini de traces » qu'elle a laissé en chacun de nous. (Ce « nous » est un concept difficile, mais il englobe – ou en tout cas *devrait* au final englober – à la fois les « enfants » des anciens coloniaux et ceux qui ont été colonisés.) Comment pouvons-nous, avec Gramsci et Said à l'esprit, décrire, enregistrer, collectionner et remémorer les expériences, vécues de façons diverses, d'une histoire si violente qui, en dépit des nombreuses ruptures et injustices qu'elle a produites, continue de connecter beaucoup d'entre nous au présent et est en même temps le point de départ des diverses options du futur.

Dans l'exposition *Congoville*, l'origine concrète de cet exercice de réflexion est le bâtiment de l'ancienne École coloniale supérieure à Anvers. Le point de départ de l'inventaire de mon Congoville personnel se trouve par hasard

- 01 Antonio Gramsci (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Londres: Lawrence and Wishart. 324.
- 02 Said, Edward (1979 [1978]). *Orientalism*. New York: Vintage Books. 25.

## Congoville

In het tweede deel van zijn *Notities uit de gevangenis* schrijft Antonio Gramsci een passage die later beroemd werd doordat Edward Said ze overnam in *Orientalism*: 'Het vertrekpunt van elke kritische benadering is het bewustzijn van wie je echt bent, en "jezelf kennen" als het product van historische processen die tot vandaag doorlopen. Dat laat in jou een oneindig aantal sporen na, zonder inventaris.'<sup>01</sup> Said herinnert er ons aan dat Gramsci het om die reden 'noodzakelijk [vond] om van in het begin een dergelijke inventaris op te maken'.<sup>02</sup> Hij voegde daaraan toe dat zo'n catalogus haast onvermijdelijk ook een persoonlijke dimensie heeft.

Laat ons dat eerst toepassen op de Belgische kolonisatie van Congo, en het 'oneindig aantal sporen' dat daardoor is achtergelaten in ieder van ons. (Die 'ons' is een moeilijk begrip maar het omvat – of het zou finaal *moeten* omvatten – zowel de 'kinderen' van de oud-kolonialen als wie gekoloniseerd werd). Hoe kunnen we, met Gramsci en Said in gedachten, de uiteenlopende ervaren lotgevallen uit zo'n gewelddadige geschiedenis optekenen, registreren, verzamelen en in herinnering brengen? Ondanks de vele breuklijnen en onrechtvaardigheden die eruit voortvloeiden, is die geschiedenis voor velen van ons vandaag ook nog altijd een bindmiddel. En tegelijk is ze het vertrekpunt van diverse opties voor de toekomst.

In de tentoonstelling *Congoville* is het concrete vertrekpunt van die denkoefening het gebouw van de vroegere Koloniale Hogeschool in Antwerpen. Het startpunt voor de inventaris van mijn persoonlijke Congoville ligt toevallig slechts

- 01 Antonio Gramsci (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence and Wishart. 324.
- 02 Said, Edward (1979 [1978]). *Orientalism*. New York: Vintage Books. 25.



FIG. 12, P. 104

à deux pas de cette institution, en l'occurrence dans la maison où j'ai habité durant les trois premières années de ma vie. Je suis né en 1961, un an après l'indépendance du Congo, en une période marquée par la crise du Congo et l'assassinat de Lumumba. J'ai grandi dans un environnement urbain regorgeant de références cachées ou bien visibles à la présence coloniale belge au Congo, mais en tant qu'enfant, je ne les connaissais pas. Notre maison était située dans la *Beschavingsstraat*, « rue de la civilisation », non loin de l'église du Christ-Roi. L'architecture de cette dernière, avec sa coupole en cuivre du Katanga, résonne à l'exposition dans la coupole, également en cuivre, de Sammy Baloji – un bel exemple de l'« infinité de traces ». L'église en question a été construite à l'occasion de l'Exposition universelle de 1930. (FIG. 12) Près de chez nous, il y avait d'ailleurs une *Tentoonstellingslaan*, « avenue de l'exposition », non loin de l'ancienne *Colonielaan*, « avenue de la Colonie » (rebaptisée entre-temps *Camille Huysmanslaan*, « avenue Camille Huysmans »). Elle a abrité une section importante de l'exposition, consacrée à l'art flamand. À côté de l'église se dressait un pavillon du Congo moderniste aussi radical qu'imposant, dans lequel l'œuvre coloniale belge était fièrement exposée.

Dans la pleine tradition instaurée par les expositions universelles de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (parmi lesquelles l'édition emblématique de Tervuren en 1897), Anvers avait aussi son « village africain ». Mais ici, les imitations de huttes telles qu'on avait pu en voir en 1897 n'étaient plus à l'ordre du jour. Le « village » évoquait vaguement le « style

een steenworp verwijderd van het instituut, namelijk het huis waar ik de eerste drie jaar van mijn leven gewoond heb. Ik ben geboren in 1961, een jaar na de onafhankelijkheid van Congo, het jaar van de Congo-crisis en van de moord op Lumumba. Ik groeide op in een stedelijk landschap dat vol zat met verborgen of openlijke verwijzingen naar de Belgische koloniale aanwezigheid in Congo, maar als kind kende ik die toen niet. Ons huis stond in de *Beschavingsstraat*, niet ver van de Christus Koningkerk. De architectuur van die kerk, met haar koepel in koper uit Katanga, weergalmt op de tentoonstelling in de koperen koepel van Sammy BALOJI – een goed voorbeeld van 'het oneindig aantal sporen'. De Christus Koningkerk werd gebouwd naar aanleiding van de Wereldtentoonstelling van 1930 in Antwerpen. (FIG. 12) In de buurt van onze straat lag de *Tentoonstellingslaan*, vlakbij de toenmalige *Kolonielaan* (intussen de *Camille Huysmanslaan*). De kerk was de thuishaven van een belangrijke sectie van de Wereldtentoonstelling, gewijd aan de Vlaamse kunst. Naast de kerk stond een imposant en radicaal modernistisch Congo-paviljoen, waar het Belgische koloniale oeuvre trots tentoongespreid werd.

FIG. 12, P. 104

Helemaal in de traditie die begon met de wereldtentoonstellingen van het einde van de negentiende eeuw (waaronder de iconische editie in Tervuren van 1897), was er in Antwerpen ook een *Village africain*. Deze versie bevatte geen nagebouwde hutten meer, zoals in Tervuren in 1897 wel het geval was. Het 'dorp' had vaagweg de kenmerken van de *style soudanais*, een oriëntaals-getinte architectuurstijl, die eigenlijk nooit bestaan heeft in prekoloniaal Congo maar die bij elkaar gehaspeld was in functie van de koloniale ideologie en mythologie van Leopold. Volgens

soudanais », une architecture orientalisante qui n'avait en fait jamais existé dans le Congo précolonial, un amalgame créé en fonction de l'idéologie et de la mythologie de Léopold II. Selon cette construction idéologique, la dynamique coloniale, qui avait été amorcée par le roi et avait submergé le Congo durant les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, trouvait sa légitimation dans une campagne civilisatrice et un combat humanitaire contre les marchands d'esclaves « arabes », comme le légendaire Tippu Tip. Le point culminant avait été la Campagne arabe ou guerre arabo-congolaise de 1892-1895. Les bâtiments en faux torchis du village africain de 1930 étaient une traduction architecturale inventée et imaginaire de cette période. Comme dans l'œuvre présentée par l'artiste ghanéen Ibrahim Mahama dans *Congoville*, le village africain était un palimpseste architectural – la matérialisation d'une idéologie coloniale profondément enracinée, avec toute la complexité et l'ambiguïté inhérentes à la notion de « lieu » propre au discours et à l'imaginaire coloniaux – des connotations qui existent d'ailleurs encore aujourd'hui, comme le montre la demande croissante de décolonisation de l'espace public belge.

