

Études littéraires africaines

De la matière et des trous : l'envers du décor de la coopération sino-congolaise contemporaine

Alice Desquilbet



Numéro 52, 2021

De la Chinafrique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087068ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1087068ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desquilbet, A. (2021). De la matière et des trous : l'envers du décor de la coopération sino-congolaise contemporaine. *Études littéraires africaines*, (52), 103–117. <https://doi.org/10.7202/1087068ar>

Résumé de l'article

L'effondrement d'un rêve de développement rutilant est-il un motif littéraire ou artistique sino-congolais ? En regard du fait divers de l'écroulement de « la corniche de Sassou » – vitrine fallacieuse du développement congolais largement financé par des entreprises chinoises – survenu le 8 février 2020, cet article étudie les représentations littéraires et artistiques qui s'attachent à montrer sans fard l'envers du décor et les profondeurs des « amitiés » sino-congolaises. En représentant la vie des mineurs congolais dirigés par les sociétés chinoises ou les entreprises de déforestation menées par les Chinois au Congo, les artistes tentent de dépasser le règne de la « camelote abondante » sino-congolaise en proposant des représentations accrues de la matérialité. Témoignant d'un même souci écologique, les images semblent demander des comptes aux rêves de modernité auxquels l'écrivain Sinzo Aanza et les photographes Sammy Baloji et Lu Guang les confrontent.

DE LA MATIÈRE ET DES TROUS : L'ENVERS DU DÉCOR DE LA COOPÉRATION SINO-CONGOLAISE CONTEMPORAINE

Résumé

L'effondrement d'un rêve de développement rutilant est-il un motif littéraire ou artistique sino-congolais ? En regard du fait divers de l'écrasement de « la corniche de Sassou » – vitrine fallacieuse du développement congolais largement financé par des entreprises chinoises – survenu le 8 février 2020, cet article étudie les représentations littéraires et artistiques qui s'attachent à montrer sans fard l'envers du décor et les profondeurs des « amitiés » sino-congolaises. En représentant la vie des mineurs congolais dirigés par les sociétés chinoises ou les entreprises de déforestation menées par les Chinois au Congo, les artistes tentent de dépasser le règne de la « camelote abondante » sino-congolaise en proposant des représentations accrues de la matérialité. Témoignant d'un même souci écologique, les images semblent demander des comptes aux rêves de modernité auxquels l'écrivain Sinzo Aanza et les photographes Sammy Baloji et Lu Guang les confrontent.

Mots-clés : extractivisme – déforestation – écopoétique – Sinzo Aanza – Sammy Baloji – Lu Guang.

Abstract

Could the collapse of a shiny development dream be a Sino-Congolese literary or artistic motif? Starting from the incident of the landslide on an emblematic cornice of the capital city, nicknamed after the President « Corniche de Sassou » – a fallacious showcase of Congolese development largely financed by Chinese companies – which occurred on February 8, 2020, this article studies the literary and artistic representations which want to show the flip side of the Sino-Congolese « friendships » and investigate their depths and intricacies. By representing the lives of Congolese miners in pits run by Chinese companies or Chinese-led deforestation companies in the Congo, some artists attempt to overcome the reign of Sino-Congolese « abundant junk » by offering increased representations of materiality. Bearing witness to the same ecological concern, the images seem to question the dreams of modernity with which writer Sinzo Aanza and photographers Sammy Baloji and Lu Guang confront them.

Keywords : extractivism – deforestation – ecopoetics – Sinzo Aanza – Sammy Baloji – Lu Guang.

Le 5 février 2016 à Brazzaville, Denis Sassou N’Guesso inaugure la route de la Corniche le long du fleuve Congo. Quatre ans plus tard, le 8 février 2020, un pan de cette infrastructure construite par la société chinoise CRBC (*China Road and Bridge Corporation*) et financée par l’État congolais (plus de 72 milliards de francs CFA ¹) s’effondre, emportée par un glissement de terrain ². Les images de l’affaissement de la construction chinoise résonnent alors comme un juste et ironique retour opposé par la nature à l’offensive extractiviste ³ qui prospère dans les deux Congo, laissant derrière elle des kyrielles de « trous » – que l’on pense par exemple aux forages pétroliers et carrières de pierres du Congo-Brazzaville ou aux mines et concessions forestières du Congo-Kinshasa. L’extraction des ressources du sol et du sous-sol attire de nombreux investisseurs étrangers, en particulier les entreprises chinoises (mais aussi européennes et indiennes ⁴). En échange de l’exploitation des matières premières, ces sociétés construisent de clinquantes infrastructures, comme la route de la Corniche brazzavilloise, « offerte » par les Chinois. Avec l’affaissement de cette route, tout se passe donc comme si les constructions chinoises en Afrique cédaient devant l’évidence des « trous » qui constituent l’arrière-plan des relations sino-congolaises. Prolongeant les nombreuses parodies qui ont accompagné le fait divers sur les réseaux sociaux, on pourrait ainsi compléter l’adage congolais : « les choses des Chinois ne mettent pas de temps »... à s’effondrer. L’évènement a en effet donné lieu à de nombreux détournements d’images autour du mot-dièse #CornicheHasFallen (« La Corniche est tombée ») ⁵ et à des commentaires mordants ⁶ accompagnant

¹ L’extension de 2018 a été financée par l’Agence Française de Développement – voir : « Congo : la route de la Corniche transforme Brazzaville », *afd.fr*, site de l’AFD : <https://www.afd.fr/fr/actualites/congo-la-route-de-la-corniche-transforme-brazzaville> (mis en ligne le 18-06-2018 ; c. le 09-02-2021). Voir également : « La route de la corniche ouverte au public », *Brazzaville.cg*, site officiel de la commune de Brazzaville : <http://www.brazzaville.cg/fr/la-route-de-la-corniche-ouverte-au-public> (non daté ; c. le 09-02-2021).

