

BRUXELLES

Bimestriel,
Paraît 6 fois par an
Bureau de dépôt:
Bruxelles X
P 302402



PB-PPIB-01148
BELGIE(N)-BELGIQUE

PÉRIODIQUE ÉDITÉ PAR
INTER-ENVIRONNEMENT-BRUXELLES,
FÉDÉRATION DE COMITÉS DE QUARTIER
ET GROUPES D'HABITANT·ES

N°323 – MARS/AVRIL 2023

EN MOUVEMENTS

ARBRI

NOUVEAU

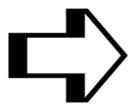
COVER

INTRODUCTION

UNE CONVERGENCE D'INTERETS

L'Art nouveau et le Congo entretiennent des liens bien plus forts que l'on ne pourrait imaginer de prime abord. C'est en effet la volonté d'une petite élite libérale de donner une image nouvelle et progressiste du projet colonial qui va encourager l'émergence d'un style artistique novateur à la fin du XIX^e siècle.

UN DOSSIER ÉLABORÉ PAR MOHAMED BENZAOUIA, LUCAS CATHERINE, VÉRONIQUE CLETTE-GAKUBA, MATTHIAS FÖRSTER, TOMA MUTEBA LUNTUMBUE, MARTIN ROSENFELD ET ANDREAS STATHOPOULOS



À l'heure des célébrations de l'année de l'Art nouveau à Bruxelles, il n'est pas inutile de rappeler cette histoire et ces connivences, d'autant que certains des aspects les plus sombres des pratiques extractivistes de l'époque coloniale continuent aujourd'hui, en toute impunité.

S'il y a une double actualité à Bruxelles concernant la question (dé)coloniale et celle de l'Art nouveau, ce n'est pas un hasard. Ces deux entreprises sont nées à la même époque – la fin du XIX^e – et ont en partie été portées par les mêmes personnes, à savoir la frange libérale des hommes politiques et des industriels impliqués au Congo. C'est-à-dire qu'il y a eu le véritable projet, au sein de cette élite, de donner une image nouvelle et progressiste de la colonisation du Congo. Notamment au travers de grands événements de masse, comme l'exposition de Tervuren de 1897, mais aussi en propulsant sur le devant de la scène quelques grands noms parmi les artistes les plus novateurs de l'époque. Non seulement il leur a été laissée une totale liberté de création, mais, en plus, on leur a donné les moyens d'innover, en mettant par exemple gratuitement à leur disposition des matériaux extraordinaires tout droit arrivés du Congo. C'est de cette façon que des personnalités, comme le bijoutier Philippe Wolfers, vont utiliser l'ivoire pour remettre au goût du jour la sculpture chrysoéléphantine, ou que des grands architectes comme Paul Hankar et Victor Horta vont abondamment utiliser les magnifiques bois tropicaux ramenés du Congo.

C'est donc une forme de convergence d'intérêts qui va permettre l'émergence de l'Art nouveau en Belgique, et plus particulièrement son épanouissement dans l'architecture. L'Art nouveau ne naît bien évidemment pas de rien, et les affinités avec des mouvements frères comme Arts and Crafts en Angleterre ou la Wiener Sezession en

Autriche sont forts. Mais l'épanouissement de ces tendances au sein d'une architecture novatrice est très marqué en Belgique et fait la spécificité du mouvement Art nouveau dans notre pays. C'est le côté quelque peu inhabituel de cette convergence entre projet politique et émergence de l'Art nouveau qui est souligné par Henry Van de Velde dans un article particulièrement lucide publié il y a 125 ans :

« Ce qui m'intéresse, c'est comment une telle idée a pu se développer dans un pays pauvre en idées : les défenseurs de la politique congolaise contemporaine se sont vus obligés de s'allier avec ceux qui se battaient pour une autre idée nouvelle, avec les artistes belges qui voulaient renouveler l'artisanat d'art. Ils ont été confrontés au même antagonisme que les artistes qui défendaient les idées nouvelles de la forme. Ce rapprochement s'est fait lorsque ceux qui se battaient pour leur politique congolaise ont décidé d'organiser une exposition selon leur goût. Il est alors devenu évident que les deux forces étaient dépendantes l'une de l'autre... »¹

L'histoire de ce rapprochement, et notamment des cercles privés au sein desquels cette élite libérale ayant des intérêts au Congo côtoyait les artistes de l'Art nouveau naissant, est racontée dans l'article-interview de Lucas Catherine. Mais la proximité entre Art nouveau et Congo va avoir des implications bien plus profondes. C'est ce que nous explique Véronique Clette-Gakuba dans un article où elle décortique les travaux de Debora Silverman pour qui toute l'esthétique de l'Art nouveau est empreinte du geste colonial de domptage et de domestication des Africains et de leur environnement : *« Un geste qui pénètre le cœur des Ténèbres, le monde obscur, insondable et insoumis de l'environnement congolais, pour en ressortir une architecture moderne aux formes et aux courbes victorieuses. »*

Ces connivences entre émergence de l'Art nouveau et projet colonial nous semblent particulièrement utiles à rappeler alors que nos décideurs politiques ont choisi de faire de 2023 l'année de l'Art nouveau à Bruxelles. Un programme permettant de donner un coup de projecteur sur près d'une centaine d'événements Art nouveau compilés par Visit Brussels. Avec un focus particulier sur l'architecture que Toma Muteba Luntumbue se propose de renverser dans son article sur les formes de patrimonialisation de l'architecture coloniale au Congo même.

Si ce sont bien les fortunes faites au Congo qui ont permis les grandes commandes auprès des artistes émergents de l'Art nouveau, ces connivences soulignent également une dimension parfois plus sombre qu'il est nécessaire de rappeler à l'heure des célébrations touristiques. Car il ne faut pas oublier que ces matériaux mis à l'honneur dans les réalisations Art nouveau étaient produits dans des conditions terribles d'exploitation. Que ce soit les politiques extractivistes appliquées à la collecte du bois, du caoutchouc et, plus encore, de l'ivoire, ou bien encore l'exploitation des populations congolaises chargées de leur collecte. C'est afin de prendre toute la mesure de cette exploitation, à la fois à l'époque coloniale, mais aussi aujourd'hui, que la seconde partie de ce numéro est entièrement consacrée à la thématique de l'extractivisme. Alors que l'interview de Toma Muteba Luntumbue et les encarts thématiques de Lucas Catherine pointent les liens entre la situation à l'époque coloniale et celle d'aujourd'hui, le texte de Raf Custers conclut par une plongée très actuelle dans les méandres des chaînes d'approvisionnement en métaux depuis le Congo.

Les lecteurs attentifs auront remarqué que la page centrale du journal est détachable. Il s'agit d'une promenade à vélo à laquelle nous vous invitons sur les traces de l'ancien parcours du tram qui convoyait, en 1897, les visiteurs les plus fortunés vers l'exposition de Tervuren. Rien à voir avec le tracé actuel du tram 44. Enfoncez votre vélo et faites preuve d'un peu d'imagination pour retracer ce parcours emblématique bordé de nombreuses maisons Art nouveau. 🚲

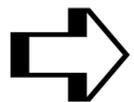
1. H. VAN DE VELDE, *Dekorative Kunst*, 1898, vol. 1, p.38

Il y a eu le véritable projet, au sein de cette élite, de donner une image nouvelle et progressiste de la colonisation du Congo.

LES RÉSEAUX DE L'ART NOUVEAU

À l'occasion de la parution de son livre *La Dimension coloniale de l'Art nouveau (Kunst met de K van Kongo)*¹, Lucas Catherine se prête au jeu de l'interview et revient sur le long travail historique, et parfois plus personnel, l'ayant amené à devenir l'un des grands spécialistes du Congo.

UNE INTERVIEW DE LUCAS CATHERINE PAR VÉRONIQUE CLETTE-GAKUBA



Comment est-ce que vous avez commencé à vous intéresser à cette articulation entre Art nouveau et colonialisme, sachant qu'on a d'un côté un genre artistique qui est souvent célébré pour son caractère innovant et, de l'autre côté, le colonialisme sous Léopold II. Une période particulièrement sanglante et brutale. Qu'est-ce qui vous a amené à travailler sur cette articulation ?

Lucas Catherine : Je dois répondre avec des souvenirs un peu personnels. Dans le temps, le Congo était partout. Par exemple, le premier Congolais que j'ai vu – j'étais encore enfant – non seulement il vendait des bonbons, mais en plus il parlait bruxellois ! C'était dans les années 50. Des vendeurs ambulants passaient dans les estaminets pour vendre du *karabouya*, le chocolat des pauvres. C'est un mot swahili qui vient de «kara», le morceau, et «bouya», la sucrerie. C'est le nom également qu'Hergé donne au bateau sur lequel Tintin fait la connaissance du capitaine Haddock (*Karaboudjan*), mais ça c'est une autre histoire. Ces vendeurs de *karabouya* étaient bien souvent d'anciens matelots congolais qui sont arrivés avant la Première Guerre mondiale et qui se sont installés au centre de Bruxelles, à proximité d'une maison d'accueil qui avait été créée rue de Flandre. Un second souvenir est lié à mon oncle qui vivait à Tervuren. Pour moi, aller le voir signifiait aller me promener au musée de Tervuren et, dans ma tête, c'était un peu comme voyager au Congo. Enfin, le troisième souvenir est quand je déménage avenue Louis Bertrand, à Schaerbeek. J'y ai découvert de magnifiques maisons et, en creusant un peu, il apparaît

que presque toutes ont été construites par des familles ayant fait fortune au Congo. Il y a, par exemple, la maison construite par Strauwen, qui est un architecte assez connu de l'Art nouveau. Tous ces indices, ces éléments, font partie de l'univers dans lequel j'ai grandi. Quand finalement on a annoncé, il y a deux ans déjà, que 2023 allait être l'année de l'Art nouveau à Bruxelles, j'ai eu une sorte de déclic. Malgré l'incroyable reconnaissance et touristification de l'Art nouveau, jamais on ne parle des liens étroits ayant existé entre ce mouvement et le Congo. Pourtant, il suffit de regarder autour de soi pour voir que tout cela est inextricablement lié à Bruxelles. Disons qu'en tant que *Brusseleir* le Congo est là, et que la ville de Bruxelles est bien plus structurée par le colonialisme que ce qu'on pense quand on évoque les statues ou les noms de rue.

J'ai écrit un livre qui s'appelle *Léopold II: la folie des grands*² où je montre l'ambition de Léopold II de faire de Bruxelles une métropole de rang international et comment dans chacun de ses immenses chantiers visant à transformer la ville, à percer des artères, il y avait toujours une partie du capital en provenance du Congo. Comment il mettait toujours un peu d'argent congolais en espérant que d'autres investisseurs suivent le mouvement. Et si cela ne marchait pas, il mettait un petit peu plus d'argent jusqu'à ce que les investisseurs privés prennent le relais. Quand on s'intéresse à l'histoire de Bruxelles, on tombe inévitablement sur le Congo.



Le sociologue de l'art Edward Becker montre très bien qu'une œuvre d'art n'émane pas de la seule créativité individuelle de l'artiste, mais qu'elle se constitue à travers ce qu'il appelle des « chaînes de coopération » entre les artistes, mais aussi leurs relations affinitaires et familiales, les organes d'évaluation ou encore les lieux de diffusion. Elle est le résultat de ces interactions et de leurs intérêts. Est-ce que l'on pourrait dire que l'Art nouveau est le résultat des interactions avec et des intérêts d'un monde colonial ?