Le village africain – une reconstruction principalement imaginaire d'un Congo ou d'une Afrique tout aussi imaginaire – était présenté comme le contrepoint du pavillon congolais impérialiste, « moderne », et de l'église du Christ-Roi. La métropole créait ainsi (tout comme elle le ferait à d'autres endroits et moments) un discours évolutionniste et hautement idéologique. Dans ce discours, la force du lieu imaginé, ce Congoville que la métropole inventait pour

deze ideologische constructie vond de koloniale dynamiek, die in beweging gezet was door koning Leopold II en die heel Congo overspoelde in de laatste decennia van de negentiende eeuw, haar legitimatie in een beschavingscampagne en humanitaire strijd tegen 'Arabische' slavenhandelaars zoals de legendarische Tippu Tip. Het hoogtepunt daarvan was de *Campagne arabe* of Congolese-Arabische oorlog van 1892-1895. De fake adobestijl (in kleisteen) van het Afrikaanse Dorp van 1930 was een verzonnen en denkbeeldig architecturaal memento aan deze periode. Zoals in het werk van de Ghanese kunstenaar Ibrahim Mahama in *Congoville* was het Afrikaanse Dorp een architecturale palimpsest – de materiële neerslag van een diepgewortelde koloniale ideologie, met alle complexiteit en ambiguïteit die inherent zijn aan de notie 'plaats' zoals die bestond in het koloniale discours en de koloniale verbeeldingswereld. (Ook vandaag bestaan die connotaties trouwens nog, zoals blijkt uit de toenemende vraag om de publieke ruimte in België te dekoloniseren.) Het Afrikaanse Dorp – een overwegend imaginaire reconstructie van een al even imaginair Congo of Afrika – werd voorgesteld als het contrapunt van het 'moderne', imperialistische Congo-paviljoen en de Christus Koningkerk. Zo creëerde de metropool – toen, maar ook op andere plaatsen en momenten – een evolutionair en hoogst ideologisch narratief. In dat verhaal maakte de kracht van de verbeelde plaats – de metropool toverde een Congoville tevoorschijn om haar eigen koloniale project te schragen – de realiteit van Afrika *onzichtbaar*: de wereld van de kolonie zelf, en van alle koloniale onderdanen die gaandeweg monddood gemaakt werden en herleid tot passieve subjecten zonder eigen agency. (Zoals de werken van Zahia RAHMANI op basis van

supporter son projet colonial, rendait *invisible* la réalité de l'Afrique, c'est-à-dire le monde de la colonie elle-même et de tous les sujets coloniaux, qui se voyaient progressivement condamnés au silence et réduits à des êtres passifs et imperpersonnels. (Comme le montrent le travail réalisé par Zahia Rahmani sur des magazines anticoloniaux, et l'œuvre de Simone Leigh consacrée au corps des femmes noires en tant qu'instrument de résistance, cette dynamique « subalterne » était justement réprimée parce qu'elle était bien réelle, tangible et potentiellement puissante.)

À mes yeux, *Congoville* révèle précisément ce fossé, cette faille entre représentation et réalité. Selon Homi Bhabha<sup>03</sup>, cette rupture est particulièrement caractéristique de la position problématique du concept de « lieu » dans un contexte colonial et postcolonial. Tout comme le paysage de ma petite enfance anversoise a pris forme à travers un Congoville rempli de références coloniales cachées, de nombreuses personnes aux origines diverses qui grandissent en Belgique, y apportent, chacune à leur tour, leur propre Congoville. *Congoville* est une Afrique internalisée, imaginaire et, comme l'a dit le philosophe congolais Mudimbe « inventée<sup>04</sup>. » Le miroir du colonialisme a continué à déformer cette image, y compris bien après la fin de la colonisation, alors que les « soleils de l'indépendance<sup>05</sup> » avaient commencé à briller sur le Congo. Comme il ressort de l'installation sculpturale *Independence cha cha* d'Ângela Ferreira, les possibilités offertes par ce moment crucial attendent toujours d'être concrétisées.

- 03 Homi K. Bhabha (1994). *The Location of Culture*. Londres / New York: Routledge.
- 04 Valentin-Yves Mudimbe (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Londres / Bloomington: James Currey / Indiana University Press.
- 05 Ahmadou Kourouma (1968). *Les soleils des indépendances*. Paris: Éditions du Seuil.

antikoloniale magazines en van Simone Leigh over het zwarte vrouwenlichaam als wapen van verzet aantonen werd die 'ondergeschikte' dynamiek precies onderdrukt omdat ze zo reëel, tastbaar en potentieel krachtig was.)

In mijn ogen maakt *Congoville* precies deze kloof, deze breuklijn tussen representatie en realiteit duidelijk. Volgens Homi Bhabha (1994)<sup>03</sup> is die ruptuur uitermate karakteristiek voor de problematische positie van het begrip 'plaats' in een koloniale en postkoloniale context. Net zoals het landschap van mijn vroegste kinderjaren in Antwerpen vorm kreeg door een Congoville vol verborgen koloniale referenties, zo dragen veel mensen die vanuit een diverse achtergrond in België opgroeien, vroeger en nu, hun eigen Congoville met zich mee. *Congoville* is een geassimileerd, denkbeeldig en – met de woorden van de Congolesse filosoof Mudimbe – 'uitgevonden' Afrika<sup>04</sup>. De spiegel van het kolonialisme is dat beeld van Afrika blijven vormen, ook lang nadat de Belgische kolonisatie tot een einde gekomen was en 'De brandende zon van de onafhankelijkheid'<sup>05</sup> over Congo was begonnen te schijnen. Zoals blijkt uit de beeldinstallatie *Independence cha cha* van Ângela Ferreira wachten de mogelijkheden die in dat cruciale moment besloten lagen, nog altijd op hun realisatie.

### Putuville

Mijn aandacht gaat echter ook uit naar de keerzijde van de koloniale spiegel: zoals de metropool voor zichzelf een Congoville heeft verzonnen, zo verzonnen de onderdanen van de kolonie, in Congo en elders, het spiegelbeeld Putuville.<sup>06,07</sup> Afrika

- 03 Homi K. Bhabha (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- 04 Valentin-Yves Mudimbe (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. London and Bloomington: James Currey and Indiana University Press.
- 05 Ahmadou Kourouma (1970 [1968]). *Les soleils des indépendances*. Paris: Editions du Seuil.
- 06 Het is moeilijk om de complexe relatie tussen spiegels en denkbeelden recht te doen. Voor een diepgaandere behandeling van de manieren waarop representaties van (en fantasieën over) de 'Ander' de representaties en fantasieën van die 'Andere' omvatten, herwerken, contesteren, bekrachtigen en transformeren – met inbegrip van die van Andermans Andere, of het gepretendeerde Zelf: zie Filip De Boeck en Marie-Françoise Plissant (2004). *Kinshasa. Tales of the Invisible City*. Ghent en Tervuren: Ludion en Royal Museum for Central Africa. 13–61.
- 07 In vele autochtone talen uit het Congobekken is *Putu*, *Mputu* of *Poto* de algemeen gebruikte term voor Europa en de witte wereld. Etymologisch komt *Poto* van 'Portugal'. Onder leiding van Diogo Cao exploreerden Portugese zeeleiden en ontdekkingsreizigers op het einde van de vijftiende eeuw als eersten de Congo-rivier.

Putuville

Toutefois, mon attention est également attirée par l'envers du miroir colonial. Car, de même que la métropole avait imaginé à son propre usage un Congo, les sujets de la colonie ont, au Congo et ailleurs, inventé l'image inversée de *Putuville*<sup>06,07</sup>. L'Afrique n'a cessé d'être « inventée » et reconstruite, tant dans la métropole que sur le continent africain lui-même, par la spéculation européenne. Mais cette réflexion coloniale a à son tour reçu une réponse dans la population (post)coloniale, via une image inversée de l'Europe. Les protestations, rébellions et révoltes anticoloniales, mais aussi des formes plus cachées de résistance, étaient indissociables de l'instabilité et l'état de « nervosité<sup>08</sup> » qui caractérisaient l'administration coloniale. De même, la période postcoloniale s'est souvent distinguée par un rejet analogue des blancs. Néanmoins, cette réprobation et ce rejet allaient souvent de pair avec une certaine attraction et fascination. Aujourd'hui encore, les représentations sociales collectives congolaises de *Putu* regorgent souvent d'images mythiques, dans lesquelles l'« Europe » continue d'apparaître comme une terre paradisiaque où l'ont vit facilement et dans l'abondance<sup>09</sup>. En lingala (la *lingua franca* de Kinshasa) par exemple, la Belgique est désignée par le mot *lola*, qui signifie « ciel ».

Cette image rêvée de l'Europe est encore amplifiée par la figure du « sapeur », version congolaise du *flâneur* de Baudelaire, également centrale dans l'œuvre de Maurice Mbikayi. Le personnage du sapeur est apparu dans les années 1970 et 1980 dans les rues de Brazzaville et de Kinshasa et a été brillamment

06 Il est difficile de décrire ici la relation complexe entre miroirs et représentations. Pour un traitement plus approfondi des manières dont les représentations de l'« Autre » (et les fantasmes à son sujet) englobent, remanient, contestent, renforcent et transforment les représentations et les fantasmes de cet Autre, y compris ceux de l'Autre de l'Autre ou du Soi assumé: voir Filip De Boeck et Marie-Françoise Plissart (2004). *Kinshasa. Tales of the Invisible City* (Gand et Tervuren: Ludion and Royal Museum for Central Africa), 13–61., 13–61.

07 Dans beaucoup de langues autochtones du bassin du Congo, *Putu*, *Mputu* ou *Poto* est le terme général désignant l'Europe et le monde blanc. Étymologiquement, *Poto* vient de « Portugal ». Les marins et voyageurs portugais dirigés par Diogo Cao ont été les premiers Européens à explorer le fleuve Congo, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

08 Nancy Rose Hunt (2016). *A Nervous State. Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*. Durham: Duke University Press.