² Voir par exemple les images diffusées sur le compte Twitter du journal *Vox Congo* : <https://twitter.com/voxcongo/status/1215272097120911361> (c. le 09-02-2021).

³ L’extractivisme est défini par Anna Bednik comme le nom donné « à toutes les prédatations naturelles » qui prennent la forme d’une « extraction massive ou intense » – BEDNIK (Anna), *Extractivisme : exploitation industrielle de la nature : logiques, conséquences, résistances*. Neuvy-en-Champagne : Éditions Le Passager clandestin, 2016, 368 p. ; p. 254.

⁴ Sur la présence des Indiens au Katanga, voir : NSENGA (Pascal), « La fleur de cuivre », in : RANAIVOSON (Dominique), dir., *Chroniques du Katanga*. Saint-Maur-des-Fossés : Éditions Sépia, coll. Sépia poche, 2007, 128 p. ; p. 38-47.

⁵ Voir par exemple le montage photographique figurant sur le compte Twitter du journal *Vox Congo* : <https://twitter.com/voxcongo/status/1215272097120911361/photo/1> (c. le 09-02-2021).

⁶ Citons entre autres les commentaires suivants, en ménageant l’anonymat de leurs auteurs : « C’est la faute au réchauffement climatique et aux secousses causées par ceux qui vont faire le footing à la corniche :-). Dorénavant un poste de péage sera

les images de l'effondrement. On trouve également des dénonciations plus sérieuses, notamment des remises en cause virulentes du ministre de l'Aménagement du territoire, Jean-Jacques Bouya⁷. Au Congo, la rutilance des contrats sino-congolais ne dupe donc aucunement les citoyens. Elle manifeste l'existence d'une Chinafrique dont Anna Bednik contribue à dévoiler la logique prédatrice :

[...] la Chine ne pose pas, comme le font les IFI de Bretton Woods, de conditions draconiennes en contrepartie de ses aides et de ses prêts. Elle ne pousse pas à la libéralisation et n'impose pas de critères de « bonne gouvernance ». Sa démarche est tout autre⁸.

Comme l'a démontré une abondante littérature économique⁹, l'État chinois accorde à l'Afrique des prêts importants – supérieurs à ceux qu'octroient la Banque mondiale, la Banque interaméricaine de Développement (BID) et l'Agence de crédit aux exportations étatsuniennes (l'Eximbank) – qui financent des projets d'infrastructures minières et énergétiques. Ces prêts sont alloués en échange de contrats de vente de matières premières qui assurent à la Chine un accès privilégié à la région : aussi sont-ils parfois appelés des « prêts contre pétrole ». Dans la mesure où l'intervention chinoise combine des dons, des prêts sans intérêts ou à taux préférentiels, des annulations de dette, des accès privilégiés à son marché, des programmes de coopération technique, militaire ou culturelle, il devient difficile de distinguer ce qui relève de l'aide, du commerce ou de l'investissement¹⁰.

érigé pour les sportifs... » ; « HA CE CLIMAT, C'EST VRAIMENT CHAUD » ; « La modernisation du Congo se confirme [...] avec cette route moderne. Merci Sassou » ; « Durée de vie : 4 ans. Mon voisin m'a dit que quand les Chinois construisent les routes, ils mettent la date d'expiration sur les lampadaires :-D :-D faut vérifier hoo » ; « Je ne suis pas vraiment étonné de voir ces images car y'a un adage de chez nous qui dit que "les choses des Chinois ne mettent pas du temps" » ; « J'ai recueilli le témoignage d'un Chinois de ladite société. CRBC. Je cite : grand cor niche, petit monnaie, beaucoup commission ».

⁷ Citons là encore quelques échantillons représentatifs prélevés sur les réseaux sociaux : « Résultat de la coopération Chine-Bouya. Au nom des résultats médiocres Jean-Jacques Bouya est encore au Gouvernement. Ce soir au journal de 20h, il viendra accuser le dérèglement ou le changement climatique » ; « C'est normal mes chers compatriotes, les constructions de Bouya ont des mandats et sont renouvelables » ; « Trop de corruption au Congo. Le cycle de construction, destruction et reconstruction est en marche ».

⁸ BEDNIK (A.), *Extractivisme...*, op. cit., p. 98.

⁹ Voir notamment : BRAUTIGAM (Deborah), *The Dragon's Gift : The Real Story of China in Africa*. Oxford (NY) : Oxford University Press, 2009, xv-397 p. ; MICHEL (Serge), BEURET (Michel), *La Chinafrique : Pékin à la conquête du continent noir* [2008]. Photos de Paolo Woods. Nouvelle édition augmentée. Paris : Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2009, 410 p.-[48] p. de pl.

¹⁰ BEDNIK (A.), *Extractivisme...*, op. cit., p. 100. Voir également : GUÉRIN (Emmanuel), « Bailleurs émergents : où en est la Chine en Afrique ? », *Afrique contemporaine*, vol. 4, n°228, 2008, p. 105-118. Emmanuel Guérin explique que le « mode

Une fois posé ce cadrage socio-économique, on peut s'interroger légitimement sur la conversion des chatoyantes promesses de la Chinafrique en un motif littéraire ou artistique sino-congolais. Partant du fait divers marquant que constitue dans l'imaginaire congolais l'écroulement de « la corniche de Sassou », je voudrais donc étudier les représentations qui s'attachent à creuser l'envers du décor des « amitiés » sino-congolaises, selon le mot que les entrepreneurs chinois emploient dans le documentaire de Thierry Michel, *Katanga Business*¹¹. Je m'appuierai en particulier sur le roman de Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*¹², sur les travaux du photographe congolais Sammy Baloji (notamment la série « Kolwezi » de 2012), ainsi que sur l'exposition « Blood Wood » (2018) du photojournaliste chinois Lu Guang. Cette étude comparée me semble justifiée par la polyvalence de ces créateurs : Sammy Baloji et Lu Guang accordent beaucoup d'importance aux titres ou légendes de leurs photographies et installations, tandis que Sinzo Aanza arbore sa casquette d'artiste-plasticien pour diriger l'édition 2021 de la biennale d'art contemporain de Kinshasa. Ajoutons que les deux artistes congolais ont eu à plusieurs reprises l'occasion de travailler ensemble¹³, en particulier lors de la biennale de Lubumbashi en RDC (2019). Il me semble en outre loisible d'établir des échos entre ces trois œuvres aux supports distincts mais aux sujets apparentés : les deux premières s'attachent en effet à la vie des mineurs congolais dirigés par les sociétés chinoises, tandis que « Blood Wood » témoigne des entreprises de déforestation menées par les Chinois au Congo. Évoquer « la matière et les trous » de la coopération sino-congolaise nous conduira ainsi à montrer comment les créateurs, en recourant aux res-