L.C. : À la fin du XIX^e siècle, certains artistes et architectes sont mécontents du climat artistique en Belgique. Ils étaient à la recherche de quelque chose de différent du néo-gothique, du néo-classicisme ou de la forme hybride de l'éclectisme. Quelque chose de novateur : un art nouveau. Des mouvements similaires étaient en cours en Grande-Bretagne avec *Arts and Crafts* et surtout en Allemagne et en Autriche avec la *Wiener Sezession*. Dans les trois cas, on trouve une grande importance donnée au renouvellement de l'artisanat d'art.

Dans le même temps, les hommes politiques qui ont organisé la colonisation du Congo ont cherché des moyens pour rendre leur projet plus acceptable par la population. Une population qui, il faut le rappeler, était plutôt réticente à l'époque vis-à-vis de l'aventure congolaise. Principalement parce qu'elle craignait que cela ne coûte beaucoup d'argent. Mais tout va changer avec l'Exposition coloniale de Tervuren de 1897. D'abord parce que cette exposition sera un véritable succès de foule qui va contribuer à rendre le Congo populaire. On se pressait en effet pour voir les « villages » congolais, mais aussi pour monter dans le monorail ou assister aux matchs de boxe. Ensuite, parce que cette exposition va devenir le support d'une révolution artistique en proposant, à Tervuren, les premières réalisations véritablement Art nouveau. Les pionniers de l'époque, tels que Henry Van de Velde, Paul Hankar, Victor ➤



Horta et le créateur de bijoux Philippe Wolfers sont en effet activement mis à contribution pour rendre la colonisation du Congo attrayante auprès de la population belge. Comment? En les encourageant non seulement à innover dans le style proposé pour l'aménagement du pavillon de l'exposition, mais aussi en leur fournissant gratuitement des matériaux du Congo à mettre à l'honneur dans leurs réalisations. On parle ici de tout ce bois congolais qui a été mis à la disposition des artistes de l'Art nouveau, sans oublier l'argent et, bien sûr, l'ivoire pour les bijoutiers. En 1962, le fils de Philippe Wolfers déclarait d'ailleurs que « Léopold II était le parrain du style Art nouveau ». Si on est d'accord avec cette affirmation, on peut pousser l'analogie plus loin en affirmant que la marraine de l'Art nouveau c'est le Congo.

Mais quelles sont les raisons qui font que des hommes de l'art – des architectes, des peintres, des bijoutiers – nourrissent, à cette période, un attrait particulier pour l'entreprise coloniale? Est-ce que ce sont des raisons politiques, artistiques, esthétiques, financières? Et comment ces deux univers se rencontrent-ils?

L.C. : Il y a quatre clubs privés à Bruxelles qui peuvent nous aider à comprendre les rapprochements entre les pionniers de l'Art nouveau et les hommes de pouvoirs impliqués dans le projet colonial : le Half Pint Club, la Société de la Table ronde, le Cercle artistique et littéraire et la loge Les Amis philanthropes.

Le Half Pint Club est inspiré des clubs anglais du même nom. Tout comme la Société de la Table ronde, il regroupait principalement des banquiers et des industriels, parmi lesquels William Thys, le fils d'Albert Thys qui est président du Comité de patronage de Tervuren. Plus important était le Cercle artistique et littéraire qui avait ses locaux dans le Vaux-Hall, le beau bâtiment à côté du parc de Bruxelles. Il fusionnera

plus tard avec Le Cercle Gaulois. On y retrouve des gens comme Victor Stoclet – qui en était l'un des membres dirigeants – et Edmond van Eetvelde, le ministre-président de l'État indépendant du Congo. C'est vraisemblablement en voyant au Cercle les expositions d'artistes comme Philippe Wolfers ou Paul Hankar, que van Eetvelde se serait dit : « Ce sont des gens qui m'intéressent » et qu'il aurait décidé de leur confier la décoration de l'exposition de Tervuren.

La dernière grande société est la loge Les Amis philanthropes. Parmi ses membres les plus influents, on trouve des personnalités telles que le lieutenant-colonel Charles Liebrechts, ministre de l'Intérieur de l'État Indépendant du Congo et président du comité exécutif de l'exposition de Tervuren. C'est Liebrechts qui créa aussi le bureau de presse de la rue de Brederode qui était en charge de la propagande coloniale. Il y avait aussi Alphonse-Jules Wauters, un proche collaborateur d'Alfred Thys et également un acteur de la propagande coloniale au travers de sa revue *Le Mouvement géographique*. Puis il y avait bien sûr Victor Horta. Tout comme le bourgmestre de Bruxelles, Charles Buls, qui a défendu la colonisation dans son livre *Croquis congolais*. C'est donc un lieu où Horta fréquente des politiques et des industriels influents parmi lesquels aussi Solvay. Celui-ci va avoir un rôle prépondérant, car quand on regarde les premières grandes réalisations architecturales d'Horta – l'hôtel Solvay, l'hôtel Tassel, la maison Autrique, l'hôtel Winssinger – ces derniers étaient des ingénieurs de chez Solvay qui enseignaient à l'ULB et qui fréquentaient la loge Les Amis philanthropes. Ces proximités ne sont pas de simples coïncidences. Une des médailles de la loge Les Amis philanthropes représente un éléphant dompté par un Blanc sous une étoile. Si l'éléphant est un symbole très ancien dans plusieurs cultures, et qu'il était déjà un symbole maçonnique avant la colonisation, il deviendra, chez Les Amis philanthropes, le symbole même du

Congo. Tout comme l'étoile qui surplombe l'éléphant et les couleurs bleu et or, que l'on retrouve à la fois sur le drapeau de l'État Indépendant du Congo et sur cette médaille. Donc cette loge et les autres cercles privés ont bien été des lieux de rencontre et de recrutement pour des personnes appartenant à des mondes différents et qui ne se connaissaient pas. Ça a été aussi une façon pour la bourgeoisie libérale, progressiste et colonialiste de faire avancer son agenda politique à travers des initiatives d'ordre artistique qui déboucheront sur l'émergence, en Belgique, d'un style Art nouveau qui s'épanouira particulièrement dans le domaine architectural. ■

1. L. CATHERINE, *Kunst met de K van Kongo*, éd. EPO, 2023.

2. L. CATHERINE, *Leopold II : La folie des grandeurs*, éd. Luc Pire, 2004.

Solvay, Autrique, Tassel, Winssinger... les commanditaires des premières grandes réalisations architecturales d'Horta étaient ingénieurs chez Solvay, enseignaient à l'ULB et fréquentaient la loge Les Amis Philanthropes.

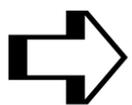
DEBORA SILVERMAN

THE ART OF DARKNESS

OU LES TENEBRES COMME ESTHÉTIQUE

En mobilisant Debora Silverman et d'autres travaux de la littérature anglo-saxonne, cet article nous aide à comprendre comment nous sommes profondément affectés par une « esthétique de la Noirceur » produisant un amalgame fantasmagorique entre les corps noirs et les régions supposées sauvages du monde. Une esthétique qui influença profondément l'Art nouveau, mais également le rapport racialisé aux populations noires.

VÉRONIQUE CLETTE-GAKUBA



Contrairement aux milieux anglo-saxons, les sciences sociales francophones, en Europe, n'ont pas ou très peu traité les liens entre race et esthétique. Le plus courant est de s'en remettre aux siècles de formalisation de la race par les sciences modernes que sont la biologie et l'anthropologie physique (craniométrie, anthropométrie, etc.) comme véritable tournant ayant mené aux doctrines raciales génocidaires. Or, la théorisation de la race se fonde préalablement et surtout se constitue d'abord à partir des catégories de l'esthétique moderne (fin XVIII^e siècle)¹. Prendre en compte ce lien constitutif entre esthétique et race amène à considérer le fait que les affects raciaux, notamment anti-Noir-es, sont intimement liés aux jugements sur le beau et le laid et à toutes sortes de dispositions sensorielles. Ainsi en est-il de la Noirceur ou de la *Darkness*.

LA NOIRCEUR COMME ESTHÉTIQUE AU CŒUR DE L'EUROPE

Traduit en anglais, le terme « Noirceur » (*Blackness*) renvoie fortement à la culture afro-américaine et aux gestes de réappropriation positive d'une identité noire par les Afro-Américains et par les personnes noires de manière générale. Si ce geste de réappropriation correspond bien à la « Blackness » ou à la « Négritude », il nous faut aussi regarder le versant négatif de ce terme, chose que le monde francophone n'a pas l'habitude de faire. Ce dernier préfère conserver un rapport sémantique minimaliste à ce terme, faisant comme si, sans amalgame, la Noirceur renvoyait tantôt à un état physiologique (la pénombre), tantôt à un état psychologique (la frayeur), tantôt encore à certains phénotypes (des corps noirs), une couleur en somme. Ce qu'il nous faut penser, comme geste préalable à ces réappropriations positives, c'est la production occidentale de la Noirceur, laquelle ne se réduit pas à une idéologie (racisme anti-Noir-e) mais prend la forme plus substantielle d'une esthétique. Par esthétique de la Noirceur, il faut entendre

Cet amalgame fantasmagorique représentant l'envers des valeurs vertueuses de la modernité ; un envers racialisé que cette modernité tente continûment de dompter.

cet amalgame fantasmagorique (entre les corps noirs et les régions supposées sauvages du monde) représentant l'envers des valeurs vertueuses de la modernité ; un envers racialisé que cette modernité tente continûment de dompter.

ART NOUVEAU, DARKNESS ET CULTURE IMPÉRIALE BELGE

L'historienne de l'art Debora Silverman, spécialiste de l'Art nouveau, a qualifié celui-ci de la manière suivante : *the Art of the Darkness*². Comme d'autres auteurs³, Debora Silverman postule que la *Blackness* ou la *Darkness* existe sur le mode d'une esthétique et que cette esthétique imprègne nos villes, en tout cas Bruxelles, certainement. Pour cette raison, il me semble très intéressant de rendre compte d'une partie de son travail. Contre une « culture du beau » universelle et innocente, son travail nous montre comment les signes raciaux, anti-Noir-es, sont inscrits au cœur de l'art et de la culture modernes belges. Les identifier, réussir à les lire, est une manière de saisir comment une métaphysique de la Noirceur se perpétue malgré nous.

Le travail de Debora Silverman analyse le déploiement de l'Art nouveau à Bruxelles à la fin du XIX^e dans ses liens avec la violence du système colonial. Bien sûr, Debora Silverman commence par en établir le lien avec les formes d'accumulation primitive qu'a représentées le régime de Léopold II. En termes de gouvernance, Debora Silverman souligne qu'avec l'État Indépendant du Congo (EIC), il s'agit d'une structure impériale tout à fait inhabituelle : « une colonie anormale sans métropole ».

Elle ajoute : « C'est une structure, l'EIC, qui, méticuleusement, évite le terme "colonie" ». Compte tenu de cette gouvernance inhabituelle, la « périphérie », dans le système léopoldien, n'est pas à comprendre au sens de marginalité ou minorité – ce qui signifierait qu'une existence « autre » soit reconnue. La périphérie ➤

Debora Silverman rend compte des accointances entre des gestes architecturaux précis de l'Art nouveau – notamment le style du coup de fouet – et les politiques d'asservissement de la population congolaise par le lynchage (les coups de chicotte).

de l'empire belge naissant, telle qu'elle s'oppose au centre, ce sont, tout entier, les Ténèbres, le lieu de l'extraction illimitée (entre autres d'ivoire, de bois et de caoutchouc). Les matériaux qui permettent à l'Art nouveau de se distinguer proviennent en majeure partie de ce système d'extraction. Debora Silverman décrit les extractions et les déplacements de ces matériaux de nature végétale et animale qui vont se retrouver stockés en abondance dans des hangars à Anvers et à Bruxelles.