09 Inévitablement, ces traces sont inextricablement liées à la dimension personnelle de l'inventaire auquel appellent Gramsci et Said. *Que* racontent ces traces sur le caractère chargé et complexe des relations ethnographiques et, plus

werd voortdurend 'verzonnen' en gereconstrueerd – door de metropool maar ook op het Afrikaanse continent zelf – via een Europese spiegeling. Maar die koloniale reflectie werd op haar beurt bij de (post)koloniale bevolking beantwoord met een Europees spiegelbeeld. Antikoloniale protesten, opstanden en revoltes, maar ook meer verdoken vormen van verzet waren onlosmakelijk verbonden met de onstabiele en 'nervuze toestand'<sup>08</sup> die het koloniaal bestuur kenmerkten. En ook de postkoloniale periode is vaak gekenmerkt door een soortgelijke afwijzing van de *Blancs*. Tegelijkertijd gingen die afkeuring en afwijzing vaak hand in hand met een zekere bekoring en fascinatie. Zelfs vandaag nog bevatten de Congolese collectieve sociale denkbeelden over *Putu* veel sprookjesachtige ideeën waarin 'Europa' opduikt als een paradijselijk wonderland waar het makkelijk en rijkelijk leven is. Ook dat is een illustratie van de niet-aflatende en soevereine kracht van de koloniale spiegel.<sup>09</sup> In het Lingala (de *lingua franca* van Kinshasa) bijvoorbeeld wordt naar België verwezen als *lola*, hemel.

Dit dromerige beeld van Europa werd nog versterkt door de figuur van de *sapeur*, de Congolese versie van de *flâneur* van Walter Benjamin, die ook centraal staat in het werk van Maurice Mbikayi. De persona van de sapeur is in de jaren 1970 en 1980 op het toneel verschenen in Brazzaville en Kinshasa en werd schitterend geportretteerd in de muziek van de toonaangevende Congolese muzikant van die tijd, Papa Wemba. In *Matebu* en andere typische songs van hem uit die periode wordt de *sapeur*, een jonge elegante *Kinois*, voorgesteld als een (al dan niet fictieve) Congolese versie van de wereldburger die

08 Nancy Rose Hunt (2016). *A Nervous State. Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*. Durham: Duke University Press.

09 Onvermijdelijk maken deze sporen onlosmakelijk deel uit van de persoonlijke dimensie in de inventaris waar Gramsci en Said toe oppripen. Wat vertellen deze sporen over het beladen en gecompliceerde karakter van de etnografie en, specifiek, van de emotionele en politieke bezorgdheid in verband met kwesties als ras en macht? Is kritische (auto)reflectie mogelijk binnen de context van de (historisch en gevoelsmatig zo beladen) kwestie van de positionaiteit, als het gaat om een witte Belgische antropoloog die vandaag aan het werk is in Congo?





FIG. 13, P. 104

portraiture par un musicien congolais célèbre à cette époque, Papa Wemba. Dans *Matebu* et d'autres chansons types composées par cet artiste, le sapeur, un jeune et élégant Kinois, présenté comme une version locale (fictive ou non) du citoyen du monde qui rêve de partir pour une version Technicolor d'une Europe idéalisée. Sans s'encombrer de la réalité économique et politique qui exclut souvent les migrants congolais de ce « droit à la ville », le sapeur flâne sur les Champs Élysées dans ses vêtements design et coûteux. (FIG. 13)

Le style de vie de l'élite congolaise urbaine, aussi bien dans le pays qu'à l'étranger, et d'une grande partie de la communauté expatriée blanche au Congo semble confirmer cette idée de l'Occident. Une image qui a d'ailleurs été renforcée pendant des années par des émissions populaires diffusées sur les chaînes congolaises. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, *Mputuville*, un show animé par un journaliste célèbre du nom de Zacharie Bababaswe, était par exemple très regardé au Congo. En montrant les fêtes et les réceptions des *rich & famous* congolais de toute l'Europe, il a contribué à mythifier davantage le style de vie urbain européen. Lorsque Bababaswe a tenté en 2006 de réfuter la critique selon laquelle il véhiculait une image fautive de la diaspora congolaise et a réalisé un reportage intitulé *Vanda na mboka* (« Restez à la maison ») sur les conditions de vie difficiles des « sans-papiers » congolais en Belgique, il a été durement attaqué par la même communauté congolaise, qui estimait qu'il essayait de démythifier leur existence dans la diaspora européenne<sup>10</sup>.

spécifiquement, des préoccupations émotionnelles et politiques entourant des questions comme la race et le pouvoir? L'autoréflexion critique est-elle possible dans le contexte (historiquement et affectivement déjà si chargé) de la question de la positionnalité s'agissant d'un anthropologue masculin belge, blanc, qui travaille aujourd'hui au Congo?

- <sup>10</sup> Voir Filip De Boeck (2012). *City on the Move: How Urban Dwellers in Central Africa Manage the Siren's Call of Migration*. In: Knut Graw et Samuli Schielke (Eds.), *The Global Horizon. Expectations of Migration in Africa and the Middle East*. Louvain: Leuven University Press. 59-85.

ervan droomt om naar een geïdealiseerd Europa-in-Technicolor te vertrekken. Niet gehinderd door de economische en politieke realiteit die Congolese migranten vaak uitsluiten van dit 'recht op de stad', kuint de sapeur in zijn designkledij over de Champs Élysées van Parijs. (FIG. 13)

De levensstijl van de rijke Congolese stadselite, thuis maar ook in het buitenland, en van een groot deel van de witte expatgemeenschap in Congo lijkt dit idee over het Westen te bevestigen. Dat beeld werd overigens jarenlang versterkt door populaire programma's op de Congolese tv-zenders. In de late jaren 1990 en de vroege jaren 2000 werd bijvoorbeeld *Mputuville*, een show met de populaire journalist Zacharie Bababaswe, druk bekeken in Congo. Door de feestjes en recepties van de Congolese *rich & famous* van over heel Europa te tonen werd die stedelijke Europese lifestyle nog verder gemythologiseerd. Toen Bababaswe in 2006 de kritiek probeerde te weerleggen dat hij een vals beeld schetste van de Congolese diaspora en een reportage maakte met de titel *Vanda na mboka* (*Blijf thuis*) over de moeilijke levensomstandigheden van Congolese 'sans papiers' in België, werd hij hard aangepakt door diezelfde Congolese gemeenschap omdat ze vonden dat hij hun bestaan in de Europese diaspora probeerde te demythologiseren.<sup>10</sup>

- <sup>10</sup> Zie Filip De Boeck (2012). "City on the Move: How Urban Dwellers in Central Africa Manage the Siren's Call of Migration". In: Knut Graw et Samuli Schielke (eds.), *The Global Horizon. Expectations of Migration in Africa and the Middle East*. Leuven: Leuven University Press. 59-85.

Werken aan de erfenis van de koloniale moderniteit in het huidige Congo

Na de Tweede Wereldoorlog probeerde het Belgische koloniale bestuur hard om, zeker in Léopoldville en de andere grotere steden van Belgisch Congo, een 'modelkolonie' op te bouwen



## Remanier l'héritage de la modernité coloniale dans le Congo actuel



FIG. 14, P. 105

Après la Seconde Guerre mondiale, l'administration coloniale belge s'est efforcée, en particulier à Léopoldville et dans les autres grandes villes du Congo belge, de construire une colonie « modèle » telle qu'elle avait été mise en scène pendant l'Exposition universelle de 1930. Pour y parvenir, elle a principalement investi dans l'infrastructure industrielle et l'architecture urbaine. La tour Forescom, dans l'actuel quartier de Gombe, à Kinshasa, a été l'un des premiers fleurons de l'architecture coloniale moderniste. (FIG. 14) Achevée en 1946, elle était avec ses dix étages le premier gratte-ciel d'Afrique centrale. Très tôt, elle a été suivie par d'autres tours d'allure moderniste typique<sup>11</sup>. La tour Forescom était semble-t-il une source de fierté à la fois pour les colonisateurs et les colonisés. Pour les premiers, elle symbolisait la réussite du projet colonial et était devenue l'emblème de la propagande coloniale, tandis que face à elle, les Congolais rêvaient de pouvoir participer à la modernité globale qu'elle matérialisait, voire d'y être intégrés en tant qu'acteurs à part entière. Pourtant la ville coloniale était bâtie selon des lignes de démarcation raciales strictes. Les Congolais n'avaient pas de droits sur « la Ville », c'est-à-dire sur le centre ville blanc; ils étaient confinés dans les « cités indigènes », situées en périphérie. Il n'empêche que pour eux, la tour a été pendant un temps la preuve tangible de ce que Léopoldville était en passe de devenir une *Putuville*, la première « Europe noire » d'Afrique (ou *Poto moindo*, comme la ville est nommée en lingala). La tour était non seulement pointée

11 Voir Johan Lagae (2002). *Kongo zoals het is. Drie architectuurverhalen uit de Belgische koloniatiegeschiedenis (1920-1960)*. Gand: Universiteit Gent [dissertation doctorale].