opératoire » relève d'une forme de « *package deal* » entre États (groupe de services offerts avec un seul contrat), qui s'appuie, le cas échéant, sur des acteurs privés. En ce qui concerne la réalisation de certains grands travaux, « les fonds ne sont pas directement prêtés au gouvernement africain, mais le gouvernement chinois mandate une entreprise publique chinoise de construction [...] pour réaliser des projets d'infrastructures » en contrepartie du « droit d'extraire des ressources naturelles » accordé à « des entreprises chinoises (privées la plupart du temps) » (p. 108-109).

¹¹ « Nous attachons beaucoup d'importance à l'amitié. Nouer des liens amicaux avec l'ensemble des pays du monde est l'idée fondamentale de la politique étrangère de la Chine. En tant que le plus grand pays en voie de développement, nous comprenons parfaitement les besoins et les difficultés des pays africains en matière de développement économique et social. Ainsi, nous n'avons jamais cessé d'apporter nos aides, dans la mesure du possible, à nos amis africains » – Discours de Wu Xexian, ambassadeur de Chine en République Démocratique du Congo, dans : MICHEL (Thierry), *Katanga Business*. Documentaire. Prod. Les Films de la Passerelle, Les Films d'ici, RTBF, 2009, 120 mn ; 1h 24mn 40-50 sec.

¹² AANZA (Sinzo), *Généalogie d'une banalité*. La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs, coll. Fragments, 2015, 282 p. ; désormais abrégé en *GB*.

¹³ GAHUNGU (Céline), entretien réalisé par –, « Débords – Sinzo Aanza », *Continents manuscrits*, n°10 (*Devenir écrivain*), 2018 ; en ligne : <http://journals.openedition.org/coma/1154> (mis en ligne le 15-03-2018 ; c. le 22-03-2021).

sources de la métaphore ou du montage, donnent le pas à la « concrétude »¹⁴ des matériaux sur la « camelote » des produits. Ce parti pris commun les conduit à l'élaboration d'une écopoétique ambitieuse, où la préoccupation écologique est indissociable de l'engagement social et politique¹⁵.

Le pari de la matérialité contre le règne de la « camelote abondante »¹⁶

Le roman de Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*, se passe à Élisabethville, l'ancienne Lubumbashi, capitale de la région minière du Katanga, au sud de la République Démocratique du Congo. Là, les habitants du quartier dit « du Bronx » décident de creuser sous leurs maisons pour s'enrichir et court-circuiter les accords qui ont été passés entre l'État congolais et les multinationales chinoises concernant la vente du cuivre. Mais plus ils creusent et tentent en vain de trouver du cuivre, plus leurs maisons menacent de s'écrouler. Dans une lecture métaphorique de ce motif des « trous », Elara Bertho a montré comment, par le biais des creuseurs dont il raconte l'histoire, Sinzo Aanza s'emploie à « forer les grands récits collectifs », en particulier les « grands récits nationaux élaborés par la dictature »¹⁷. Sans récuser cette lecture mémorielle qui montre tout l'intérêt d'une approche politique du roman de Sinzo Aanza, je propose de mon côté de faire le pari de la « matérialité », c'est-à-dire de souligner la place que l'écrivain accorde aux représentations de « trous » bien réels et

¹⁴ Cf. *infra*, note 19.

¹⁵ Cette approche, sensible à la fois au travail stylistique de la métaphore et aux enjeux politiques de l'écopoétique, a été développée dans la thèse que j'ai soutenue le 7 janvier 2021 à l'Université Paris 3–Sorbonne Nouvelle sous la direction de Xavier Garnier : *La Poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi après 1980 : vers une écopoétique*. Voir également dans cette perspective : CHAVOZ (Ninon), EVEN (Kevin), DESQUILBET (Alice), LAURE (Charlotte), VIGY (Marie), « Enjeux éthiques de l'écopoétique : lectures collectives de Pierre Bergounioux, Édouard Glissant, Nancy Huston, Sony Labou Tansi et Jules Verne », *Littérature*, vol. 201, n°1, 2021, p. 128-146.

¹⁶ *GB*, p. 21.

¹⁷ BERTHO (Elara), « Cacophonies de la mémoire et éblouissements impériaux (Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*) », *Francofonia : studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°76 (*Les enjeux de la mémoire dans la littérature et les arts contemporains de la République démocratique du Congo*), primavera 2019, p. 83-97 ; p. 90 et 84 ; consultable sur HAL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02154446/document> (c. le 01-12-2021). Voir aussi : BERTHO (E.), entretien réalisé par –, « Des lucioles au fond des trous : Sinzo Aanza (*Généalogie d'une banalité*) », *Diacritik* ; en ligne : <https://diacritik.com/2016/07/25/des-lucioles-au-fond-des-trous-sinzo-aanza-genealogie-dune-banalite/> (mis en ligne le 25-07-2016 ; c. le 22-03-2021).

d'une « matière » concrète, dont la circulation permet de dénoncer une économie extractiviste.