Parallèlement à cette profusion de matériaux, Debora Silverman soulève de manière plus originale que ces déplacements sont accompagnés des « récits de voyages » des coloniaux, des récits exaltés faisant état d'une nature africaine hors norme et totalement sauvage. Ces récits vont profondément inspirer le travail des architectes tels que Victor Horta et Henry Van de Velde. Le contenu de ces « récits » oriente le geste architectural de l'Art nouveau, notamment à travers la réalisation de lignes esthétiques nouvelles renvoyant à l'image des lianes de caoutchouc entremêlées. Néanmoins l'intérêt de l'analyse de Debora Silverman réside ailleurs. Bien sûr, son travail montre que les créations de ces architectes reposent sur un idéal esthétique représenté par les formes structurelles d'une nature luxuriante (notamment la tige épaisse de la plante de caoutchouc). Mais, plus important, ce que Debora Silverman souligne avant tout, c'est combien l'Art nouveau, dans ses formes expressives, traduit un modernisme impérial, combien il reflète un idéal et un désir d'empire.

Les analyses de Debora Silverman indiquent que ce qui inspire ces artistes, ce n'est pas uniquement « un paysage » qui impressionne, loin de là. Avec un regard très fin qui analyse la manipulation des matériaux, Debora Silverman montre que ces artistes composent avec des « objets blessés », des entités matérielles qui portent la trace de la violence originelle (notamment des morceaux d'ivoire portant des marques de dents d'éléphant témoignant que ceux-ci, violemment agressés, ont dû se défendre). Les formes de l'Art nouveau et ses objets incarnent la posture combattante, la violence et son déguisement. En outre, Debora Silverman rend compte des accointances entre des gestes architecturaux précis de l'Art nouveau – notamment le style du coup de fouet – et les politiques d'asservissement de la population congolaise par le lynchage (les coups de chicotte), des pratiques préconisées aussi bien par le roi Léopold II que par le secrétaire d'État de l'EIC Edmond Van Eetvelde, tous deux commanditaires auprès des artistes de l'Art nouveau.

Depuis ces agencements entre monde de l'art, esthétique et colonialisme, tout le travail de Debora Silverman consiste à analyser le langage visuel de l'Art nouveau. Lignes, courbes, cavités, crochets caractéristiques de l'Art nouveau traduisent sur un plan esthétique le geste colonial principal de la conquête territoriale, celui du

domptage d'un environnement supposé sauvage (les Ténèbres). Le geste innovant de l'Art nouveau, qui confère à Bruxelles le titre de « capitale de l'Art nouveau », est directement en prise avec la métaphysique de la Noirceur. À l'aide de Debora Silverman, ce geste de domptage, nous pourrions le qualifier ainsi : un geste qui pénètre le cœur des Ténèbres, le monde obscur, insondable et insoumis de l'environnement congolais, pour en ressortir une architecture moderne aux formes et aux courbes victorieuses.

Parmi les illustrations mobilisées par Debora Silverman, dont le style « coup de fouet », citons en une autre qui fait particulièrement ressortir le lien entre Art nouveau et désir d'empire. Il s'agit d'un projet conçu par Victor Horta pour le pavillon du Congo prévu dans le cadre de l'exposition universelle à Paris en 1900 (projet qui ne sera jamais concrétisé). Les plans montrent que la pièce principale de ce pavillon correspond à la cavité intérieure d'un éléphant. Selon Silverman, cette pièce forme à elle seule la réplique de l'État Indépendant du Congo. Ainsi, l'auteure souligne : « *The elephant here was not in the room; it was the room, and it gave a fitting spatial form to the fictional state and empire at a distance that swelled Belgium and sustained its Art nouveau.* » L'éléphant en tant que thème qui, par de multiples variantes, inspire les créations d'Art nouveau est ici le pivot de cette architecture. L'éléphant n'est pas dans la pièce, il est la pièce, souligne Debora Silverman.

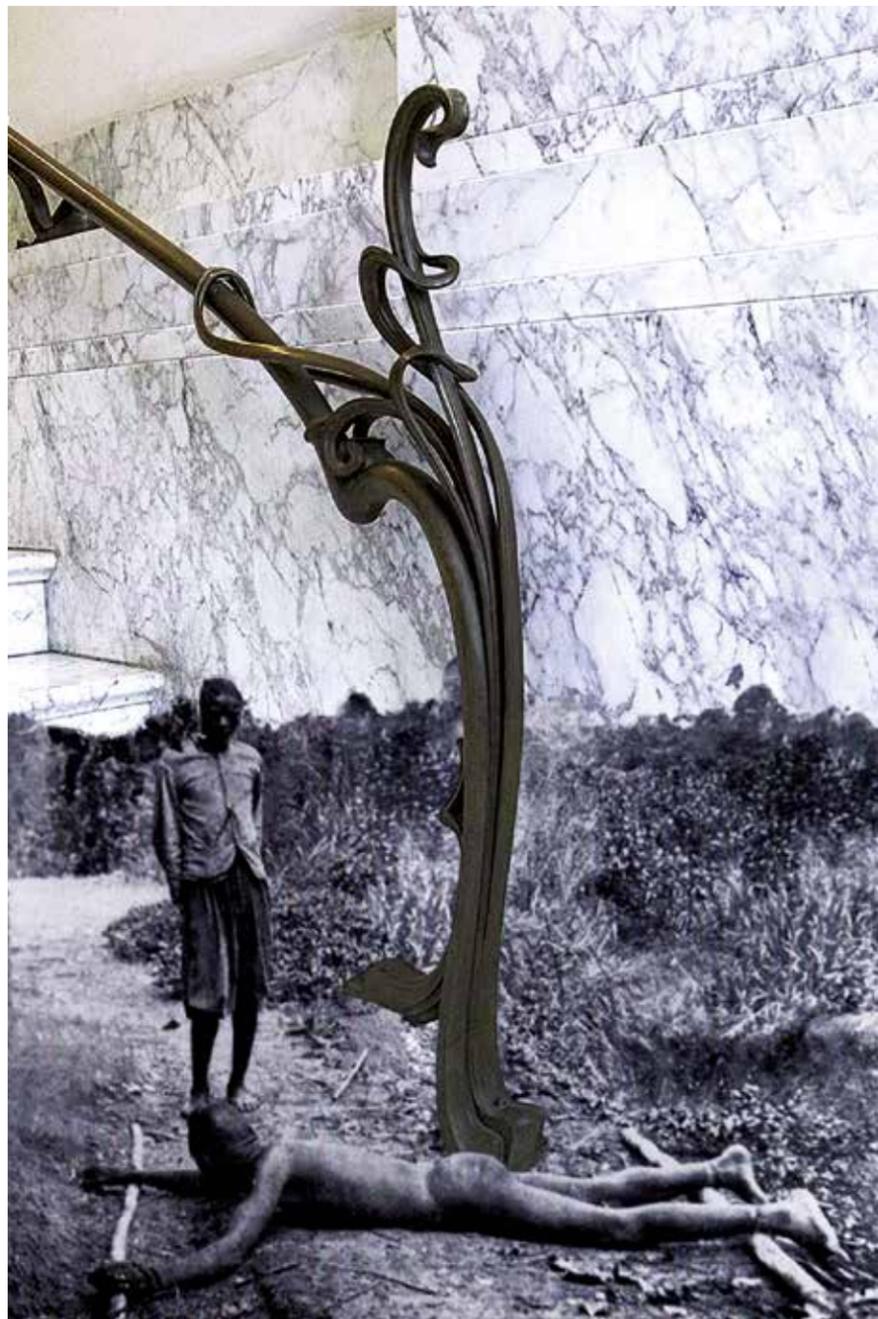
PENSER LE RÔLE DE L'ART DANS LA PRODUCTION DE LA NÉGROPHOBIE QUI SEVIT EN BELGIQUE : PARTIR DE L'ART NOUVEAU

L'art de la *Darkness* ou de la *Blackness*, comme on le voit, ne correspond pas à des images directement négrophobes comme pourraient l'être, par exemple, les représentations de « sauvages » via le *Blackface* dans le folklore belge. L'art de *Darkness* ou de la *Blackness* ne donne pas directement à voir cette

L'imaginaire racialisé qui imprègne l'Art nouveau, en tant que production belge, peut continuer à produire ses effets d'éclat esthétique tout en demeurant dans un état de conscience refoulée.

Darkness ou cette *Blackness*. Il s'agit d'une esthétique refoulée, une esthétique qui fixe sur un plan architectural des affects blancs d'opposition existentielle à une nature sauvage (les Ténèbres). C'est une architecture qui signe la victoire sur les Ténèbres. Autrement dit, il nous faut conclure que l'Art nouveau, tout autant que la pratique du *Blackface*, véhicule une esthétique empreinte du geste colonial de domptage et de domestication des Africains et de leur environnement.

Un imaginaire racialisé imprègne donc l'Art nouveau. Tout comme l'analyse Paul Gilroy pour



la culture moderne britannique⁴, confondu dans l'idée d'une nature sauvage (les lianes de caoutchouc, l'éléphant, etc.), cet imaginaire racial, en tant que production belge, peut continuer à produire ses effets d'éclat esthétique tout en demeurant dans un état de conscience refoulée. De fait, les critiques d'art sur l'Art nouveau honorent le plus souvent une tradition artistique et culturelle sur un mode ethnocentré niant toute référence à la domination raciale de même que niant toute influence venant de la culture congolaise⁵. Ainsi en guise de proposition décoloniale, l'on pourrait suggérer que cette année 2023 dédiée à l'Art nouveau serve à amorcer une réflexion sur la négrophobie au départ du colonialisme belge comme lieu fort de la production de cette idéologie moderne de la noirceur. Ceci consisterait à prendre au sérieux la responsabilité de l'Art nouveau, ainsi que d'autres productions culturelles, dans la production et la perpétuation d'une négrophobie bien belge. ▀

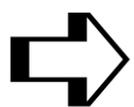
1. Voir entre autres les travaux des auteurs anglo-saxons tels que David Bindman, Paul Gilroy, Simon Gikandy et Sander Gilman. Côté francophone, voir les travaux d'Anne Lafont.
2. Cet article se réfère aux analyses de D. SILVERMAN au départ de son article « Art Nouveau, Art of Darkness: African Lineages of Belgian modernism, Part I » in *West 86th*, vol. 18, n° 2, pp. 139-181.
3. Voir entre autres, P. GILROY, 1998, « Art of Darkness: Black Art and the problem of belonging to England » In N. Mirzoeff (dir.), *Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, pp. 331-337.
4. *Ibid.*
5. Debora Silverman évoque notamment l'influence des architectures congolaises promues par le roi Munza (fin du XIX^e) sur l'Art nouveau.

DE L'ART NOUVEAU AU MODERNISME TROPICAL

PROBLÉMATISER LA NOTION
DE PATRIMOINE ARCHITECTURAL
COLONIAL

Existe-t-il des réalisations architecturales de l'époque coloniale qui ne soient pas imprégnées de l'idéologie coloniale ? L'intérêt récent porté sur les vestiges architecturaux du Congo des Belges nous pousse à questionner le processus de leur « patrimonialisation », entendu comme construction d'un rapport aux objets du passé. Quels sont les enjeux symboliques de la qualification de « patrimoine » attribué aux reliquats de la présence belge pour ceux qui y sont confrontés quotidiennement ? Ces vestiges peuvent-ils ouvrir aux Congolais les portes d'une compréhension de leur passé ?