zoals die ten tonele gevoerd was tijdens de Wereldtentoonstelling van 1930. Men deed dat door vooral te investeren in industriële infrastructuur en stadsarchitectuur. Zo werd de Forescom-toren, in de huidige Gombe-wijk in Kinshasa, een van de vroege bakens van de koloniale, modernistische stedelijke architectuur. (FIG. 14) De toren was klaar in 1946 en was met zijn tien verdiepingen de eerste wolkenkrabber van Centraal Afrika. Al snel volgden er nog andere torengebouwen met een tropische modernistische inslag.<sup>11</sup> Naar verluidt was de Forescom-toren een bron van fierheid voor zowel kolonisatoren als gekoloniseerden. Voor de eersten verzinnebeeldde de toren het welslagen van het koloniale project en werd het een embleem van de koloniale propaganda, terwijl de Congolezen ervan droomden dat ze zouden kunnen deelnemen aan de globale moderniteit die de toren opriep, en dat ze er zelfs in zouden opgenomen worden als volwaardige actoren. Nochtans was de koloniale stad gebouwd langs strikte raciale scheidslijnen. De Congolezen hadden geen enkele aanspraak op *La Ville*, het witte stadscentrum; zij werden integendeel verbannen naar de *cités indigènes* in de periferie. Maar toch vormde ook voor hen de toren een tijdlang het tastbaar bewijs dat Léopoldville op weg was om Putuville te worden, het eerste 'Zwarte Europa' in Afrika (of *Poto moindo*, zoals de stad in het Lingala werd genoemd.) Zoals de Forescom-toren naar de hemel wees, zo wees hij ook naar de toekomst. In het gebouw lagen hoop, verwachtingen en mogelijkheden besloten. De stenen waren de vertaling en de visuele symbolisering van de ideologie van vooruitgang en moderniteit van het kolonialisme.<sup>12</sup> Misschien is het daarom ook niet verwonderlijk dat het Mobutu-regime

FIG. 14, P. 105

11 Zie Johan Lagae (2002). *Kongo zoals het is. Drie architectuurverhalen uit de Belgische koloniatiegeschiedenis (1920-1960)*. Gent: Universiteit Gent.

12 De toren belichaamde evenwel ook de duistere repressieve kant van het kolonialisme, met al zijn complexe processen van overheersing, controle en toezicht. De vorm van het gebouw deed aan een wachttorendenken, de stenen versie van een alziende koloniale Big Brother. Dat herinnert ons eraan dat het koloniale stadslandschap van Kinshasa grotendeels vorm kreeg door middel van een erg indringende geschiedenis van (fysiek en symbolisch) geweld en overheersing. Dat uitte zich niet alleen in raciale segregatie maar ook in gewelddadige onteigeningen en verplichte verhuizingen.

vers le ciel, mais aussi vers le futur. L'espoir, les attentes et les possibilités semblaient matérialisés en elle, bref, elle était la traduction visuelle de l'idéologie de progrès et de modernité du colonialisme<sup>12</sup>. Il n'est donc sans doute pas étonnant qu'après l'indépendance, le régime Mobutu ait copié ce modèle et construit sa propre tour, la tour Sozacom, à un jet de pierre de la première. La nouvelle construction était plus haute et plus imposante encore que son ancêtre colonial. Elle est devenue un nouveau repère dans la ville, un symbole de la victoire du nationalisme zaïrois sur le colonialisme belge.

Même si une bonne partie des rêves qui ont vu la lumière du jour à travers ces gratte-ciel coloniaux et postcoloniaux ont aujourd'hui tourné en désillusion, le topos du gratte-ciel est encore utilisé par le gouvernement congolais comme incarnation de l'ambition de s'adapter à un monde plus moderne et globalisé<sup>13</sup>. Joseph Kabila, alors président de la République démocratique du Congo (DRC), a inauguré en août 2018 un nouveau gratte-ciel. Officiellement nommé *Hypnose*, il se trouve au centre de Lubumbashi, la deuxième plus grande ville du pays<sup>14</sup>. Comme son nom le suggère, le bâtiment représente une sorte de modernité spectaculaire et une théâtralisation politique puissante de la modernisation en un spectacle presque onirique<sup>15</sup>. Il crée ainsi l'image d'une ville néolibérale en plein essor, une représentation caractéristique de tous les nouveaux projets de rénovation urbains depuis l'élection de Kabila en 2006<sup>16</sup>. (FIG. 15)

Par ce biais et par d'autres, le Congo se tourne en réalité toujours vers le reflet hypnotisant de la modernité coloniale. Cette fascination s'exprime parfois aussi de manière tout à fait ludique.



FIG. 15, P. 108

na de onafhankelijkheid dit model kopieerde en ook een toren bouwde, de Sozacom-toren, op een steenworp van de Forescom-toren. Die nieuwe toren was hoger en nog imposanter dan zijn koloniale voorganger en werd een nieuw baken voor de stad, een symbool voor de overwinning van het Zaïrese nationalisme op het Belgische colonialisme.<sup>12</sup>

Veel van de dromen die het daglicht zagen door deze koloniale en postkoloniale wolkenkrabbers zijn vandaag op ontgoocheling uitgedraaid, ook al wordt de topos van de wolkenkrabber door de Congolese regering nog altijd gebruikt als belichaming van de ambitie om zich in te passen in een meer moderne en geglobaliseerde wereld.<sup>13</sup> Zo huldigde Joseph Kabila, de vorige president van de Democratische Republiek Congo (DRC), in augustus 2018 een nieuwe wolkenkrabber in. Officieel heet hij *Hypnose*, en hij ligt in downtown Lubumbashi, de tweede grootste stad van het land.<sup>14</sup> Zoals de naam suggereert vertegenwoordigt het gebouw een soort van spectaculaire moderniteit en een krachtige politieke theatraalizing van modernisering als een haast onirisch schouwspel<sup>15</sup>. Daardoor wordt het beeld gecreëerd van een 'neoliberaale stad' in volle ontwikkeling, een denkbeeld dat kenmerkend is voor alle stadsvernieuwingplannen van de overheid sinds de verkiezing van Kabila in 2006.<sup>16</sup> (FIG. 15)

Op deze en andere manieren keert Congo eigenlijk steeds weer terug naar de hypnotiserende weerspiegeling van de koloniale moderniteit. Die fascinatie komt soms ook op een heel speelse manier tot uitdrukking. Door een ludieke en parodiërende inslag lukt het ook om een puur mimetische herneming van het koloniale erfgoed en oude modellen uit de metropool

12 La tour incarnait toutefois aussi le côté répressif sombre du colonialisme, avec ses processus complexes de domination, de contrôle et de surveillance. Sa forme faisait penser à une tour de garde, version en dur d'un Big Brother colonial capable de tout voir. Cela nous rappelle que le paysage colonial urbain de Kinshasa a principalement été façonné par une histoire très intrusive de violence (physique et symbolique) et de suprématie qui s'exprimait non seulement dans la ségrégation raciale, mais aussi dans des expropriations violentes et des démenagements forcés.

13 Voir Filip De Boeck (2011). The Modern Titanic: Urban Planning and Everyday Life in Kinshasa, *The Salon (Johannesburg Workshop in Theory and Criticism)*, n° 4, 73-82.

14 Voir Filip De Boeck (2018). Future City. Congo's Urban Worlds in the Age of the Global City. In: Dominique Malaquais (Ed.), *Kinshasa Chronicles*. Paris: Éditions de l'œil / MIAM. 300-307.

15 Voir Peter J. Bloom, Stephen Miescher et Takyiwaa Manu (2014). *Modernization as Spectacle in Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

16 Le président Kabila a lancé le programme « des 5 chantiers » dans le cadre de sa campagne présidentielle de 2006. Plus tard, cette campagne a été rebaptisée la

13 Zie Filip De Boeck (2011). "The Modern Titanic: Urban Planning and Everyday Life in Kinshasa", *The Salon (Johannesburg Workshop in Theory and Criticism)*, nr. 4, 73-82.

14 Zie Filip De Boeck (2018). "Future City. Congo's Urban Worlds in the Age of the Global City". In: Dominique Malaquais (ed.), *Kinshasa Chronicles*. Paris: Éditions de l'œil / MIAM. 300-307.

15 Zie Peter J. Bloom, Stephen Miescher en Takyiwaa Manu (2014). *Modernization as Spectacle in Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

16 President Kabila lanceerde het 5 chantiers-programma als onderdeel van zijn presidentscampagne van 2006. Later werd deze campagne herdoopt tot 'De revolutie van de moderniteit'. Dat was een herstelplan voor Congo, met een pleidooi voor de modernisering van het onderwijs, de gezondheidszorg, de wegeninfrastructuur, de huisvesting en de toegang tot elektriciteit in de hele DRC.



FIG. 16, P. 106



FIG. 17, P. 107

À travers des interventions humoristiques et parodiques, on parvient à dépasser la reprise purement mimétique de l'héritage colonial et des anciens modèles venus de la métropole. Songez par exemple aux sapeurs, nommés plus haut, qui portent des vêtements occidentaux design. Ou à la discussion entamée depuis plusieurs années entre deux communes de Kinshasa, Bandalungwa et Lemba, pour savoir laquelle a le droit de s'arroger le surnom de Paris ou de Ville lumière alors que toutes deux sont continuellement victimes de pannes d'électricité et se trouvent souvent dans l'obscurité complète<sup>17</sup>.