Au début du récit, le personnage européen qu'est Madame Maureen, représentante des anciens colonisateurs, raconte à la radio « le cash des Chinois » (le terme anglais désignant la monnaie se substituant, par un ingénieux effet de paronymie, au « casse » qui désigne le « pillage » des ressources naturelles), avant d'être interrompue par une censure sourcil-leuse :

Les Chinois, mais pas seulement eux, ont tué notre influence dans la région à coup de camelote abondante de vêtements, de meubles, de routes vite faites et de gadgets de tous genres. Ils ont bâti ici une telle culture de la camelote et de la banalisation de la production qu'il n'y a plus de place pour nos articles et services méticuleux. [...] La dictature elle-même avait tracé la voie en se faisant ériger des bâtisses gigantesques pour le prix d'une tartine (GB, p. 21-22).

L'énumération montre non seulement l'étendue de l'empire de la « camelote » chinoise, mais aussi la mise à mort concertée – et même « bâtie », comme le dit Madame Maureen – de la « méticulosité », cette dernière étant associée à l'Occident par une oratrice qu'on peut bien sûr taxer d'un certain manque d'objectivité : une colonisation succède à une autre, mais selon des modalités bien différentes. La description de la précipitation et du bâclage des chantiers chinois est en outre immédiatement liée à la mention des « bâtisses gigantesques » que l'État dictatorial s'est fait construire : Maureen suggère ainsi clairement que l'affichage grandiloquent du pouvoir n'est, lui aussi, que camelote. Par l'attention qu'elle porte aux traces matérielles que la coopération sino-congolaise laisse dans le paysage urbain d'Élisabethville, elle tente de s'opposer au règne fallacieux de la « camelote », dont elle s'applique à dénoncer la médiocrité et la futilité. En passant des « bâtisses » hyperboliques à l'évocation toute prosaïque d'une vulgaire « tartine », elle contrecarre ainsi par des images concrètes, « matérielles », voire triviales, le règne de la pacotille.

Suivant le modèle ainsi offert, je formule l'hypothèse que les créateurs étudiés tentent de dépasser le règne de la « camelote abondante » chinoise, en proposant des représentations accrues de la « matérialité ». À l'instar du montage proposé par le journal *Vox Congo*¹⁸, qui associe éloquentement une vue de la corniche parfaite à celle de son effondrement, les artistes s'emploient à fissurer les apparences lisses des promesses de développement. Ils optent notamment pour des dispositifs qui mettent en valeur des objets concrets ou des détails matériels, pour mieux dépasser la surface des images et des « clichés », et renouer avec les profondeurs : ce qu'Édouard Glissant appelle aussi la « concrétude »¹⁹.

¹⁸ Cf. *supra*, note 5.

¹⁹ Ce néologisme a été créé par Édouard Glissant qui parle de « la concrétude de la profondeur, ce qu'il y a réellement, concrètement, en dessous de l'apparence » et

Dans le roman de Sinzo Aanza, Belladone, une jeune fille du quartier, raconte ainsi le drame en dénonçant sans détour ceux qu'elle juge coupables : « le Maître » Kafka « qui a appuyé sur le bouton » en encourageant les creuseurs, les Chinois « qui achetaient çà et là des minerais », les voyous qui leur apportaient du cuivre issu des infrastructures nationales – câbles, voies ferrées, ponts – et les creuseurs eux-mêmes qui revendaient « de la malachite volée dans les mines à ciel ouvert » (*GB*, p. 38-39). Dans son réquisitoire, Belladone met ainsi au jour tout un système extractiviste, fondé sur la circulation des matières manipulées par des entrepreneurs de toutes sortes, grands ou petits truands qui agissent à différentes échelles. Elle insiste notamment sur le rôle que joue l'État dans cette économie en soutenant les organismes étrangers fortunés au détriment des investisseurs locaux :

[L'État] a donc choisi les Chinois les plus importants, ceux qui ont le plus de sous, de diplômés et d'adresses dans leurs carnets d'adresses, et leur a confié tout le cuivre, toute la terre susceptible d'en contenir. En retour, ils construisent des hôpitaux, des écoles, des bureaux, des hôtels et des routes pour emmener le cuivre en Chine. Le Maître a été le premier à comprendre que l'État est malin, qu'il faut toujours suivre son exemple [...]. Et donc, l'État, c'est bien entendu le deuxième responsable. Après le Maître. D'abord, la Gécamines est morte et l'État ne fait plus travailler les gens dans les conditions de l'époque qui a vu monter la montagne de scories. Cet affreux terril est devenu la seule colline de la ville. (*GB*, p. 38-39).

Après avoir accusé l'État, qu'elle estime « malin » mais démissionnaire, Belladone tourne son réquisitoire contre son père adoptif, le maître d'école Kafka, responsable d'avoir encouragé les creuseurs : par leurs actions ou leurs négligences, l'un et l'autre auraient précipité la tragédie de l'extractivisme, favorisant le pillage des terres et des ressources par des acteurs étrangers. C'est ainsi que, comme le souligne à juste titre Pierre Leroux, Kafka passe du statut d'« ouvrier » à celui de « sorcier »²⁰ : le maître d'école participe à la mythification des Chinois pourvoyeurs de richesses et incite ses compatriotes à « manger cet argent » (*GB*, p. 74). Dans la bouche de Belladone, les images sorcières prennent pourtant un sens très concret : la manne chinoise se change en une multitude d'infrastructures, rendues palpables grâce à la magie de l'accumulation, et la mention des imposants carnets d'adresse des industriels étrangers prélude à leur appropriation hyperbolique de la terre et de ses ressources cuivrées.

qui touche aux relations des « profonds ». Voir : GLISSANT (Édouard), NOUDELMANN (François), *L'Entretien du monde*. Saint Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. Littérature hors frontière, 2018, 200 p. ; p. 65.

²⁰ LEROUX (Pierre), « De l'ouvrier au sorcier : représentations de la Chine dans l'imaginaire congolais », in : DÉTRIE (Muriel), POSTEL (Philippe), dir., *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*. Paris : SFLGC / Lucie éditions, coll. Poétiques comparatistes, 2021, 302 p. ; p. 155-171.