TOMA MUTEBA LUNTUMBUE



À Kinshasa, capitale de la République démocratique du Congo, la réplique de la statue équestre du roi Léopold II a été déboulonnée dès 1966, dans une perspective de décolonisation de l'espace public, sans que cette purification ne s'étende massivement à tous les reliquats de l'architecture coloniale, à l'image des processus de désoviétisation dans l'ancien bloc de l'Est ou de la dénazification en Allemagne, après la Seconde Guerre mondiale. Au contraire, les bâtiments représentatifs du pouvoir colonial ont été réaffectés directement, à l'instar de l'imposante résidence du gouverneur général, achevée en 1961, après l'accession du pays à l'indépendance, convertie en palais de la Nation. Contrairement aux monuments qui symbolisaient l'oppression coloniale, les Congolais se sentaient les dépositaires légitimes des bâtiments régaliens construits avec l'argent tiré du pillage des ressources naturelles de leur pays.

L'urbanisme colonial respirait l'ambiance d'un état de siège permanent.

LA ZAÏRIANISATION : LE POUVOIR SÉMANTIQUE DE L'ESPACE

Le « recours à l'authenticité », une révolution culturelle lancée par le président Mobutu, en 1971, voulait en finir avec l'aliénation mentale intériorisée durant l'époque coloniale. La doctrine du parti unique, le MPR, Mouvement populaire de la révolution, imposait à tous les citoyens de vivre désormais au Zaïre selon des standards culturels, politiques, économiques, socialement authentiquement locaux. Diriger le pays selon un modèle politique « conçu et pensé par nous-mêmes », situé « ni à gauche ni à droite ni même au centre » : les slogans du MPR voulaient modifier la perception que les Congolais, devenus Zairois, avaient d'eux-mêmes.

Sous l'égide du MPR, le régime mobutiste va édifier de nombreux bâtiments ambitieux dans leur taille et leur style, débaptiser les noms des rues et des places à consonance coloniale, dans un geste d'affirmation nationaliste et de purification symbolique de l'espace public urbain. Le verticalisme des nouvelles constructions, sur le boulevard du 30 Juin, artère principale du centre-ville, donnera à la capitale les allures d'un grand centre moderne des affaires au cœur de l'Afrique. Cette volonté de réécriture de l'espace public se heurtera malgré tout à la prégnance du plan d'urbanisme qui matérialise la brutalité du système colonial et sa capacité à utiliser le pouvoir sémantique de l'aménagement urbain comme un espace d'action et de propagande.

Très centralisée, l'administration coloniale avait, par sa structure et son esprit, conservé un aspect militaire. Les gouverneurs et les fonctionnaires étaient souvent des soldats ou d'anciens soldats. Assurée par la Force publique, postée aux points stratégiques, à proximité des infrastructures vitales, aérodromes, zones commerciales, industrielles, TSF, la sécurisation de la ville était une priorité absolue. L'urbanisme colonial respirait l'ambiance d'un état de siège permanent. Il était résolument conçu et pensé en fonction des intérêts coloniaux au mépris de ceux des Congolais.

MODALITÉS DE LA DOMINATION DU TERRITOIRE CONGOLAIS

Les modalités de la domination du territoire congolais sont déterminées par le décret d'État belge de 1885, par lequel presque toutes les terres congolaises étaient confisquées pour être utilisées ou vendues par l'administration coloniale ou données en concessions à des sociétés commerciales. En toute logique, la toute première réalisation des colonisateurs fut de construire une ligne de chemin de fer dont la vocation était exclusivement exportatrice, c'est-à-dire servait à l'évacuation vers l'Europe des ressources fournies par le sol et le sous-sol. La structure du système ferroviaire contribuera à la destruction des infrastructures socio-économiques locales, à la dévastation des systèmes agricoles, de distribution et de commerce préexistants, au déboisement des forêts et, en définitive, à l'asservissement du territoire entier par le capitalisme colonial.

L'histoire de l'établissement européen est aussi déterminée par l'adaptation d'un environnement réputé hostile à l'homme blanc et à sa transformation pour le conformer à ses mœurs, modes de vie et goûts esthétiques. La perception de l'espace colonial est prédéterminée par les fantasmes et les peurs d'ordre sanitaire des occupants.

À partir des années 1920, les nécessités de contrôle des populations vont inspirer une ségrégation raciale, spatiale et hygiéniste reléguant les colonisés dans des « cités indigènes », tandis que les Blancs occupaient de vastes zones les mettant à l'abri de toute promiscuité dérangeante, qu'elle soit naturelle ou humaine. La même logique prévaudra lorsque les grandes entreprises coloniales, voulant stabiliser la main-d'œuvre, prétexteront une politique sociale en construisant des quartiers planifiés à destination de leurs travailleurs noirs. La doctrine des entreprises adoptera un caractère exclusivement ➤

paternaliste autoritaire et qui profitera d'ailleurs, d'abord et essentiellement, à l'entreprise plus qu'au travailleur local. Plus tard, un plan décennal sera élaboré, pour la période 1950-1959, dans le but de soutenir l'expansion économique et démographique de la colonie. Dans ce cadre, l'Office des cités africaines (OCA) créera, sur le modèle des cités-jardins en Europe, des logements dotés d'équipements (écoles, foyers, dispensaires, terrains de sport), qui constitueront autant de moyens de régenter et contrôler la vie des familles congolaises.

LA VILLE, UN CHAMP DE FORCES IMPRÉVISIBLES

Il est actuellement hasardeux de caractériser, nommer ou interpréter les mutations de la ville de Kinshasa, constamment débordée par sa propre expansion. Un regard classique pourrait déceler, depuis la période coloniale et l'indépendance, la coexistence de deux grands modèles dans la production de l'espace urbain. Le premier serait composé d'un ensemble de quartiers planifiés, correspondant au territoire de l'ancienne ville européenne, portant un habitat résidentiel, de qualité. Cette schématisation néglige de prendre en compte la précarité de la gestion des infrastructures urbaines, les caniveaux et égouts bouchés, les embarras de circulation qui affectent l'ensemble de la ville. Le deuxième, informel, serait constitué de quartiers populaires de construction spontanée, à forte densité de population, autogérés par les habitants, avec des logements exigus. Privés d'équipements de santé, d'éducation et de services urbains élémentaires, les populations y subsistent en éprouvant les inconvénients de la dégradation du cadre de vie: insalubrité, amoncellement d'ordures, inondations fréquentes, érosion des sols...

Mais la réalité contraste cependant avec cette représentation binaire, car ces deux systèmes urbains entretiennent des liens de dépendance réciproque. Kinshasa reste un champ de forces imprévisibles en constante recomposition. Les quartiers populaires de la périphérie, considérés comme en voie de «villagisation», constituent un réservoir de main-d'œuvre pour les quartiers du centre-ville et ils les approvisionnent en produits vivriers tirés d'une activité intense de maraîchage semi-urbain. La conception qui consiste à penser qu'une ville ne peut être comprise que dans l'extériorité de ses formes architecturales ou sa morphologie est inopérante.

LUBUMBASHI, VISION D'UN ÉTAT DU MONDE

La ville de Lubumbashi, seconde agglomération du pays, doit sa création et son développement à la découverte d'importants gisements de cuivre et à leur mise en exploitation par l'Union minière du Haut-Katanga. Bâtie, en 1910, sur un plan quadrillé à l'américaine, tout y a été conçu et construit en fonction de l'industrie minière: les routes, les usines, les cités modernes faciliteront le développement des entreprises coloniales (UMHK, CSK, Géomines, etc.). Les concessions accordées à l'Union minière du Haut-Katanga s'étendent sur 34 000 kilomètres carrés, soit plus que la superficie de la Belgique et du Luxembourg réunis. Depuis l'indépendance du pays en 1960, la ville va connaître des transformations profondes. En réalité, des décennies de marasme économique, de violences politiques et sociales. De juillet 1960 à janvier 1963, la sécession katan-gaise, fomentée par l'Union minière, en fera l'éphémère capitale de la république fantoche

dirigée par Moïse Tshombé. Lubumbashi gardera les séquelles d'un des épisodes les plus sinistres de l'histoire du pays et, dans la mémoire collective, le souvenir tenace de la malheureuse intervention des troupes de l'ONU.

En novembre 1973, l'échec d'une vaste opération de nationalisations et de confiscations des entreprises détenues par les étrangers, la zaïrianisation, inaugure un début d'effondrement de l'économie de la ville. D'avril 1990 à avril 1997 suit une longue période de transition politique avec son cortège de violences, à savoir les incidents meurtriers sur le campus de l'université de Lubumbashi en mai 1990, les pillages de la ville de Lubumbashi en octobre 1991, les violences communautaires entre Katangais et ressortissants de la province du Kasai en 1991-1994, la guerre de libération et l'avènement de l'AFDL de Laurent Désiré Kabila en 1996-1997, la guerre d'agression des troupes rwandaises, ougandaises et burundaises à partir de 1998. En 2003, après une décennie dans la tourmente, le licenciement de 1 000 agents de la société minière Gécamines, gigantesque entreprise étatique, dans le cadre du projet de libéralisation du secteur minier conçu par la Banque mondiale, provoque un véritable séisme social. Si Lubumbashi a beaucoup perdu de son ancienne identité, son urbanisme offre la vision d'un état du monde et de la dégradation des infrastructures et de l'économie du pays, conséquence de facteurs internes et externes.

DÉFIGURATION D'UN VESTIGE

Situé en plein centre-ville, l'ancien hôtel de poste de Lubumbashi est un bâtiment emblématique, un repère visuel, construit dans le style Art déco. Au-delà de son intérêt architectural, il caractérise la condition urbaine et illustre les antagonismes et divergences d'intérêts des acteurs en lutte pour asseoir leur hégémonie sur la ville. Nous nous attardons sur ce bâtiment en raison des travaux de rénovation qui ont totalement détruit son identité architecturale et l'ont littéralement fait disparaître du paysage de la ville, dissimulé sous d'hideuses plaques métalliques, comme emprisonné dans un sarcophage. Depuis la disparition des services postaux, les réaffectations du bâtiment ont été nombreuses. Il a notamment servi comme marché couvert pour les vendeurs de téléphones mobiles.

Comme c'est souvent le cas, les réaffectations motivées par des raisons essentiellement économiques restent aveugles à l'esthétique originelle des bâtiments. Il n'est jamais question de leur restituer le lustre d'antan, bien au contraire. Les interventions sont des véritables attentats esthétiques qui utilisent l'ouvrage dans sa plus simple expression. Tout se passe comme si, par une action concertée, il s'agissait de faire porter un masque drolatique aux vestiges de l'ancienne ville coloniale. Bien souvent, ils sont ripolinés aux couleurs du drapeau national quand il s'agit d'un bâtiment officiel. Ils peuvent, simplement,

le plus souvent, être recouverts entièrement de gigantesques bâches publicitaires qui aveuglent totalement leur façade. Les bâtiments nouveaux, que ce soit ceux qui s'élèvent anarchiquement au mépris des normes urbanistiques ou ceux édifiés à l'initiative de l'autorité publique, engendrent les plus vives critiques. D'aucuns s'indignent de la laideur et du manque de caractère des nouvelles constructions qui font perdre en cohérence le paysage architectural du centre-ville.

ENRAYER LES EFFETS DU RÉCIT COLONIALISTE

Que peut recouvrir la notion de «patrimoine», sachant que le processus de «patrimonialisation», c'est-à-dire la reconnaissance par un groupe social à un monument, un objet ou un site ayant perdu sa «valeur d'usage» d'une valeur patrimoniale ou en tant que lieu de mémoire. Les pratiques, les expressions, les savoir-faire, les espaces qui leur sont associés constituent ce que les communautés, les groupes et les individus reconnaissent comme faisant partie de leur héritage culturel. Une telle reconnaissance ne renvoie pas aux mêmes cadres, aux mêmes ressentis, aux mêmes valeurs pour les uns et pour les autres. Ce patrimoine est transmissible aux futures générations, mais il peut en permanence être fabriqué ou réinventé par les communautés elles-mêmes selon leurs besoins, leur contexte, leur histoire et leur procurer un sentiment d'identité et de continuité. Avec le recours à l'authenticité, l'architecture au Congo fut chargée du rôle de reformuler de façon matérielle un nouveau paradigme spatial susceptible de supplanter le récit colonial.