Cette même fascination caractérise aussi l'œuvre d'artistes comme Bodys Isek Kingelez. Celui-ci est connu pour ses utopies urbaines, comme *Ville fantôme*. Ses maquettes de gratte-ciel font revivre la verticalité du modernisme urbain colonial, mais elles en sont aussi un « remaniement » avec un petit quelque chose de différent. (FIG. 16, 17) Dans son œuvre artistique – une représentation formelle et figurée de la ville idéale – on voit continuellement transparaître, de différentes manières, la préoccupation émancipatrice et humanitaire de la modernité coloniale, mais aussi la position dominante qu'elle accordait à la religion, son cadre de référence moralisateur, son caractère autoritaire et totalitaire et son obsession de la sécurité et du contrôle.

De l'autre côté du miroir : les trous postcoloniaux comme point d'ancrage pour de nouvelles formes de vie urbaine

Les citoyens et les gestionnaires ont beau être fascinés jusqu'à un certain point par l'esthétique du gratte-ciel,

« révolution de la modernité ». Il s'agissait d'un plan de redressement pour le Congo, incluant un plaidoyer pour la modernisation de l'enseignement, des soins de santé, de l'infrastructure routière, du logement et de l'accès à l'électricité en RDC.

<sup>17</sup> À *Congoville* l'œuvre de Jean Katambayi, lui-même fils d'électricien, fournit un commentaire touchant sur ces black-outs et pannes de courant trop fréquents et autres lacunes infrastructurelles qui font partie intégrante de la vie quotidienne dans les villes : son *Afrolampe* émet d'ailleurs plus d'obscurité que de lumière.

te overstijgen. Denk bijvoorbeeld maar aan de eerder vermelde *sapeurs* die zich westerse designkieren aanmeten. Of aan de al jarenlang aanslepende discussie tussen twee gemeenten van Kinshasa, Bandalungwa en Lemba, over wie de titel 'Parijs' en '*Ville lumière*' mag gebruiken, ook al worden ze voortdurend geplaagd door stroomonderbrekingen en zitten ze vaak volledig in het donker.<sup>17</sup> Diezelfde fascinatie kenmerkt ook het werk van kunstenaars als Bodys ISEK KINGELEZ. Die staat bekend om zijn stadsutopieën, zoals *Ville fantôme* (Spookstad). Zijn maquettes van wolkenkrabbers doen de verticaliteit van het koloniale stedelijke modernisme herleven, maar ze zijn er ook een omwerking van, met een hoek af. (FIGS. 16, 17). In zijn artistieke werk – een formele en inhoudelijke voorstelling van de ideale stad – zie je voortdurend, zij het op verschillende manieren, de emancipatorische en humanitaire preoccupatie van de koloniale moderniteit, maar ook de religieuze boventoon, het moraliserende referentiekader, het autoritaire en totalitaire karakter, en de obsessie met veiligheidskwesaties en controle.

<sup>17</sup> In *Congoville* vormt het werk van Jean Katambayi, zelf de zoon van een elektricien, een aangrijpend commentaar op deze al te frequente black-outs, stroomstoringen en andere infrastructurele gebreken die zozeer deel uitmaken van het dagelijkse stadsleven in Congo: zijn *Afrolampe* straalt dan ook eerder duisternis uit dan licht.

FIG. 16, P. 106

FIG. 17, P. 107

Voorbij de spiegel: postkoloniale gaten als hechtpunten voor nieuwe vormen van stadsleven

Burgers én bestuurders mogen dan tot op zekere hoogte gefascineerd blijven door de esthetiek van de wolkenkrabber, de rauwe fysieke en sociale realiteit van het leven in een Congolese stad doorprikt voortdurend de droom die met de modernistische esthetiek gepaard gaat. Er gaapt een grote kloof tussen de officiële stadsplanning en het beleid enerzijds en de realiteit van een doordeweeks leven in de schaduw van (post)koloni-

la dure réalité physique et sociale de la vie dans une ville congolaise entame continuellement le rêve qui va de pair. Un profond fossé existe entre, d'une part, l'aménagement urbain officiel et la politique, d'autre part, et la réalité de la vie quotidienne à l'ombre des tours (post)-coloniales. Cette réalité brise sans arrêt les promesses du modèle du gratte-ciel, car l'unique verticalité à l'horizon, ce sont les montagnes d'ordures que les services communaux ne ramassent plus depuis longtemps. Parallèlement, la verticalité ascendante de la ville moderne se change souvent en « vertical noir » descendant<sup>18</sup>: la dégradation de la surface couverte, asphaltée, tryphobique de la ville moderne révèle une autre sorte de surface urbaine. Ce n'est plus l'horizontalité solide, stable, impénétrable et nivelée du terrain urbain moderniste. Elle ouvre sur un paysage nettement plus cahoteux et poussiéreux dans lequel le sous-sol, avec ses fosses et ses trous, prend littéralement le dessus et arrive à la surface. C'est le centre du vortex que représente Kinshasa – une ville qui inverse la vision ascendante verticale de la géographie coloniale-moderniste et néolibérale et la réduit à néant.

Dans leur tentative de comprendre la lutte quotidienne que leur impose la ville, les citoyens se détournent de plus en plus de la tour comme figure ambitieuse et tournée vers l'avenir. À la place, ils regardent une figure topographique opposée: le creux, le trou, le vide – *libulu* en lingala. Aujourd'hui, l'idée du « trou » constitue sans aucun doute un élément fondamental du répertoire Congoville: en tant que symbole colonial essentiel, il appartient au cœur de l'invention et de la représentation de l'« Afrique » par

18 Stephen Graham (2016), Vertical Noir. Histories of the Future in Urban Science-Fiction, *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 20 (3): 389-406.

ale torenggebouwen. Die realiteit verbrijzelt de beloftes van het wolkenkrabbermodel voortdurend, want de enige verticaliteit aan de horizon van deze steden bestaat uit de afvalbergen die de stadsdiensten al lang niet meer ophalen. Tegelijk transformeert de opwaartse verticaliteit van de moderne stad vaak in een neerwaarts 'vertical noir':<sup>18</sup> de aftakeling van het bedekte, geasfalteerde, tryphobische oppervlak van de moderne stad reveleert een ander soort van urbane oppervlakte. Die is niet langer de stevige, stabiele, ondoordringbare en genivelleerde horizontaliteit van het modernistische stadsterrein. Ze opent een veel hobbeliger en mul landschap waarin de ondergrond met zijn *holtes* en *gaten* letterlijk op de voorgrond en aan de oppervlakte komt. Dat is het centrum van de maalstroom die Kinshasa is – een stad die de opwaartse verticale visie van de koloniale-modernistische en neoliberale geografie radicaal omkeert en tenietdoet.

In hun poging om de dagelijkse strijd die de stad hen oplegt te doorgronden, keren stadsbewoners zich steeds meer af van de toren als ambitieuze en toekomstgerichte figuur. In de plaats kijken ze naar een tegengestelde topografische figuur: de holte, het gat, de leemte – *libulu* in het Lingala. Nu maakt het idee van 'het gat' ongetwijfeld een essentieel onderdeel uit van het Congoville-register: als wezenlijk koloniaal zinnebeeld behoort het tot de kern van de Europese uitvinding en verbeelding van 'Afrika', en zegt het ook nog steeds veel over hoe Europa naar het postkoloniale Afrika van vandaag kijkt. Maar desondanks is de figuur van de holte ook een lokaal concept geworden, een autochtone stijlfiguur die Congolese stedelingen gebruiken om hun vaak precaire overleven in de stad te omschrijven. In de

18 Stephen Graham (2016). "Vertical Noir. Histories of the Future in Urban Science-Fiction", *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 20 (3), 389-406.

l'Europe et reste très révélateur de la façon dont l'Europe voit l'Afrique postcoloniale actuelle. La figure du trou est malgré cela devenue un concept local, une figure de style autochtone que les Congolais utilisent pour décrire leur existence souvent précaire dans la ville. En premier lieu, *libulu* peut désigner les nombreux trous et cratères qui font désormais partie du paysage urbain, comme les nids de poule dans les rues ou les nombreux endroits érodés et affaissements qui affectent l'infrastructure et détruisent le tissu urbain – certains ont même reçu un nom individuel, ce qui leur prête une dynamique propre, dans la mesure où ils déterminent et conditionnent notamment la mobilité des habitants. *Libulu* peut d'ailleurs aussi être compris comme une forme spécifique d'infrastructure urbaine générique, propre à la réalité spécifique qui caractérise la notion d'« urbanité » dans un tel environnement. Mais *libulu* désigne bien plus que la dimension purement physique du « trou ». Sony Labou Tansi, romancier et dramaturge bien connu du Congo-Brazzaville, nous rappelle les autres trous (pièges) qui entravent et perturbent continuellement la vie dans la ville :

Mais voici le « trou » : pour ne pas y tomber, il faut y aller. Le trou de la vie. Le trou des autres. Le trou du monde. Le trou des espérances. Le trou de la réalité – et celui des rêves. Le trou des religions et celui que fait en vous propre viande. [...] Et puis il y a ce trou qu'on appelle DEMAIN : demain est réglé comme une bombe. Mais du pied, comme un sol d'argile, aujourd'hui trace « demain »<sup>19</sup>.