Pour clore sa tirade radiodiffusée, Belladone accuse enfin l'État d'avoir fermé la Gécamines, qu'elle évoque avec nostalgie. L'appellation « Gécamines » est l'acronyme de la « Générale des carrières et des mines », la société publique qui constituait le plus grand pourvoyeur d'emplois du Katanga à l'époque de Mobutu. Le déclin du secteur minier l'a conduite à accumuler des retards de rémunération du personnel, puis à une situation de cessation des paiements. La Banque mondiale a alors apporté des financements, tout en posant des exigences rigoureuses qui ont abouti à une privatisation de la compagnie et au retour des investisseurs. Si le trafic illégal de minerais est d'abord monopolisé par les mafias locales, avec la fin de la dictature de Mobutu en 1997, ce sont de véritables sociétés qui ont ensuite commencé à investir dans la province : le monologue de Belladone retrace ainsi à grands traits l'histoire économique de la région, pour pointer les défaillances des uns et des autres et mettre en évidence le passage d'un modèle nationalisé à un modèle mondialisé dont la coopération sino-africaine constitue l'indice patent. En exhumant l'image du terril minier qui obstrue l'horizon urbain, elle offre enfin à la Gécamines un tombeau bien visible. Elle rappelle ainsi que la société nationale minière disparue a connu dans le passé une activité importante et qu'elle existe de manière encore très vivace au présent, dans la mémoire populaire autant que paysagère.

Si les vestiges de la Gécamines pointent à l'horizon, les conséquences des actions des creuseurs indépendants sont aussi décrites de manière très concrète. Il s'agit par exemple des trous qui se multiplient, laissant l'eau s'infiltrer dans la terre (*GB*, p. 263), exactement comme si « la mort avait fini de détremper tout le Bronx » (*GB*, p. 267) : la mort trouve ainsi une forme de « concrétude » dans le sol inondé du quartier. D'ailleurs, quand Belladone elle-même passe de vie à trépas, ce sont les génies des eaux qu'elle invoque en leur accordant là encore une existence sensible et concrète : « On dit qu'il y a des esprits dans les eaux. Je pense que le marécage dans mes poumons a aussi ses génies et ils sont très méchants » (*GB*, p. 276). En écho à l'inondation du sol, Belladone raconte son agonie comme une infiltration de la boue en elle, jusqu'à l'étouffement. Greffant sur les esprits des eaux le sème de la matérialité – de manière à la fois tragique et terriblement concrète –, elle érige les « génies » en gardiens du « marécage » qui inonde ses voies respiratoires. Ainsi montre-t-elle que les conséquences de la tragédie extractiviste sont loin d'être de la *camelote*.

Une attention similaire à la matérialité, qu'il s'agirait d'opposer à la camelote des images faciles, se retrouve dans l'œuvre de Sammy Baloji, un photographe né à Lubumbashi, dans la province minière du Katanga, après l'indépendance du Congo. En 2015, sa série « Kolwezi » s'emploie à creuser l'histoire économique de son pays et à l'inscrire dans un circuit

mondialisé d'exploitation des richesses. Par le biais de photomontages²¹ qu'il nomme « diptyques » ou « raccords », l'artiste raconte la vie des mineurs congolais dirigés par des sociétés chinoises : ce faisant, il confronte la réalité aux rêves brisés de ces travailleurs. Comme le signalent Dominique Malaquais et Thomas Hendriks, les images qu'il juxtapose sont « si fondamentalement différentes qu'on ne sait pas, à première vue, comment les lire ensemble ». Ce n'est qu'après une observation plus attentive qu'on commence à distinguer des « effets de miroir »²². Ainsi, le raccord intitulé « Usine de Shituru »²³ met en regard la cheminée de l'usine de la Gécamines et les *buildings* éclairés d'une ville que l'on suppose être chinoise. Tandis que l'usine est installée sur un terrain sableux dans un paysage aux couleurs mates, l'image des gratte-ciels présente les couleurs vives d'une photographie brillante, comme tirée d'un magazine imprimé sur du papier glacé. De plus, le paysage katangais semble désert et mort, alors que la photographie urbaine est caractérisée par le mouvement architectural ; encore celui-ci semble-t-il lui aussi mortifère, dans la mesure où on ne voit là non plus aucun être humain. Enfin, à la verticalité de la cheminée d'usine qui transperce le paysage répond la forme élancée des gratte-ciels et d'une ironique statue de la Liberté. Par cette association, jouant à la fois du contraste et du parallélisme formel, le montage s'emploie à montrer la réalité du monde des travailleurs des mines dont les souffrances permettent l'érection des tours qui s'élèvent dans les villes

²¹ Quelques-uns de ces photomontages sont présentés dans : « Sammy Baloji, diptyques atypiques », *Libération* ; en ligne : https://www.liberation.fr/photographie/2017/07/27/sammy-baloji-diptyques-atypiques_1586098 (mis en ligne le 27-07-2017 ; c. le 09-02-2021).

²² HENDRIKS (Thomas), MALAQUAIS (Dominique), « Sammy Baloji's Kolwezi. Imagining the Congo-China Nexus », in : MALAQUAIS (D.) et KHOURI (Nicole), dir., *Afrique-Asie : arts, espaces, pratiques*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. Arts dans la mondialisation, 2016, 318 p. ; p. 213-228 ; p. 217 (nous traduisons) : « *The two sets of images are so fundamentally different that, initially, one does not know how to read them concurrently. Soon, however, one begins to identify mirror effects* ».