Le patrimoine ne peut être le fruit d'une lecture sélective des faits historiques, qui n'en mettrait en lumière qu'une partie pour en occulter d'autres. L'inventaire des vestiges architecturaux de l'époque coloniale ne saurait rester innocent par rapport à la situation de domination qui a été celle de leur construction. Les noms d'architectes connus ou plus confidentiels ayant exercé leurs talents sous les auspices des pouvoirs coloniaux (gouvernement, sociétés et églises confondus) sont insignifiants pour les usagers de l'espace public d'aujourd'hui. Quelle compréhension avaient-ils du monde? Quels que soient leurs intérêts sur le plan artistique et technique, l'exploitation patrimoniale des bâtiments coloniaux qui ignore qui sont les commanditaires, bâtisseurs et bénéficiaires initiaux, équivaut à une légitimation de l'idéologie coloniale. L'absence de mesures de protection et de sauvegarde, l'imminence de la dégradation des bâtiments et sites qui constituent l'héritage urbain de la colonisation, ne saurait justifier le regard historiciste, chargé de nostalgie ou de remords. C'est se rendre otage du modèle de la ville coloniale historique et des systèmes de jugements à partir desquels l'Europe a pensé ses propres villes. ■

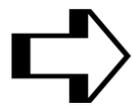
L'exploitation patrimoniale des bâtiments coloniaux qui ignore qui sont les commanditaires, bâtisseurs et bénéficiaires initiaux, équivaut à une légitimation de l'idéologie coloniale.

SUR LES TRACES DU TRAM ART NOUVEAU COFFONAT

BALADE À VÉLO
TREURENBERG > TERVUREN

LUCAS CATHERINE, MATTHIAS FÖRSTER (IEB) & MARTIN ROSENFELD (IEB)

Il s'agit d'enfourcher votre vélo et de suivre le parcours de l'ancien tram de luxe qui menait à l'Exposition universelle de 1897.



Bruxelles est considérée comme la capitale de l'Art nouveau. C'est ici qu'habitaient, à la fin du XIX^e, les grands mécènes coloniaux – comme Edmond van Eetvelde ou la famille Solvay – et les principaux artistes Art nouveau vivaient également à Bruxelles : Victor Horta à Saint-Gilles, Henry Van de Velde à Uccle, et Philippe Wolfers dans le centre-ville. C'est ce qui explique que l'on trouve une grande concentration de bâtiments Art nouveau à Bruxelles, principalement dans ce qui était les anciens quartiers chic de la capitale ; autour du parc de Forest et de Saint-Gilles, autour du parc du Cinquantenaire, le long du parc Josaphat à Schaerbeek et, bien sûr, dans le quartier Léopold avec ses deux grands squares.

Si de très nombreux ouvrages existent et documentent ces réalisations, nous vous proposons ici une façon originale de les découvrir et de plonger dans l'Art nouveau à Bruxelles. Il s'agit d'enfourcher votre vélo et de suivre le parcours de l'ancien tram de luxe qui menait à l'Exposition universelle de 1897. Cette exposition universelle a principalement pris place dans le parc du Cinquantenaire. Cependant, la section qui a attiré le plus de monde – et dont l'impact se fait sentir aujourd'hui encore – est la section coloniale qui, elle, était située à Tervuren. En effet, les « attractions » proposées y étaient nombreuses : un monorail et des compétitions de boxe et de cyclisme. Mais aussi trois « villages » congolais ; le village de la force publique, un village lié à la charité chrétienne proposant l'adoption d'enfants congolais, et un « village traditionnel » construit pour l'occasion et animé par des figurants ramenés du Congo. Et puis, bien sûr, les salles d'exposition décorées par plusieurs artistes de ce qui allait devenir l'Art nouveau.

Pour se rendre à la section coloniale, les Bruxellois-es pouvaient utiliser la ligne ferroviaire existante Bruxelles-Tervuren ou bien emprunter l'actuelle avenue de Tervuren fraîchement réalisée par l'entrepreneur et ami du roi Léopold II, Edmond Parmentier. Mais ce dernier a participé également à la mise en place d'un tramway à voie étroite spécialement construit pour l'exposition en collaboration avec la S.A. du Chemin de fer à voie étroite de Bruxelles à Ixelles-Boendael. À l'époque, il n'y avait pas encore de société centrale de transport bruxellois, mais plusieurs sociétés locales appelées « vicinales » ou « Boerentrans ». On parlait d'ailleurs aussi bien de tram que de « chemin de fer à voies étroites ». Il y avait deux points de départ à Bruxelles pour ce tram : un à Saint-Josse et l'autre au Treurenberg. Cette nouvelle ligne n'était pas destinée au grand public car un billet coûtait 75 centimes, soit plus du double du prix d'un billet de train sur la ligne classique. Le tram était composé de quatre « wagons-bars », décorés dans le style Art nouveau afin de donner au voyageur un avant-goût de ce qui l'attendait à son arrivée à Tervuren.

Ces wagons ont été construits par La Société Métallurgique et charbonnière

belge à Nivelles en utilisant du bois du Congo livré par la firme Fichet (voir l'encart sur le bois tropical dans la partie extractivisme, p. 14). Les voitures de première classe étaient montées sur de confortables amortisseurs à l'huile et il n'y avait place que pour vingt-six personnes par wagon. Les passagers disposaient d'une voiture-bar séparée, avec un choix de boissons et un barman expérimenté qui proposait des cocktails. On y buvait surtout du champagne et du porto (vendu 60 centimes) ou de la bière (15 centimes). L'aménagement du wagon-bar comportait des étagères garnies de bouteilles et de verres. Tout le mobilier, ainsi que les parois et plafonds aussi bien intérieurs qu'extérieurs, étaient en sycomore ou acajou polis importés du Congo. Tout était très luxueux, éclairé par de grandes baies à glaces dormantes dotées de rideaux en coutil beige, et réalisé dans le style Art nouveau. Des impostes en forme d'abat-jour, munies intérieurement de volets mobiles sur glissières, procuraient l'aération nécessaire. Et le soir, l'électricité illuminait avec prodigalité l'intérieur de ces voitures. Ce qui a inspiré Jef Castelyn, l'un des chanteurs populaires les plus célèbres de l'époque, à chanter, sur l'air de *La Marseillaise* :

*Pour admirer notre Belgique,
comme la richesse elle l'a changée,
on voyait des trams électriques,
remplis de Belges et d'étrangers.*

Au-delà du succès de cette attraction pendant l'exposition de 1897, l'intérêt de ce tram et

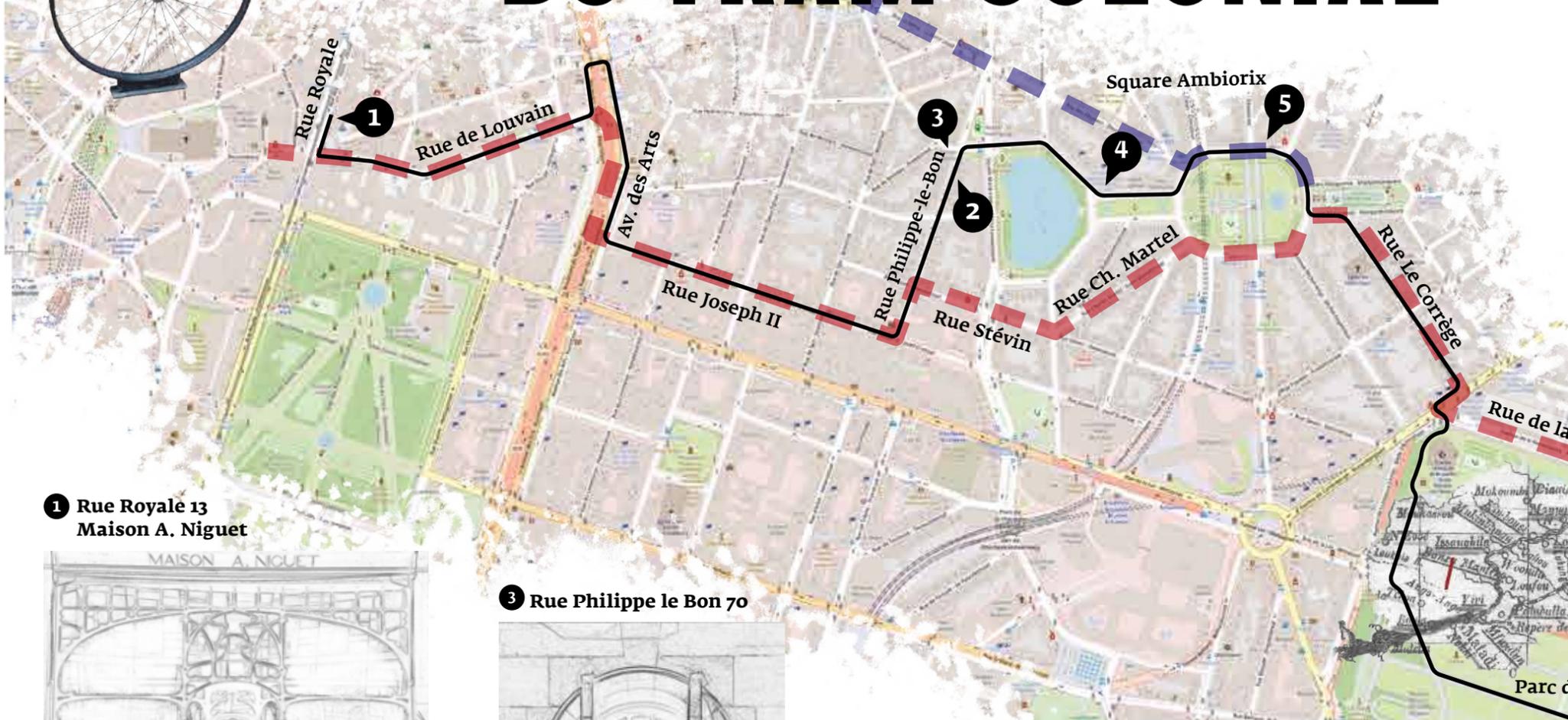
de son parcours est qu'il sera progressivement émaillé de bâtiments emblématiques de l'Art nouveau. Le tram traversait en effet plusieurs nouveaux quartiers planifiés, construits notamment autour des squares Ambiorix et Marie-Louise, afin d'attirer une population fortunée dans ce qui était encore alors les faubourgs de Bruxelles. Ces quartiers émergents étant construits à l'apogée de la période Art nouveau, il est normal qu'un grand nombre de maisons inspirées par ce style, et à la pointe des goûts et techniques de l'époque, y soient concentrées. Nous en avons sélectionné une dizaine se trouvant directement sur le tracé du tram. Elles constituent les différentes étapes de la balade et chacune est décrite au dos de la carte. Bien d'autres maisons sur le trajet comportent des éléments de façade de style Art nouveau, mais nous avons laissé de côté ici les bâtiments au style éclectique pour ne garder que des réalisations 100% Art nouveau. Tout comme nous n'avons pas repris les bâtiments ayant été profondément rénovés, comme la maison Deprez Van de Velde par exemple qui, bien que réalisée par Victor Horta, a connu trois transformations importantes au cours du XX^e siècle.