19 Sony Labou Tansi (1998). *Théâtre 3. Monologue d'or et noces d'argent / Le trou*. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditions. 61-62.

eerste plaats kan *libulu* verwijzen naar de vele fysieke gaten en kraters die deel zijn gaan uitmaken van het stadslandschap, zoals de vele putten in de wegen, of de vele geërodeerde plekken en zinkgaten die de infrastructuur aantasten en het stedelijk weefsel ontrafelen – sommige van die erosie geulen hebben zelfs een persoonlijke naam gekregen en dat verleent hen een eigen dynamiek omdat ze bijvoorbeeld de mobiliteit van de stedelingen bepalen en sturen. *Libulu* kan dan ook worden begrepen als een specifieke vorm van generische stadsinfrastructuur, eigen aan de specifieke realiteit die het begrip 'stedelijkheid' kenmerkt in een dergelijke stadsomgeving. Maar *libulu* verwijst naar nog veel meer dan de louter fysieke dimensie van het 'gat'. Sony Labou Tansi, de bekende romancier en theaterauteur uit Congo-Brazzaville, herinnert ons aan al die andere (val)kuilen die ook voortdurend het leven in de stad doorkruisen en onderbreken:

Maar zie hier het "gat": als je er niet wil invallen, moet je erin gaan. Het gat van het leven. Het gat van de anderen. Het gat van de wereld. Het gat van de hoop. Het gat van de realiteit – en dat van de dromen. Het gat van de religies en het gat dat in jou zijn eigen vlees maakt. [...] En dan is er het gat dat we MORGEN noemen; morgen is ingesteld als een bom. Maar zoals een voet in de leemgrond tekent vandaag "morgen" uit.<sup>19</sup>

Het begrip 'gat' verwijst dus niet alleen naar de fysisch tastbare holtes in het stadsoppervlak, maar ook naar het zwarte gat van het stadsleven zelf, de zwarte materie van de stadspraxis die sociale dimensies uitholt en oude normen en waarden doet verdwijnen. 'Gat' is een metafoor om alle schimmige deals te omschrijven waar stedelingen moeten op terugvallen om de

19 Sony Labou Tansi (1998). *Théâtre 3. Monologue d'or et noces d'argent / Le trou*. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditions. 61-62.



La notion de « trou » renvoie donc non seulement aux creux tangibles dans la surface urbaine, mais aussi au trou noir de la vie urbaine elle-même, à la matière noire de la praxis urbaine, qui érode les dimensions sociales et fait disparaître les anciennes normes et valeurs. « Trou » est une métaphore pour décrire tous les commerces douteux auxquels les citadins doivent avoir recours pour survivre dans l'économie informelle de la ville. Mais il comprend aussi tout déplacement impromptu vers un territoire social, moral et mental, souvent inconnu, auquel la ville contraint ses habitants.

« Trou » désigne aussi le cadre temporel non téléologique de la ville, les pièges des idéologies religieuses, le traquenard des relations biaisées, qui se nouent souvent dans un contexte violent. Il peut aussi désigner le danger réel et tangible du sexe et de la vie nocturne festifs qui ont rendu Kinshasa célèbre, l'atmosphère embrumée qui est si bien décrite dans le roman *Tram 83* de Mwanza Mujila<sup>20</sup>. *Tram 83* a pour cadre un bar-bidonville frénétique situé dans une « ville-pays » indéterminée clairement inspirée par Kinshasa et par Lubumbashi, la ville natale de l'auteur. Les deux personnages principaux, Lucien et Requiem, y ont échoué dans l'espoir d'arriver à « faire leur trou » dans la ville cloaque, un réservoir de misère où tous les rêves et les plaisirs qu'offrent les orifices du corps humain se changent facilement en « trous dans votre propre viande ».

Dans un court passage du *Droit à la ville*, le très reconnu théoricien de la ville Henri Lefebvre fait cependant référence au potentiel du trou. Il écrit à propos d'un tout autre monde urbain, mais ses mots peuvent aisément

<sup>20</sup> Fiston Mwanza Mujila (2014). *Tram 83*. Paris: Éditions Métailé.

informele economie van de stad te overleven. Maar het omvat ook elke impromptu verplaatsing in een vaak onbekend sociaal en mentaal territorium waartoe de stad haar inwoners dwingt.

'Gat' duidt tevens op een niet-teleologisch tijds kader, of op de valkuilen van religieuze ideologieën, of nog op de valstrik van verraderlijke vriendelijkheid, die vaak uitgespeeld wordt in een gewelddadig nabuurschap. Het kan ook verwijzen naar het reële en tastbare gevaar van de speelse seksualiteit en het ludieke nachtleven waarvoor Kinshasa vermaard geworden is, de schimmige sfeer die zo goed beschreven is in de roman *Tram 83* van Mwanza Mujila.<sup>20</sup> *Tram 83* speelt zich af in een jachtige bar/bidonville in een niet nader genoemde *Ville-Pays* dat duidelijk geïnspireerd is door Kinshasa en de geboortestad van de auteur, Lubumbashi. In die stad zijn de twee hoofdpersonen, Lucien en Requiem, gestrand in de hoop 'zelf een hol te kunnen maken' in de 'cloaca-stad', een beerput van miserie waar alle dromen en geneugten die menselijke lichaamsopeningen bieden, gemakkelijk veranderen in 'gaten in je eigen vlees'.

Maar in een korte passage in *Le droit à la ville* wijst de veelgeprezen stadstheoreticus Henri Lefebvre echter op het potentieel van de holte. Hij schrijft over een totaal andere stadswereld maar zijn woorden kunnen makkelijk – en letterlijk – vertaald worden naar de stedelijkheid van Kinshasa en andere Afrikaanse steden:

'(...) de destructurering van de stad maakt duidelijk hoe diep een fenomeen als sociale en culturele desintegratie kan gaan. Beschouwd als een geheel ziet deze samenleving zichzelf als *lacuneus*. Tussen de subsystemen en

<sup>20</sup> Fiston Mwanza Mujila (2014). *Tram 83*. Paris: Editions Métailé.



et très littéralement, être transposés à l'urbanité caractérisant Kinshasa et d'autres villes africaines :

(...) la déstructuration de la ville manifeste la profondeur des phénomènes de désintégration (sociale, culturelle). Cette société, considérée globalement, se découvre lacunaire. Entre les sous-systèmes et les structures consolidées par différents moyens (contrainte, terreur, persuasion idéologique) il y a des trous, parfois des abîmes. Ces vides ne viennent pas du hasard. Ce sont aussi les lieux du possible. Ils en contiennent les éléments, flottants ou dispersés, mais non la force capable de les assembler. Bien plus encore : les actions structurantes et le pouvoir du vide social tendent à interdire l'action et la simple présence d'une telle force. Les instances du possible ne peuvent s'accomplir qu'au cours d'une métamorphose radicale.<sup>21</sup>

Ce que Lefebvre épingle ici, c'est le danger de n'interpréter le trou, le creux, le fossé et le vide que comme incomplétude et « déstructuration ». Le discours sur le trou peut être problématique quand il suggère qu'une existence urbaine n'est définie que par le vide, comme si ces trous ne pouvaient être productifs d'une autre manière que par leur rôle d'évacuation<sup>22</sup>. Le creux ne se résume jamais à un trou noir ou à un espace négatif; un trou n'est jamais uniquement creux ou dépourvu de tout contenu. « Habiter dans l'espace du hiatus<sup>23</sup> » offre toujours une marge de manœuvre; les trous et les hiatus dans l'ordre des choses ont la capacité de souligner métaphoriquement la façon dont la vie continue outre et malgré la déchéance. Même si l'expérience du trou complique la vie et

21 Henri Lefebvre (2009). *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Economica. 105.

22 Joshua Walker (2014). *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*. Chicago: University of Chicago. [Dissertation inédite]. 31.

23 Kathleen Stewart (1996). *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an « Other » America*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 158.

structuren die op verschillende manieren geconsolideerd worden (dwang, terreur en ideologische overtuigingskracht) zitten er holen, soms diepe kloven. Die leemtes zijn er niet toevallig gekomen. Ze zijn de plekken van het mogelijke. Ze bevatten de vlottende en uiteengedreven elementen van het mogelijke, maar niet de kracht die hen terug zou kunnen samenbrengen. Meer zelfs: structurerende actie en de kracht van de sociale leemte hebben de neiging om elke actie en de aanwezigheid van zulke kracht te verhinderen. De omstandigheden van het mogelijke kunnen alleen gerealiseerd worden via een radicale metamorfose.<sup>21</sup>

Wat Lefebvre hier aanstipt is het gevaar om gat, holte, kloof en leemte alleen te interpreteren als onvolledigheid en 'destructurering'. Het discours over de holte kan problematisch zijn als het suggereert dat een stedelijk bestaan alleen gedefinieerd wordt door leegheid, alsof deze holtes 'niet op een andere manier productief kunnen zijn dan alleen maar als ledigheid.<sup>22</sup> De holte is nooit alleen maar een zwart gat of negatieve ruimte; een gat is nooit alleen maar hol of ontdaan van elke inhoud. 'Wonen in de ruimte van het hiaat<sup>23</sup> laat altijd manoeuvreerruimte toe. Gaten en hiaten in de orde der dingen bezitten de capaciteit om metaforisch te benadrukken hoe het leven verdergaat door en ondanks het verval. Ook al compliceert de ervaring van de holte het leven en overleven, ze laat tegelijk ook altijd een opening, een openheid toe. Of zoals Lefebvre schrijft, een mogelijkheid, tenminste voor wie weet hoe 'het licht te laten schijnen in het gat' ('*illuminer le trou*'), zoals de *Kinois* zeggen, en hoe deze dynamische en voortdurend veranderende stadsbiotoop naar zijn hand te zetten.