²³ Sur la photographie de Sammy Baloji censée dater de 2012, l'usine de Shituru paraît désaffectée, notamment parce que son toit est réduit à une carcasse de charpente. Or, en 2017, un article du *Monde* évoque l'usine, certes moribonde, mais toujours en activité. À cet égard, l'usine de la Gécamines constitue un cas symptomatique du passage de la nationalisation de la société minière à sa privatisation à partir de 2010. Depuis, la modernisation de l'usine a représenté un projet important qui devait signer le renouveau de l'industrie du cuivre dans le Haut-Katanga. En 2019, elle est devenue un lieu de production de cathodes *High Grade*. À ce sujet, on peut consulter les articles suivants : « RDC : Gécamines, un cadavre minier qui bouge encore », *Le Monde*, 4 mai 2017 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/05/04/rdc-gecamines-un-cadavre-minier-qui-bouge-encore_5122148_3212.html (c. le 01-12-2021) ; « La Gécamines booste sa production de cathodes de cuivre », *L'Écho*, 6 avril 2019 ; en ligne : <https://www.lecho.be/entreprises/matieres-premieres/la-gecamines-booste-sa-production-de-cathodes-de-cuivre/10115128.html> (c. le 01-12-2021).

occidentales. Dans un autre photomontage intitulé « Musonoï » – nom d’une autre mine du Katanga –, le photographe congolais met face à face une tente affaissée et entourée de terre – probablement l’habitat de fortune d’un ouvrier – et une vue sur la terrasse d’un hôtel avec palmiers et piscine. L’indolence du lieu touristique paradisiaque coexiste en toute indifférence avec la pauvreté pourtant criante qu’elle jouxte ici. Si Sammy Baloji tente de faire parler la terre rouge à l’oreille des arbres tropicaux, ces derniers demeurent cruellement sourds aux cris telluriques : les deux pans du photomontage ne communiquent pas.

L’artiste élargit par ailleurs le propos au-delà du seul cas congolais : dans cette série qui porte le nom de la ville minière katangaise Kolwezi, il évoque aussi d’autres mines africaines, montrant que cette économie prédatrice sévit sur tout le continent africain. Ainsi le photomontage « Mine à ciel ouvert noyée de Banfora » juxtapose-t-il une photographie des roches gigantesques d’une mine d’or burkinabée, au milieu desquelles on aperçoit un travailleur qui paraît minuscule, et une image d’Épinal représentant un paysage verdoyant où s’enlacent deux zèbres, sous une branche de cerisier en fleurs, tandis qu’un sommet enneigé pointe à l’arrière-plan. L’atmosphère pastorale paisible où les animaux se câlinent répond ironiquement au corps à corps du travailleur avec le sac de minerais sous lequel il ploie. L’ocre matérialité rocheuse tranche avec la douceur artificielle de paysages idylliques. Là encore, les apparences kitsch d’un monde déréalisé se trouvent fissurées par la présence concrète de la terre et la « profondeur » que suggère la photographie minière.

Apparemment plus sensible aux destinées des hommes qu’aux paysages, le photojournaliste indépendant Lu Guang s’attache quant à lui à exposer la vie de citoyens chinois invisibles. Il photographie par exemple la vie des chercheurs d’or ou des travailleurs dans les usines de Mongolie, mais aussi les nappes de pollution dans les régions industrielles de Chine ou encore, plus récemment, la répression exercée sur la minorité musulmane ouïgoure. À cette occasion, alors qu’il voyageait dans le Xinjiang début novembre 2018, Lu Guang a été emmené par des agents de sécurité de l’État et incarcéré²⁴. Sa série photographique de l’été 2016, « Blood Wood »²⁵, illustre les importations chinoises du bois de campêche africain, plus couramment appelé « bois de sang » à cause de sa couleur rouge sombre (le nom savant, *Haematoxylum campechianum*, établit le même lien). Si le titre de la série reprend cette appellation botanique aussi bien que métaphorique, les photographies, elles, prennent l’association du *bois*

²⁴ Voir : MALOVIC (Dorian), « Le photographe Lu Guang dans les oubliettes du Xinjiang », *La Croix* ; en ligne : <https://www.la-croix.com/Monde/Asie-et-Oceanie/Le-photographe-Lu-Guang-oubliettes-Xinjiang-2018-12-20-1200990880> (mis en ligne le 20-12-2018 ; c. le 22-03-2021).

²⁵ Voir : LOH (Jean), « Blood Wood », *TAP Review (Trans-Asia Photography Review)*, vol. 8, n°2, Spring 2018 ; en ligne : <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0008.205> (c. le 22-03-2021).

et du *sang* au pied de la lettre. Les images insistent en effet sur la mise à mort des arbres, tout en mettant à l'honneur le corps des travailleurs congolais qui les coupent : ce sont là deux matières vivantes également soumises au rythme infernal de la production. En guise de légendes, les photographies sont accompagnées de brefs commentaires qui donnent des explications sur la situation et agissent comme un programme de lecture pour aiguïser l'œil du spectateur. Par exemple, la phrase « Selon la loi, seules des haches traditionnelles peuvent être utilisées pour couper les arbres »²⁶ accompagne le portrait d'un jeune coupeur saisi de profil, portant son outil sur l'épaule. Le bois du manche évoque celui des arbres tandis qu'à l'endroit du trou où passe la lame grossière, l'instrument est teinté de rouge. On ignore s'il s'agit de la sève des campêches ou du sang du travailleur qui aurait pu se blesser en utilisant son outil rudimentaire. Cette dernière interprétation est autorisée par la photographie d'un autre jeune homme, dont la main gauche est bandée. « Les doigts de Mbayo ont été écrasés alors qu'il travaillait à l'abattage, mais il ne reçoit pas d'argent pour se soigner »²⁷, explique le photographe en dessous de l'image. Ainsi montre-t-il très concrètement que la coupe des arbres, qui tue la forêt, signe aussi la mise en péril des travailleurs exploités.