Ne vous laissez ni impressionner par la distance, ni tromper par la carte : pour une meilleure lisibilité, la partie entre le Cinquantenaire et Tervuren n'est pas à l'échelle ! Mais la balade en vaut la peine, alors tous à vos vélos. ➤





À VÉLO DU TREURENBERG À TERVUREN SUR LA VOIE DU TRAM COLONIAL



1 Rue Royale 13
Maison A. Niguet



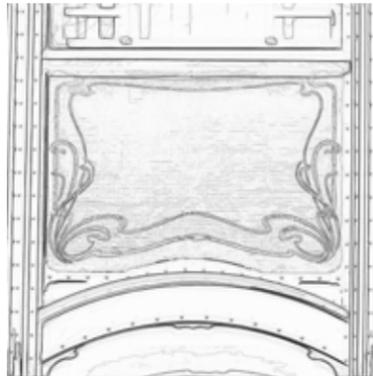
3 Rue Philippe le Bon 70



2 Rue Philippe le Bon 53



4 Avenue Palmerston 2-4



5 Square Ambiorix 11
Maison Saint-Cyr



6 Musée du Cinquantenaire
Salle Wolfers



7 Rue des Francs 5
Maison Cauchie



8 Avenue de l'Yser 5-6



LÉGENDE

- PARCOURS CYCLISTE
- TRAMWAY LIGNE 1
- TRAMWAY LIGNE 2
- Suivre l'avenue de Tervuren



Renaissance

du Cinquantenaire

9 Avenue de Tervuren 279-281 Palais Stoclet

10 Tervuren AfricaMuseum



1,5 km →

9,5 km →

Av. de Tervuren

Le parcours de ce tram est émaillé de bâtiments emblématiques de l'Art nouveau.

1 RUE ROYALE 13

Notre balade débute au numéro 13 de la rue Royale, devant l'une des plus belles vitrines de tout Bruxelles. Aujourd'hui magasin de fleurs, il s'agissait à l'origine de la chemiserie « Maison A. Niguet » réalisée en 1896 par Paul Hankar. Ce dernier a réalisé plusieurs vitrines sur le même modèle à la fin du XIX^e mais celle-ci est la dernière encore préservée. Paul Hankar a débuté comme forgeron d'art et a travaillé pour l'architecte Hendrik Beyaert qui a réalisé, entre autres, la Banque nationale. Hankar sera mandaté pour concevoir plusieurs salles de l'Exposition universelle de 1897. Pour ce faire, des bois tropicaux du Congo seront mis à sa disposition et il travaillera ce bois comme ses ferronneries, dans le style Art nouveau. Pour cette vitrine, le dessin des boiseries est assez typique de l'Art nouveau floral (la fameuse « ligne en coup de fouet »), ce qui est étonnant car Hankar fût plutôt un partisan de l'Art nouveau géométrique.

On peut clairement reconnaître sur la façade la composition « tripartite et symétrique tendue par un large arc en anse de panier et articulée autour de l'entrée surmontée d'une vitre d'imposte richement traitée; partie supérieure quadrillée par un réseau de petits-bois. Entrée en retrait reliée par des vitrines biaisées à l'alignement et présentant une magnifique porte à peinture en cuivre doré et, à l'origine, un sol en mosaïque portant le nom de la maison, qui apparaissait également sur la caisse de volet. Intérieur à l'origine entièrement lambrissé, avec une double rangée d'armoires murales, une galerie et une loggia ainsi qu'un mobilier en harmonie, actuellement disparu, mis à part quelques fragments » (heritage.brussels).

➡ Depuis le magasin de fleurs, rejoignez le carrefour voisin de la rue de Louvain où se trouvaient, à l'origine, le Treurenberg et le terminus du tram. Suivre ensuite la rue de Louvain jusqu'à la petite ceinture. À l'époque ne se posait pas la question de devoir traverser une quatre-voies. Aujourd'hui, vous allez devoir remonter jusqu'à Madou pour pouvoir traverser et ensuite suivre l'avenue des Arts jusqu'à la rue Joseph II. Empruntez ensuite la rue Joseph II jusqu'à la rue Philippe le Bon.

2 RUE PHILIPPE LE BON 41-53

Ensemble de deux maisons identiques réalisées par l'architecte Édouard Elle. Ces maisons, en miroir à l'origine mais de composition asymétrique, sont conçues en 1902 dans le style Art nouveau. Les sgraffites à motifs floraux du n° 53 ont été entièrement rénovés.

➡ Le prochain arrêt se trouve plus loin, dans la même rue.

3 RUE PHILIPPE LE BON 70

Cet ancien hôtel particulier a été réalisé en 1901 par l'architecte Victor Taelmans dans un style inspiré par l'architecte d'intérieur Henry Van de Velde et, notamment, sa maison Otlet. Victor Taelmans était également un élève de Hendrik Beyaert, et donc un collègue de Paul Hankar. La maison se distingue par sa triple rainure qui court au bas du premier étage. Celle-ci était à l'origine ornée de sgraffites, qui ont aujourd'hui disparu.

➡ Depuis la rue Philippe le-Bon, rejoignez le Square Marie-Louise et le longer jusqu'à l'avenue Palmerston.

4 AVENUE PALMERSTON 2-4

Ce bâtiment est l'Hôtel Van Eetvelde, l'une des réalisations emblématiques de l'architecte Victor Horta. Il a été conçu dès 1895 pour Edmond van Eetvelde qui était alors le Secrétaire général de l'État indépendant du Congo. C'est lui qui a veillé à ce que les artistes ayant participé à l'Exposition universelle de 1897, à Tervuren, aient librement accès aux matières premières en provenance du Congo. Il recruta les artistes mobilisés pour cette exposition principalement au sein du Cercle Artistique et Littéraire, un club privé basé dans le Vaux-Hall, le beau bâtiment à côté du Parc royal. Cette maison est l'un des projets les plus ambitieux de Victor Horta. L'intérieur est très bien conservé, même si l'accès n'y est autorisé qu'en certaines occasions.

« La partie la plus intéressante est la salle à manger qui s'ouvre par une large porte à double battant en bois d'acajou du Congo, dotée de vitraux en verre américain retraçant des arbres stylisés. Elle conserve sa tapisserie gaufrée aux tons ocre, vert et brun, figurant des végétaux et animaux stylisés, dont des sortes d'éléphants et des étoiles de mer qui font référence à l'étoile, emblème du Congo. Sur les petits côtés, deux buffets, différents mais jouant de consonances, ont été spécialement créés par Horta pour l'hôtel. Le plafond en acajou du Congo, est structuré de caissons » (heritage.brussels).

➡ En continuant le long du square Palmerston, rejoignez le square Ambiorix où se trouve la maison Saint-Cyr.

5 SQUARE AMBIORIX 11

Cette maison, à la façade très travaillée, est caractérisée par un style Art nouveau flamboyant. Elle a été réalisée en 1903 par l'architecte Gustave Strauven, un élève de Victor Horta, pour le peintre Georges Saint-Cyr.

Ce qui fait la caractéristique de cette maison, c'est l'étroitesse de la parcelle. De nombreuses stratégies sont donc employées pour maximiser l'espace d'à peine 4 mètres de large : « L'architecte a étiré la maison en hauteur, sur quatre niveaux au-dessus du sous-sol semi-enterré, mais également en longueur, au détriment du jardin. Pour assurer aux pièces une largeur décente et un maximum d'éclairage, Strauven a dû s'inspirer de l'architecture balnéaire, florissante à l'époque, ainsi que de certaines leçons de son maître, l'architecte Victor Horta : structure légère, en squelette, avec ouverture maximale sur l'espace vert du square, jeu de loggias, balcons et terrasse; accès direct, par un peron, à la pièce avant du rez-de-chaussée; absence de couloirs latéraux dans les pièces principales; remplacement de la pièce centrale de l'enfilade tripartite traditionnelle par une vaste cage d'escalier éclairée par un puits de lumière » (heritage.brussels).

➡ Depuis le square Ambiorix, suivez la rue Le Corrège jusqu'au parc du Cinquantenaire.

6 MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU CINQUANTAIRE

Dans le musée d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire a été reconstituée la boutique du bijoutier Philippe Wolfers. Celui-ci a été le plus grand bijoutier de l'Art nouveau. C'est lui qui remettra au goût du jour la sculpture chrysoléphantine, qui mêle travail de l'ivoire et des métaux précieux. La magnifique boutique en style Art nouveau de Philippe Wolfers, qui se trouvait à l'origine rue d'Arenberg, devient ici la salle Wolfers et est accessible au public dans les horaires habituels du musée.

➡ Depuis le musée, traversez le parc du Cinquantenaire jusqu'à la rue des Francs où se trouve la célèbre maison Cauchie.

7 RUE DES FRANCS 5

La Maison Cauchie est à la fois l'atelier et le lieu de vie de l'artiste Paul Cauchie. C'est lui qui a remis au goût du jour la technique du sgraffite. Le bâtiment, à la façade symétrique très soignée, a été conçu par Paul Cauchie lui-même. Il est donc normal qu'on y retrouve d'imposants

sgraffites. Alors que les deux grands sgraffites verticales sont de véritables enseignes publicitaires pour la famille Cauchie, le sgraffite central, décoré d'une figure féminine, porte l'inscription : « PAR NOUS / POUR NOUS ».

➡ Continuez à longer le parc du Cinquantenaire jusqu'à Mérode où démarre la rue de l'Yser.

8 AVENUE DE L'YSER 5-6

Cette maison, réalisée par l'architecte Jules Barbier en 1907, comprend de nombreux éléments Art nouveau dans sa façade. Jules Barbier n'a pas participé à l'exposition de Tervuren de 1897, mais bien à celle de 1910 à Bruxelles. Celle-ci a été une sorte de *remake* de l'exposition de Tervuren. Il a également été l'architecte de Bruxelles-Kermesse, même s'il meurt avant la complétion de ce bâtiment emblématique qui sera terminé par Franz Van Ophem. Bruxelles-Kermesse sera détruit dans un grand incendie ayant marqué la mémoire des Bruxellois.

➡ Vous voici au terme de la première partie de la balade. Pour les plus courageux, nous vous encourageons à continuer en suivant l'avenue de Tervuren sur toute sa longueur jusqu'au parc de Tervuren. Notez, cependant, qu'à partir d'ici la carte n'est plus à l'échelle. Il vous faudra en réalité parcourir 1,5 km pour rejoindre le palais Stoclet et 9,5 km supplémentaires pour arriver à l'AfricaMuseum.