21 Henri Lefebvre (2009). *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Economica. 105.

22 Joshua Walker (2014). *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*. Chicago: University of Chicago. [Onuitgegeven proefschrift]. 31.

23 Kathleen Stewart (1996). *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an « Other » America*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 158.

la survie, elle permet aussi toujours une fente, une ouverture d'esprit. Ou, comme l'écrit Lefebvre, une possibilité, au moins pour ceux qui savent comment « illuminer le trou », comme le disent les Kinois, et exploiter ce biotope urbain dynamique, en évolution perpétuelle. De cette façon, une signification alternative et productive peut souvent être trouvée dans la lourdeur apparente de sa noirceur.

L'univers urbain postcolonial congolais devient ainsi une sorte de suture – une réunion, une liaison. Dans *Suturing the City*<sup>24</sup>, Sammy Baloji et moi avons regardé la manière étonnante dont les habitants du paysage urbain congolais abordent cette « suture » dans leur gestion du trou noir de la ville. Nous avons observé comment ils utilisaient les « trous » matériels, mais aussi mentaux et moraux comme points de suture pour combler les vides et les manques, compléter les hiatus, créer de nouveaux clusters et redéfinir le point zéro des conditions de vie impossibles dans les villes congolaises – dans de nouvelles possibilités, dans quelque chose d'autre, dans un surplus. (FIG. 18) Autrement dit, le point zéro ou le vide d'une situation déterminée devient sa première suture: le vide devient ainsi une « suture soustractive de la pensée à l'être<sup>25</sup> » et le chiffre zéro, le « tenant-lieu suturant du manque »<sup>26</sup>. Dans le court texte accompagnant l'essai photographique de Baloji sur les mineurs artisans et les puits de mine postcoloniaux de Kolwezi, Achille Mbembe renvoie aussi à la possibilité de reformuler le manque. « Dans ce monde zéro, ni la matière ni la vie ne finissent en tant que telles. Elles ne retournent à rien. Elles ne font que poursuivre un mouvement de sortie vers autre chose, la fin étant à chaque fois différée et question de la finitude suspendue.<sup>27</sup> »



FIG. 18, p. 108

- 24 Filip De Boeck et Sammy Baloji (2016). *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*. Londres: Autograph ABP.
- 25 Alain Badiou (2005). *Being and Event*. New York: Continuum, 66.
- 26 Jacques-Alain Miller (2012 [1966]). « Suture (elements of the logic of the signifier) ». In: P. Hallward et K. Peden (Eds.), *Concept and Form. Volume One. Key Texts from the Cahiers pour L'Analyse*. Londres / New York: Verso, 91–101.
- 27 Achille Mbembe (2014). *The Zero World. Materials and the Machine*. In: Sammy Baloji, *Mémoire/Kolwezi*. Bruxelles: Africalia, 76.

Op die manier kan er toch nog vaak een alternatieve en productieve betekenis gelezen worden in de zwarte zwaarte van de stad.

Het Congolese postkoloniale stadsuniversum, wordt ook een soort hecht draad – een sluiting, verbinding, zoom. In *Suturing the City*<sup>24</sup> bekeken Sammy Baloji en ik hoe de bewoners van het Congolese stadslandschap deze notie van de 'suture' verrassend gebruiken in hun omgaan met het zwarte gat van de stad. We onderzochten hoe ze materiële, maar ook mentale en morele 'gaten' gebruiken als hechtpunten om de leemtes en de tekorten op te vullen, de hiaten te overstijgen, om nieuwe clusters te maken en daardoor het nulpunt – de onmogelijke levensomstandigheden in de Congolese steden – te herdefiniëren in nieuwe mogelijkheden, in iets anders, in een surplus. (FIG. 18) Anders gezegd, het nulpunt of de leemte van een bepaalde situatie vormt zijn eigen hechtpunt: de leemte wordt zo een 'substractieve hechting voor het zijn',<sup>25</sup> en het nulgetal is 'de verbindende vervanger voor het tekort'.<sup>26</sup> In zijn korte tekst bij Baloji's fotografisch essay over de artisanale mijnbouwers en postkoloniale mijn-groeven van Kolwezi verwijst Achille Mbembe ook naar de mogelijkheid om vanuit nul het tekort te herformuleren. 'In deze nulwereld komt noch de materie noch het leven tot een absoluut einde. Ze worden niet niets. Ze gaan gewoon door naar iets anders, in elk geval wordt het einddoel uitgesteld en blijft de kwestie van eindigheid onbeantwoord.'<sup>27</sup>

Mij lijkt het vooral belangrijk om te begrijpen hoe stadsbewoners dat juist doen: hoe slagen ze erin – vaak met wisselend succes – om 'door te gaan naar iets anders' door de nul om te zetten in een één. Hoe lezen ze potentieel, belofte,

- 24 Filip De Boeck en Sammy Baloji (2016). *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*. London: Autograph ABP.
- 25 Alain Badiou (2005). *Being and Event*. New York: Continuum, 2005, 66.
- 26 Jacques-Alain Miller (2012 [1966]). "Suture (elements of the logic of the signifier)". In: P. Hallward en K. Peden (eds.), *Concept and Form. Volume One. Key Texts from the Cahiers pour L'Analyse*. London en New York: Verso, 91–101.
- 27 Achille Mbembe (2014). "The Zero World. Materials and the Machine". In: Sammy Baloji, *Mémoire/Kolwezi*. Brussel: Africalia, 76.

FIG. 18, p. 108

Il me semble surtout important de comprendre comment les citadins parviennent précisément à cela : comment ils réussissent – avec un succès souvent variable – à « passer à autre chose » en changeant le zéro en un ; comment ils distinguent le potentiel, la promesse et la perspective dans la noirceur du trou ; comment ils se forgent eux-mêmes – leurs mots, leurs corps – dans la lutte quotidienne pour percer le mystère de la ville et en résoudre les contradictions. Et comment il se fait que la pesanteur du trou lui-même, de la non-habitabilité de l’environnement urbain, les pousse justement à faire cela ?

28 Lefebvre. Op. cit., 106.

« Mind the Gap » :  
interventions artistiques dans la postcolonie

Selon Lefebvre, les artistes sont les mieux placés pour réaliser les « circonstances de l’impossible, qui sommeillent dans le vide et les failles :

[...] L’art apporte à la réalisation de la société urbaine sa longue méditation sur la vie comme drame et jouissance (...) la science de la ville, l’art et l’histoire de l’art entrent dans la médiation sur l’urbain, qui veut rendre efficaces les images qui l’annoncent<sup>28</sup>.

Que ce soit des écrivains comme Sony Labou Tansi et Mwanza Munjila ou des photographes comme Baloji et, avec lui, bien d’autres réalisateurs et performeurs visuels congolais, tous réussissent particulièrement bien à redéfinir le trou comme un lieu où l’on réfléchit aux nombreuses difficultés de la ville tout en découvrant ses possibilités inhérentes.

voorzicht in het zwarte gat? Hoe smijten ze zichzelf – hun woorden, hun lichamen – in die dagelijkse strijd om het raadsel van de stad te doorgronden en de tegenstrijdigheden met elkaar te verzoenen? En hoe komt het dat de zwaarte kracht van het gat zelf, de niet-bewoonbaarheid van de stedelijke omgeving, hen daarin voortstuwt om dat te doen?

28 Op. cit., 106.

29 Zie Kiripi Katembo (2015). *Transit- RDC*. Brussel: Africalia en Stichting Kunstboek.

‘Mind the Gap’: artistieke ingrepen in de postkolonie

Om de ‘omstandigheden van het mogelijke’ van Lefebvre, sluimerend in leemte en kloven, te realiseren zijn de kunstenaars het best geplaatst, aldus de auteur:

[...] *Kunst* levert een bijdrage aan de realisatie van de stedelijke samenleving door in een langdurige beschouwing het leven voor te stellen als drama en plezier. (...) Zo maken ook de wetenschap van de stad, de kunst en kunstgeschiedenis deel uit van een beschouwing over stedelijkheid die de beeldtaal ervan efficiënt wil maken.<sup>28</sup>

Niet alleen schrijvers als Sony Labou Tansi en Mwanza Munjila maar ook fotografen als Baloji en andere Congolese filmmakers en visuele performancekunstenaars slagen er bijzonder goed in om het gat te herdefiniëren als een plek waar men stilstaat bij de vele valkuilen van de stad waarvan tegelijk de inherente mogelijkheden geopenbaard worden.