Il met de nouveau en évidence le parallèle entre les corps des travailleurs et les morceaux de bois coupé dans la photographie accompagnée de cette légende : « Miwab, vingt ans, se reposant sur des tas de bois de sang »²⁸. Le corps noir du coupeur allongé pour prendre un peu de repos au milieu de son dur labeur fait écho aux arbres rouge sombre qui l'entourent. Miwab est au sol, les yeux levés vers le ciel, appuyé sur un tronc placé sous son corps, à la perpendiculaire. Outre le lien qui se crée entre le corps humain et son environnement, la position du jeune homme prend ainsi une dimension christique. « Pour les plus gros morceaux, ils travaillent comme des fourmis »²⁹, explique encore le photographe en dessous d'une image qui montre en gros plan une pièce de bois soutenue par une dizaine de mains. Une fois de plus, la chair et le bois fusionnent en une matière unique. Par ailleurs, la comparaison entre les travailleurs et les fourmis inclut les jeunes coupeurs dans le milieu forestier qu'ils défrichent à la sueur de leur front et, pour ainsi dire, des troncs. Ainsi Lu Guang révèle-t-il que l'extractivisme est un système économique qui assujettit à la fois les êtres humains et la nature : l'écologie, à ce titre, ne saurait se concevoir en dehors de questions éthiques, économiques et sociales.

²⁶ « Fig. 8. Lu Guang, Only primitive axes are legally used to cut trees », « Blood Wood », *art. cit.*

²⁷ « Fig. 10. Lu Guang, Mbayo's fingers were crushed while logging, but he receives no money for medical treatment », « Blood Wood », *art. cit.*

²⁸ « Fig. 12. Lu Guang, Twenty-year-old Miwab resting on piles of bloodwood », « Blood Wood », *art. cit.*

²⁹ « Fig. 11. Lu Guang, For larger pieces they work like ants », « Blood Wood », *art. cit.*

De la Chinafrique comme terreau écopoétique

En enquêtant sur la présence des Chinois en Afrique, les artistes s'intéressent aux traces qui s'impriment sur le paysage et aux enjeux écologiques qui leur sont liés. Lu Guang représente ainsi les dangers de la déforestation du Congo tandis que Sammy Baloji photographie les trous qui pullulent dans son environnement. Quant aux brèches inondées qui blessent le sol du Bronx dans le roman de Sinzo Aanza, elles deviennent un poème que récite le chef des creuseurs : la « matière » et « les trous » de la relation sino-africaine nourrissent ainsi une inspiration écopoétique.

Partons cependant de quelques éléments de contexte. La pratique de l'extractivisme par la Chine répond au besoin de matières premières qui accompagne son essor économique³⁰. Les consommateurs chinois nouvellement enrichis sont notamment friands de décoration et de mobilier. Pour combler ces besoins, les marchands chinois s'approvisionnent désormais en bois de campêche en Afrique centrale et australe, pour obtenir un matériau qui ressemble fort au bois de santal, devenu trop rare. Selon Greenpeace, 75 % de la production de bois de l'Afrique est ainsi exportée vers la Chine, en particulier depuis le bassin congolais soumis aux ravages de la déforestation. Dès 2016, l'association lançait une campagne pour alerter sur les périls causés par l'industrie du bois et tenter de faire pression sur le gouvernement chinois. C'est ce contexte qui a conduit Lu Guang à entreprendre son voyage au Congo pour y réaliser le reportage photographique « Blood Wood » commenté plus haut. Après une première photographie où Lu Guang pose au milieu des jeunes « bûcherons »³¹ accroupis face à l'objectif, la série présente une photographie de la forêt équatoriale congolaise luxuriante vue du ciel, immédiatement suivie d'une autre où l'on voit la terre déboisée. Cette dernière, prise sous le même angle de vue, s'intitule « La forêt africaine disparaissant à grande vitesse »³². Comme Sammy Baloji dans ses montages, Lu Guang joue des effets de contraste pour mettre en garde contre la dévastation du « second poumon de la planète »³³. De même, sur l'antépénultième image de son reportage, le photographe a immortalisé une quantité impressionnante de troncs, alignés sur les quais du port chinois de Zhangjiagang. Entre ces images, l'œil de Lu Guang a exercé celui du lecteur / spectateur à prêter attention aux êtres, humains ou végétaux, indistinctement. Le photographe chinois s'emploie ainsi à lutter contre la massification anonyme des matières extraites et des travailleurs qui contribuent à leur extraction : aussi

³⁰ En 2010, la Chine accaparait 33 % de toutes les matières premières consommées de la terre. – BEDNIK (A.), *Extractivisme...*, p. 97.

³¹ « Fig. 1. Lu Guang with loggers », « Blood Wood », *art. cit.*

³² « Fig. 3. Lu Guang, African woodland disappearing at great speed », « Blood Wood », *art. cit.*

³³ « Fig. 2. Lu Guang, Congo Basin rainforest - the second lung of the planet », « Blood Wood », *art. cit.*

individualise-t-il les travailleurs qu'il photographie en les appelant par leur nom dans la légende, d'autant plus qu'à en croire la première photographie de la série, il se serait lié d'amitié avec eux auparavant. Les hommes ne sont cependant les seuls à faire l'objet d'un tel traitement individualisé : la photographie titrée « Bois de sang qui saigne après avoir été fraîchement coupé »³⁴ représente en gros plan la blessure dans l'écorce de l'arbre dont la sève rouge ressemble effectivement à du sang. Alors que la photographie précédente montre une table en bois massif dans un magasin de meubles, l'image de l'arbre blessé qui lui succède dénonce le sacrifice des arbres sur les autels du luxe mobilier.