9 AVENUE DE TERVUREN 279-281

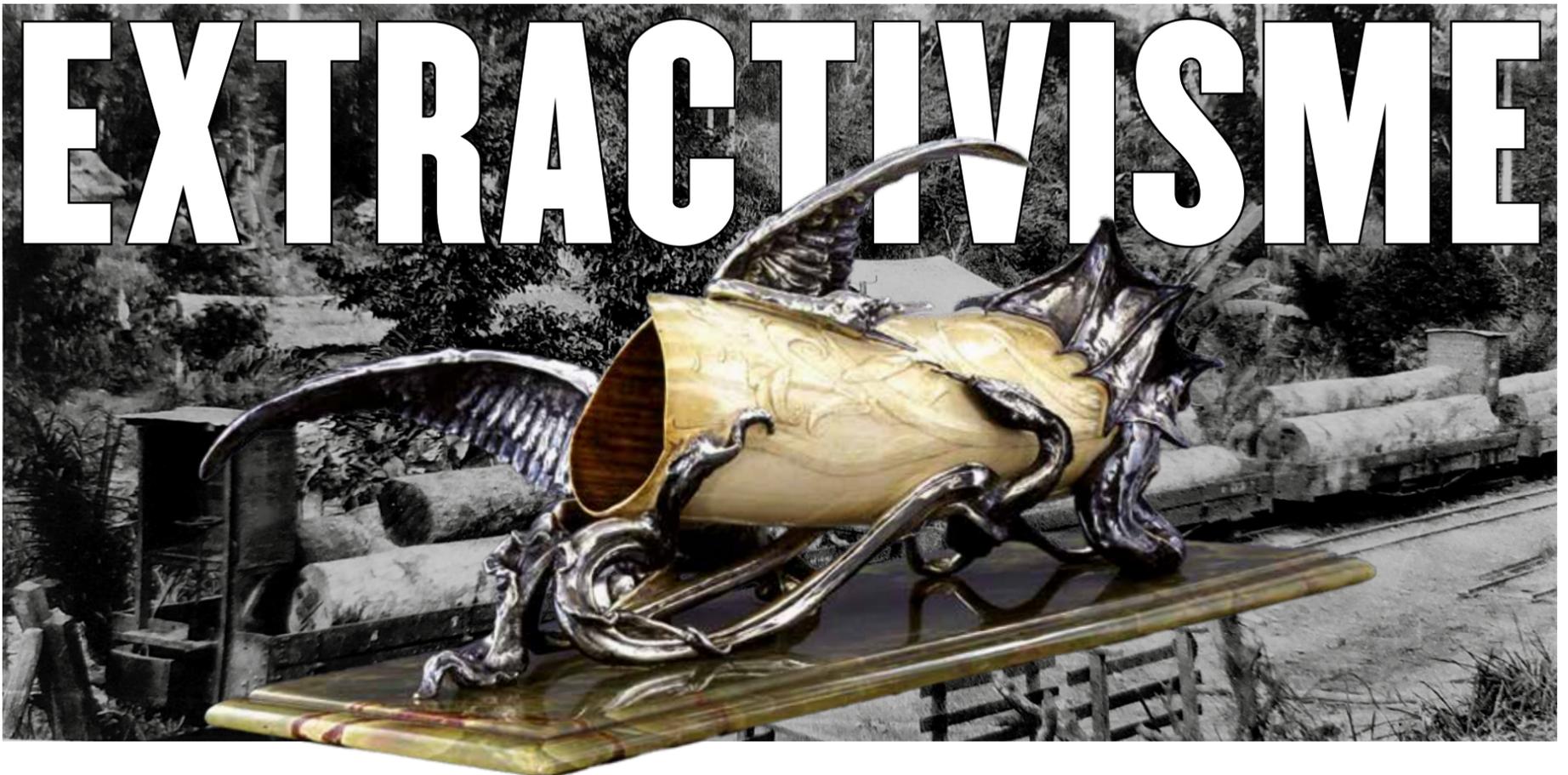
Le palais Stoclet a été réalisé par l'architecte autrichien Josef Hoffman en 1911 pour l'entrepreneur belge Adolphe Stoclet. L'histoire de ce bâtiment se lit presque comme un roman. Alors que le père Stoclet meurt pendant un conseil d'administration, son fils est appelé à prendre la relève des affaires à Vienne. Adolphe Stoclet y emménage avec sa femme et ils découvrent sur place les artistes de la Wiener Sezession, un mouvement frère de l'Art nouveau belge. Ils commandent alors la construction d'une grande villa à Vienne qui se veut un *Gesamtkunstwerk*; une œuvre d'art totale où l'architecture est indissociable de l'aménagement aussi bien des jardins que de la décoration intérieure, incluant jusqu'aux meubles et objets usuels. Entre-temps, Adolphe Stoclet est rappelé en Belgique, notamment pour travailler avec Albert Thys, très actif au Congo. Ils décident donc de faire construire leur villa à Bruxelles plutôt qu'à Vienne. C'est ce qui explique qu'elle est réalisée par Josef Hoffman, un architecte autrichien, mais aussi qu'on y trouve des aménagements intérieurs de la main d'artistes tels que Gustav Klimt ou Fernand Khnopff. Paradoxalement, le Palais Stoclet est le seul exemple encore parfaitement conservé de *Gesamtkunstwerk* de la Wiener Sezession, et il ne se trouve pas à Vienne mais à Bruxelles! Le bâtiment, ainsi que la totalité de ses aménagements intérieurs, sont classés et inscrits à la liste de patrimoine mondial de l'Unesco. Il reste cependant un bâtiment privé appartenant aux descendants d'Adolphe Stoclet et sa visite n'est possible qu'en de rares occasions.

➡ Depuis le palais Stoclet, il suffit de suivre l'avenue de Tervuren pour rejoindre l'AfricaMuseum.

10 PARC DE TERVUREN

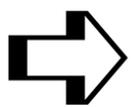
Tout au bout de l'avenue de Tervuren, à l'entrée du parc, se trouvait le terminus du tram. Dès la descente on faisait face au palais des Colonies – rebaptisé aujourd'hui palais de l'Afrique – qui est le bâtiment qui accueillait les salles d'expositions de style Art nouveau. Il ne faut pas confondre ce bâtiment, toujours visible, avec le Musée royal d'Afrique centrale, qui n'existait pas encore à l'époque, et qui a connu un processus important de rénovation entre 2013 et 2018 pour devenir l'AfricaMuseum. ♣

CONGO & EXTRACTIVISME



Alors que plusieurs articles de ce numéro se sont attachés à décrire les liens entre la volonté de promouvoir l'entreprise coloniale et l'émergence de l'Art nouveau tel qu'il s'est épanoui en Belgique, il est nécessaire de revenir sur les conditions matérielles dans lesquelles étaient – et continuent à être – exploitées les richesses du Congo.

UNE INTERVIEW DE TOMA MUTEBA LUNTUMBUE PAR MARTIN ROSENFELD (IEB)



Le véritable pillage organisé des richesses était doublé d'une exploitation extraordinairement violente des populations à l'époque coloniale. Mais le regard aiguisé de Toma Muteba Luntumbue montre que les choses n'ont pas fondamentalement changé aujourd'hui. Revenons sur les différentes modalités de cet extractivisme d'alors et d'aujourd'hui dans une interview entrecoupée d'encarts thématiques où Lucas Catherine décrit les grands produits phares d'exportation du Congo colonial utilisés par les artistes de l'Art nouveau.

Le régime criminel de Léopold II décimera de façon violente beaucoup plus d'habitants qu'il n'en aura soustrait à l'esclavagisme des Arabes.

Aujourd'hui, comme il y a plus d'un siècle déjà, pendant la période de domination coloniale de la Belgique sur le Congo, nous semblons avoir une idée très imprécise de la valeur des matériaux que nous utilisons. Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur les conditions dans lesquelles étaient exploités les produits phares de l'exportation à l'époque coloniale – caoutchouc, mais aussi ivoire, bois et métaux précieux – ainsi que de nos jours ?

Toma Muteba Luntumbue : À la suite d'un décret déposé par Léopold II, en 1891, la plus grande partie du territoire du Congo fut déclarée soit « domaine privé de l'État », soit « domaine de la Couronne ». Ce décret rendait le roi des Belges dépositaire de toutes « terres vacantes », grossièrement tout espace non-cultivé, non revendiqué et situé en dehors des zones habitées de façon permanente par les populations. Les conséquences de ces mesures seront terribles étant donné que les populations utilisaient ces terres accaparées arbitrairement pour tout ce qui était nécessaire à leur subsistance. Avant

l'occupation européenne, les techniques agricoles locales consistaient à laisser la terre au repos après quelques années de culture et à se déplacer pour éviter l'épuisement du sol. Des opérations militaires seront menées pour réprimer dans le sang les soulèvements des régions réfractaires à la pénétration coloniale. Les populations seront forcées de s'établir définitivement dans des espaces de plus en plus étroits, soumises à toutes sortes de réquisitions, dont un impôt obligatoire en nature. Dans beaucoup de régions, les cultures vivrières seront négligées, la chasse et la pêche abandonnées, et l'alimentation des populations s'en trouvera considérablement réduite.

Le régime léopoldien instaure une économie de pillage intensif des matières premières ou des produits agricoles. À ce titre, Léopold II est une sorte de précurseur : des arrangements juridico-mafieux lui assuraient le monopole absolu de l'ivoire, du caoutchouc, etc. Cette politique d'exploitation recourait à la terreur, en imposant le travail forcé et des corvées aux habitants. Une milice armée menait des expéditions punitives, des enlèvements d'enfants et de femmes, sans parler des mutilations atroces dont les images ont fait le tour du monde. Les produits récoltés dans ces conditions représentaient jusqu'à 98 % des exportations.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que Léopold II avait organisé à son profit, mais sur une plus grande échelle et de façon plus méthodique, les conditions d'esclavagisme des Congolais. Son régime criminel décimera de façon violente beaucoup plus d'habitants qu'il n'en aura soustrait à l'esclavagisme des Arabes. ➔



L'HISTOIRE CACHÉE DES BOIS PRÉFÉRÉS DE L'ART NOUVEAU

➡ Dès la fin du XIX^e siècle, le bois tropical devient un produit d'exportation très rentable pour l'État libre du Congo. Il provient principalement de la région du Mayumbe, dans le Sud-Ouest. La première concession pour l'exploitation de bois tropicaux a été cédée par Léopold II à la maison des Frères Fichet. Une première cargaison arrive à Anvers le 27 avril 1894, à temps pour que ce bois puisse être exposé durant l'Exposition universelle d'Anvers qui ouvre ses portes à la fin de cette année-là.

Les frères Fichet vont créer un véritable empire avec quatre entreprises, mais aussi la construction d'une scierie et d'un entrepôt près de Grand-Tilleul, juste à côté du palais royal de Laeken. Le traité conclu avec l'État congolais de Léopold II prévoit de leur fournir au minimum 1 000 mètres cube de bois par an, payé au prix minimum de 80 francs par mètre cube. Ce bois provient d'une concession située le long de la rivière Shiloango. Dans un premier temps, le bois est transporté en le laissant dériver vers le sud le long de la rivière, mais de

nombreux troncs sont perdus de cette façon. C'est pourquoi est lancé, dès 1898, le projet des Chemins de fer vicinaux du Mayumbe auquel participe Eugène Fichet via sa société La Luki qui faisait, en plus du bois, le commerce du cacao et du caoutchouc. Suite à une série de difficultés et à un scandale financier, le chemin de fer ne sera finalement entièrement achevé qu'à l'aube de la Première Guerre mondiale.

À l'approche de l'exposition coloniale de Tervuren, le bois tropical du Congo commercialisé par les Fichet est encore abondant et est gratuitement mis à disposition des artistes d'un Art nouveau naissant. On le retrouve dans toutes les salles de l'exposition – du Salon d'honneur à la Salle des exportations – ainsi que dans les voitures du tramway conduisant les visiteurs les plus fortunés à Tervuren. Le bois congolais commercialisé par les Fichet est utilisé dans des bâtiments aussi prestigieux que le Palais royal, le château d'Andenne, la villa royale de Ciergnon ou encore le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Pour ce dernier, c'est Henry Le Bœuf, alors

directeur de quatre compagnies coloniales, qui prend l'initiative de commander le bâtiment à Victor Horta.

C'est donc avec l'exposition de Tervuren que débute la gloire de certains parmi les plus recherchés des bois du Congo. Le plus connu, aux débuts de l'Art nouveau, est le *ngulu maza* : l'acajou jaune du Congo. Omniprésent dans le Salon des cultures de l'exposition de Tervuren, ce bois jaune flamboyant provient d'un arbre qui pouvait atteindre 60 mètres de haut pour un diamètre de 2 mètres. Le nom *ngulu maza* signifie cochon d'eau en référence à la texture de son écorce qui rappelle celle de l'animal. Les Congolais l'utilisaient principalement pour construire des canoës.