Zo ook in het werk van Kiripi Katembo. *Un regard* is een fotoreeks uit 2009 waarin Kinshasa gespiegeld wordt in het stilstaande water van de vele putten in de straten.<sup>29</sup> Het is een uitnodiging aan de *Kinois* om stil te staan bij hun eigen samenleving en om hun eigen levensomstandigheden te mid-

C'est également le cas de l'œuvre de Kiripi Katembo. *Un regard* est une série photographique de 2009 dans laquelle Kinshasa est reflétée dans les eaux stagnantes des nombreux trous parsemant les rues<sup>29</sup>. C'est une invitation aux *Kinois* à se pencher sur leur propre société et à examiner de près leurs conditions de vie au beau milieu de ces ruines coloniales. Une telle approche a non seulement révélé la poésie qui se cache parfois dans la peau vérolée de la ville, mais pour l'artiste, cela a aussi été une manière d'« œuvrer pour un environnement de vie plus sain et de dénoncer par l'image ce que les habitants de Kinshasa voient comme leur destinée<sup>30</sup> ».

Les performances de rue du KinAct Collective d'Eddy Ekete (qui participe aussi à *Congoville*) se situent dans la même ligne, mais adoptent un angle plus ouvertement activiste. Quant à Pathy Tshindele, un autre Kinois, il a également réalisé en 2017 une performance dans l'une des artères gravement détériorées de la capitale<sup>31</sup>. (FIG. 19) Tshindele est assis sur un seau en plastique devant un énorme nid de poule rempli d'eau. Les voitures filent tout autour de lui. Puis il prend une canne à pêche et commence à pêcher, à la surprise et à la consternation des automobilistes et des piétons qui forment un attroupement autour du trou et font part à l'artiste de leurs remarques et de leurs questions. Sa performance montre en tant qu'acte de présence dans l'espace public de la ville que la critique politique et environnementale est rendue possible par l'absence active du trou. Parallèlement, elle indique que les manques peuvent faire place à de nouvelles possibilités et être suturés pour donner d'autres choses ou des mondes (urbains) potentiellement plus habitables.



FIG. 19, P. 109

29 Voir Kiripi Katembo (2015). *Transit-RDC*. Bruxelles: Africalia / Stichting Kunstboek.

30 Cité par Joseph Neshvatal dans la publication en ligne *Hyperallergic* du 9 août 2015: « Photographer Kiripi Katembo, Master of Reflection, Dies at 36. » (<https://hyperallergic.com/228619/photographer-kiripi-katembo-master-of-reflection-dies-at-36/>).

31 La performance peut être vue sur la page Facebook du collectif d'artistes de Tshindele, *Collectif Eza Possible* (message-vidéo du 2 novembre 2017 – <https://www.facebook.com/1283861987/videos/10213958501138326/>).

den van deze koloniale ruïnes onder de loep te nemen. Dergelijke benadering bracht niet alleen de poëzie aan het licht die soms verscholen zit in de pokdalige huid van de stad, maar voor de kunstenaar was het ook een manier om 'te ijveren voor een gezondere leefomgeving en via beelden aan de kaak te stellen wat de inwoners van Kinshasa als lotsbestemming zien.'<sup>30</sup>

De street performances van KINACT COLLECTIVE en Eddy Ekete (die ook deelneemt aan *Congoville*) liggen in dezelfde lijn maar ze hebben wel een meer openlijk activistisch standpunt. En Pathy Tshindele, ook uit Kinshasa, deed ooit, in 2017, een street performance op een van de zwaar gehavende centrale lanen van de hoofdstad.<sup>31</sup> (FIG. 19) Tshindele zit op een plastic emmer voor een enorme put vol water in de weg. Auto's rijden rakelings langs hem heen. Dan neemt hij een vislijn en begint te vissen, tot verbazing en ontzetting van de autobestuurders en voetgangers die samentroepen rond de put en opmerkingen en vragen roepen naar de kunstenaar. Zijn performance als *acte de présence* in de publieke ruimte van de stad toont aan dat kritiek op politiek en milieu mogelijk zijn via de actieve afwezigheid van het gat. Tegelijk geeft ze aan hoe gebreken kunnen plaatsmaken voor nieuwe mogelijkheden en hoe ze gehecht kunnen worden tot iets anders binnen mogelijk beter bewoonbare (urbane) werelden.

Er zijn veel redenen waarom de artistieke praktijk van deze kunstenaars niet altijd de radicale metamorfose biedt die Lefebvres noodzakelijk acht om de omstandigheden van het mogelijke te realiseren.<sup>32</sup> Niettemin zijn de Congolese kunstenaars heel gretig om de negatieve ruimte van het gat te verkennen. Ze weten hoe ze potentieel moeten ontlokken aan de holte en ze bedenken

30 Geciteerd door Joseph Neshvatal in de online publicatie *Hyperallergic* van 9 augustus 2015: 'Photographer Kiripi Katembo, Master of Reflection, Dies at 36'. ([hyperallergic.com/228619/photographer-kiripi-katembo-master-of-reflection-dies-at-36/](https://hyperallergic.com/228619/photographer-kiripi-katembo-master-of-reflection-dies-at-36/))

31 De performance is te zien op de Facebookpagina van Tshindele's kunstenaarscollectief, *Collectif Eza Possible* (videobERICHT van 2 november 2017 – [www.facebook.com/1283861987/videos/10213958501138326/](https://www.facebook.com/1283861987/videos/10213958501138326/)).

32 Op. cit., 106.

FIG. 19, P. 109

De nombreuses raisons peuvent expliquer pourquoi la pratique de ces artistes n'apporte pas toujours la métamorphose radicale que Lefebvre juge nécessaire pour réaliser les conditions du possible<sup>32</sup>. Néanmoins, les artistes congolais sont très désireux d'explorer l'espace négatif du trou. Ils savent comment se servir de cet espace et inventer de nouveaux mots pour contourner la rhétorique de développement institutionnel usée de la ville, soulignant à la place la possibilité d'action et de suture verticale qu'offre le trou, depuis le fond.

En fin de compte, cette tentative d'offrir des possibilités suturantes et d'imaginer ainsi un futur alternatif nécessite toujours un retour à ce pays étranger qu'est le passé, et en particulier le passé de cette histoire coloniale complexe, dont les fantômes, ainsi que le montrent l'exposition et le projet *Congoville* nous hantent encore obstinément. Comme le montre la diversité des œuvres montrées, il n'existe pas de voie unique, claire, pour illuminer la matière sombre qui se cache dans l'histoire (post)coloniale violente rapprochant et séparant l'Europe et l'Afrique. Mais en indiquant une voie pour entamer l'inventaire des traces partagées, y compris l'inventaire des trous dans nos propres biographies d'anciens colonisateurs, cette production artistique, plutôt que de générer simplement une dynamique coloniale, « soigne », repense et réoriente de manière créative les assemblages du passé qui continuent d'influencer si fortement le présent. L'œuvre de ces artistes contribue ainsi à conjurer le mauvais sort des réalités en miroir de Congoville/Putuville, qui nous paralysent depuis si longtemps.

32 Lefebvre. Op. cit., 106.

\* Je tiens à remercier Pieter Boons, Elaine Sullivan et surtout Thomas Hendriks pour leurs commentaires de fond sur une version antérieure de ce texte.

een nieuw vocabularium om de holle retoriek van institutionele ontwikkeling die de staat hanteert, te omzeilen. In plaats daarvan leggen ze de klemtoon op de mogelijkheid tot actie en opwaartse hechting die het gat biedt, van de grond af.

Uiteindelijk heeft deze poging om verbindende mogelijkheden aan te bieden en zo een alternatieve toekomst te bedenken een terugkeer nodig naar dat vreemde land dat verleden heet, zeker naar het verleden dat de complexe koloniale geschiedenis is. Want de fantomen van de geschiedenis blijven ons najagen, zoals de tentoonstelling en het boek bij *Congoville* aantonen. Zoals blijkt uit de diversiteit van de getoonde werken is er niet één enkele, duidelijke weg om het licht te laten schijnen op de donkere materie die sluimert in de vaak gewelddadige (post)koloniale geschiedenis die Europa en Afrika verdeelt en verenigt. Maar door een weg te tonen om aan de inventaris van gedeelde sporen te beginnen, met inbegrip van de inventaris van de gaten in onze eigen biografie als vroegere kolonisator, 'cureert', herdenkt en heroriënteert deze artistieke productie op een creatieve manier de assemblages van het verleden, die nog altijd een invloed uitoefenen op het heden. En dat is iets anders dan alleen maar een dekoloniserende dynamiek te genereren. Het werk van deze kunstenaars verbreekt zo de betovering van de spiegelende werelden van Congoville/Putuville die ons al zo lang verlammen.

\* Ik wil graag Pieter Boons, Elaine Sullivan en vooral Thomas Hendriks bedanken voor hun inhoudelijke commentaar op een eerdere versie van deze tekst.