À l'été 2016, pendant que Lu Guang photographie les meurtrissures de la forêt équatoriale congolaise, la galerie parisienne Imane Farès expose à Paris une installation de Sammy Baloji³⁵ qui « matérialise » également à sa façon l'exploitation coloniale du Congo³⁶. Composée notamment d'obus en cuivre dont sortent des pousses de caoutchouc, elle porte le titre suivant : « 802. C'est là, comme tu l'as / vous l'avez entendu dire, que l'éléphant dansait le malinga. Le lieu où ils font maintenant pousser des fleurs »³⁷. Les moyens d'oppression des humains et d'exploitation des terres sont ainsi associés pour devenir les éléments de décoration d'un intérieur colonial, recréé pour l'occasion, tout comme l'arbre tranché se transforme en meuble luisant chez Lu Guang. Tout en dénonçant une exploitation violente, dans ses manifestations guerrières et économiques, Sammy Baloji montre donc que l'art peut recycler des matériaux qui engendrent la souffrance (obus et caoutchouc) et les convertir en un nouveau terreau nourricier pour le public, que ce soit à Paris ou à Lubumbashi, où il expose également.

Pour terminer en posant la question des dégâts écologiques liés aux pratiques extractivistes, revenons au roman de Sinzo Aanza. À la fin de *Généalogie d'une banalité*, la terre trouée ne parvient plus à absorber les eaux de pluie qui ruissellent, s'amoncellent et provoquent des éboulements. Alors que l'eau monte, Kafka encourage les creuseurs en entonnant le chant suivant :

Les chagrins
Noyés depuis toujours dans les latrines des bouis-bouis
Ont surgi de la terre

³⁴ « Fig. 5. Lu Guang, Bloodwood bleeding after fresh cut », « Blood Wood », *art. cit.*

³⁵ On peut la découvrir sur le site de la Galerie Imane Farès : <https://imanefares.com/artistes/sammy-baloji/oeuvres/> (mise en ligne non datée ; c. le 22-03-2021).

³⁶ Voir : MICHEL (Nicolas), « RDC – Arts plastiques : Sammy Baloji transforme le cuivre en art », *Jeune Afrique* ; en ligne : <https://www.jeuneafrique.com/mag/344044/culture/arts-plastiques-transformer-cuivre-art/> (mis en ligne le 27-07-2016 ; c. le 09-02-2021).

³⁷ « 802. *That is where, as you heard, the elephant danced the malinga. The place where they now grow flowers* ».

Avec les sueurs des jours crades
 Les nuages ont hurlé
 Les rêves aussi
 Parce que les nuages, ça n'aime pas la boue
 Les rêves non plus
 Mais l'eau ?
 L'eau est une putain
 Elle a tout pris dans son lit
 Les chagrins et les rêves
 Les nuages et les murs de latrines (GB, p. 24)

Dans le poème de Kafka, la terre est le lieu d'une dynamique du malheur à la fois centrifuge et centripète, l'eau facilitant un mouvement général de drainage et d'écoulement. En effet, le texte est traversé par un mouvement descendant qui va des nuages aux latrines, des rêves aux chagrins. La présence de ces liquides concrets renouvelle la représentation topique de la noyade chargée d'évoquer métaphoriquement les souffrances ou les espoirs déçus – et déçus – des creuseurs. La sueur, les pluies et les excréments semblent ainsi s'être donné le mot pour submerger les habitants du Bronx : en réponse aux pluies qui tombent du ciel, les « latrines des bouis-bouis » et les « sueurs » débordent. Tout se passe donc comme si les pluies torrentielles ou les effets du réchauffement climatique étaient aggravés par les fragilités humaines et sociales. Ces ornières qui se creusent et se remplissent d'eau dans le roman de Sinzo Aanza font écho au fait divers de la corniche brazzavilloise terrassée par les inondations, montrant, par un saisissant effet d'anticipation, que la fiction est ancrée dans la réalité congolaise, au point de l'anticiper parfois. Comme les dinosaures qui envahissaient la corniche brazzavilloise dans un montage parodique répondant au mot-dièse « CornicheHasFallen », la pluie romanesque prend, chez Sinzo Aanza, sa revanche sur les rêves de grandeur sino-congolais. Offrant un écho anticipé à la radio Deutsche Welle qui titre « La corniche de Brazzaville victime des pluies »³⁸, le chef des creuseurs du roman chante le requiem des heurs et malheurs noyés dans les trous. Ainsi l'eau, en « putain » peu respectueuse, engloutit-elle les rêves d'enrichissement dans son lit de boue, les espoirs de trésors miraculeux des personnages de roman comme les rêves des hommes politiques et entrepreneurs sino-congolais qu'incarnait la fastueuse route de la Corniche.

Les œuvres de Sinzo Aanza, Sammy Baloji et Lu Guang contribuent donc bien à mettre en lumière, par la parole romanesque ou l'image photographique, « le soubassement matériel de l'ensemble du système industriel, productiviste et consumériste mondial » exposé par Anna Bednik, ainsi que « sa dépendance structurelle à l'égard des “ressources naturelles”, extraites en quantités et en nombre sans cesse croissants pour assurer

³⁸ LE TOUZÉ (Anne), « La corniche de Brazzaville victime des pluies », *DW.com* : <https://www.dw.com/fr/la-corniche-de-brazzaville-victime-des-pluies/av-51958277> (mis en ligne le 10-01-2020 ; c. le 09-02-2021).

son extension »³⁹. Quoiqu'il se prête à des représentations fictionnelles et à des montages graphiques, l'extractivisme n'est donc pas un système virtuel : il est le nom d'une pratique mortifère, très concrète pour tous les êtres vivants qui habitent les lieux qu'il assujettit. Comme le montre l'exemple paradigmatique de la belle corniche effondrée, le réchauffement climatique n'est que la goutte d'eau qui fait déborder le vase de l'exploitation des terres africaines par les investisseurs étrangers, qu'ils soient chinois, américains ou européens. Les représentations de la Chinafrique, en pointant du doigt les dangers de l'extractivisme, embrassent dès lors un enjeu plus large que la simple reconfiguration du jeu géopolitique : elles invitent à penser la matérialité du monde – celle des hommes, des eaux, des bois, des minéraux – contre la pacotille industrielle et revêtent à ce titre une tonalité proprement écopoétique.

Alice DESQUILBET⁴⁰

³⁹ BEDNIK (A.), *Extractivisme...*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁰ Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.