Le *senia mazi*, utilisé entre autres dans les voitures de tramway exposées par la société Fichet à Tervuren, est également une forme d'acajou.

Le *limba*, utilisé à Tervuren pour décorer le Salon des importations, est un bois rose provenant d'un arbre pouvant

atteindre 50 mètres de haut.

Enfin, le *sekegna*, une autre variété d'acajou, est d'un rouge intense qui explique son utilisation, par les Congolais, pour teindre leurs pagaies, paniers et tissus. Son fruit, appelé *mugoria*, est également un mets très convoité.

Et puis il y a l'ébène : *bota* ou *mbota mazi*, rendu très populaire pour la sculpture de petits objets tels que des piédestaux dont le noir intense tranche avec la blancheur des pièces d'ivoire amenés à y prendre place.

Après l'arrêt quasi total de l'approvisionnement en bois tropical congolais, des stratégies de remplacement sont mises en place. Notamment en utilisant du « faux bois », c'est-à-dire des peintures en trompe-l'œil, mais aussi des carrelages décoratifs aux motifs Art nouveau. Ceux-ci proviennent d'Allemagne, de France, ainsi que de Belgique, notamment via la célèbre société Boch de La Louvière. ♣

Lucas Catherine

À partir des années 1915-16, l'exportation des produits minéraux va constituer l'axe et le pivot d'une économie prédatrice. Pendant plusieurs décennies les grandes sociétés minières et d'autres sociétés capitalistes mettront en coupe réglée le territoire congolais, en se concentrant sur les ressources susceptibles de procurer le plus de profits. Les bénéfices tirés dépassaient largement ceux que ces sociétés pouvaient obtenir en Belgique. Les conséquences directes du système d'exploitation coloniale sont la décomposition de l'économie traditionnelle, les destructions d'ordre écologique et l'épuisement des forces de travail. En fait, les communautés locales ont été projetées artificiellement dans un système économique qui leur restait totalement étranger. Aujourd'hui, les anciens territoires colonisés sont étranglés par une économie d'exportation de matières premières assujettie aux fluctuations de prix des marchés mondiaux fixés de manière abusive.

Il est aujourd'hui de plus en plus admis que le projet colonial mis en place par Léopold II au Congo était avant tout une entreprise capitaliste: l'investissement massif dans une série d'infrastructures de transport en vue de l'exploitation de ressources naturelles. Alors que c'est bien toute la force de l'État qui était mis au service d'un tel projet, l'objectif premier était le retour sur investissement, et ce quel qu'en soit le coût social et humain.

Si l'indignation liée au projet colonial, et aux souffrances qui l'ont accompagné, est de nos jours largement partagée, ne retrouve-t-on pas aujourd'hui le même genre de pratiques dans les formes d'extractivisme liées, par exemple, à l'exploitation des métaux rares au Congo?

T. M. L. : Alors qu'elle se trouvait pratiquement en faillite au début des années 2000, la RDC a été forcée par la Banque mondiale et le FMI de libéraliser son secteur minier dans l'espoir d'attirer les investissements étrangers. Ces mesures avaient pour but d'éviter d'augmenter la dette de l'État et d'apporter les capitaux nécessaires au financement des infrastructures dans l'ensemble du pays. N'ayant plus les moyens de maintenir et développer ses actifs miniers, l'État congolais consent à les céder à des partenaires techniques et financiers internationaux ayant les moyens et les compétences pour les développer à sa place. On considère aujourd'hui que ce fut une erreur fatale. Car d'importants gisements de minerais ont été mis à disposition de sociétés privées dans des conditions opaques, accompagnées d'exonérations fiscales, douanières et autres facilités administratives. C'est en réalité cinq ou six entreprises étrangères (telles que TFM, KCC, Rwashi, Sicomin) qui vont exporter à elles seules plus d'un million de tonnes de cuivre et 100 000 tonnes de cobalt.

Les conséquences directes du système d'exploitation coloniale sont la décomposition de l'économie traditionnelle, les destructions d'ordres écologiques et l'épuisement des forces de travail.

Les contrats de coentreprises passés entre ces sociétés étrangères et les entreprises d'État, à la faveur du code minier de 2002, se sont révélés désavantageux pour le Congo. L'entreprise de l'État, la Gécamines, qui a la charge de la gestion des ressources minières du pays, n'étant dans les faits qu'un partenaire minoritaire qui n'a pratiquement rien à dire.

La mégestion du portefeuille minier par les entreprises d'État congolaises et la corruption à différents échelons, les royalties non versées au trésor public, le soupçon de surfacturation des travaux et l'absence de tout contrôle parlementaire témoignent de la défaillance endémique de la gouvernance de tout ce qui touche au secteur minier. Nous sommes toujours dans un système de mines hérité de la colonisation qui ne bénéficie pas à la population congolaise. Jadis, l'économie coloniale était aux mains de quatre sociétés qui se subdivisaient en succursales pour échapper à l'impôt en Belgique et maximiser leurs profits. Aujourd'hui, cette économie prédatrice profite de la faiblesse de l'État et de l'absence de transparence dans l'octroi des licences, dans la mise en œuvre de mesures fiscales, et dans la lutte contre la corruption.

Le bilan est accablant après quinze-vingt ans, car les dividendes promis par la Gécamines, les impôts devant permettre à l'État de se reconstruire, n'ont jamais été versés. La vérité est que ces entreprises ont utilisé les gisements pour les donner en garantie à des banques étrangères afin d'emprunter au lieu d'apporter des capitaux. Ce sont des prêts qu'elles ont apportés à la place des capitaux promis. Comme à l'époque coloniale, ce sont des entreprises étrangères et leurs filiales – si pas occidentales, aussi désormais chinoises – qui détiennent les richesses du Congo. Richesses qui ne profitent pas aux Congolais dont l'immense majorité vit avec moins de 2,15 dollars par jour. On s'est par exemple aperçu que la Sicomin, coentreprise, entre la Gécamines et plusieurs sociétés chinoises, vendait les minerais congolais à moitié prix aux entreprises chinoises.

Lorsque l'État congolais était le seul actionnaire, il produisait 500 000 tonnes de cuivre par an, la Gécamines survenait alors à près de 70% des besoins budgétaires de l'État. Aujourd'hui, avec plus d'un million de tonnes exportées, les entreprises ne contribuent même pas à 17% des revenus de l'État. Victime de décennies de conflits, de fragilité et de développement contrarié, la RDC est devenue l'un des cinq pays les plus pauvres du monde.

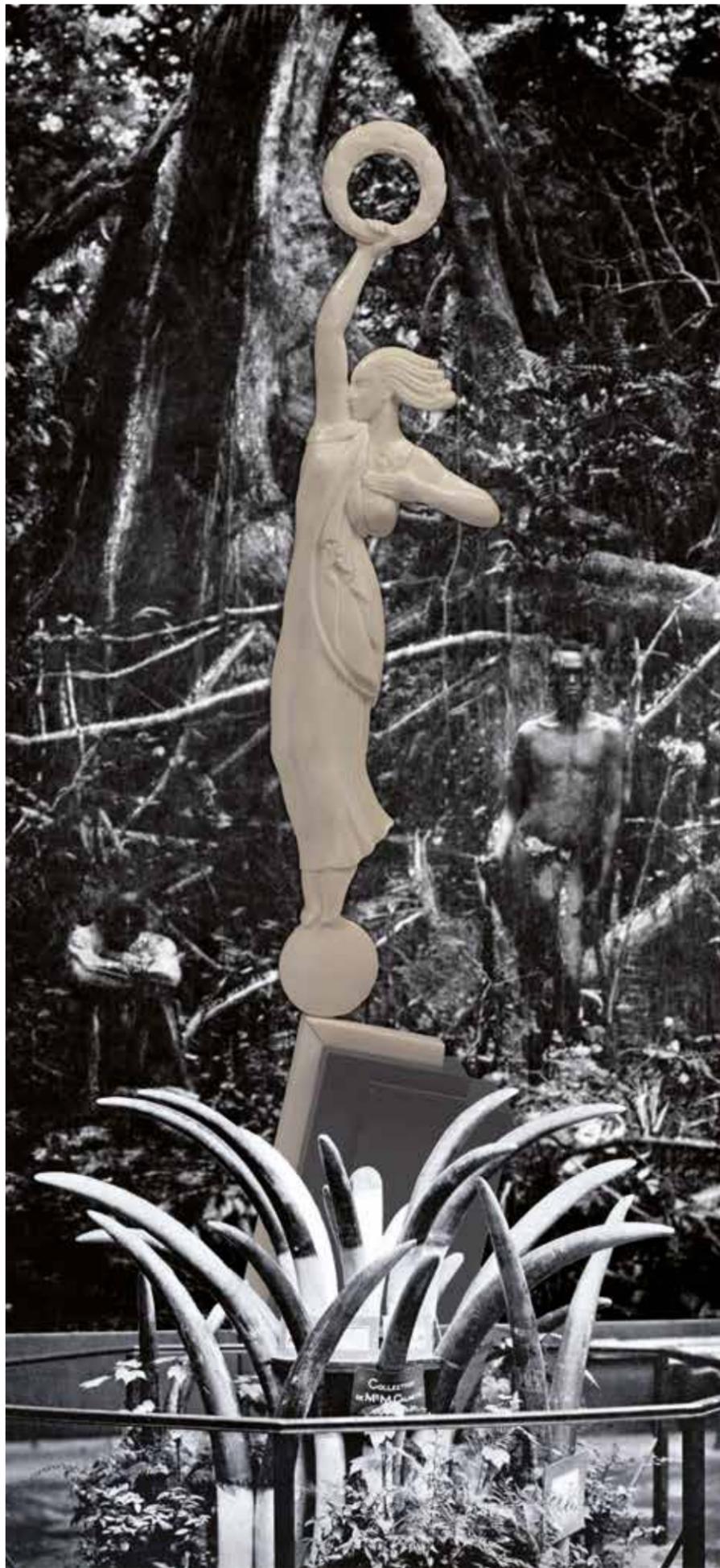
Du fait des contrats léonins signés avec les opérateurs étrangers, l'État congolais est obligé de se rabattre sur le maigre secteur des mines artisanales qu'il peut encore contrôler.

Alors que la Belgique et le reste de l'Europe découvraient, dès la fin du XIX^e siècle, la richesse des produits du Congo à l'occasion des expositions coloniales, très peu était connu des conditions de production imposées aux populations locales. N'y a-t-il pas aujourd'hui le même genre de cécité, au moins partiellement volontaire, vis-à-vis des conditions actuelles d'exploitation des ressources du Congo, notamment en ce qui concerne les métaux rares?

T. M. L. : La RDC produit 60% du cobalt mondial, intrant principal dans la fabrication des batteries de véhicules électriques et des systèmes de stockage dont la demande croissante suit la progression des marchés de l'énergie. Mais on estime également à un quart la production de cobalt passant par le marché noir. La société australienne AVZ Minerals a mis au jour un gisement de lithium d'excellente qualité estimée à 400 millions de tonnes, soit la plus importante ressource non exploitée au monde. Le lithium est indispensable pour les batteries électriques. La Chine étant le seul pays ayant actuellement la capacité industrielle de transformer ce lithium en batteries, 90% y sont exportés ou alors il est acheté/commercialisé de façon opaque sur place.

Depuis la libéralisation du secteur minier, les mines artisanales à ciel ouvert pullulent dans le Sud et l'Est du Congo. Des femmes et des hommes travaillent à mains nues ou creusent avec de simples pieux pour trouver les minerais de coltan, de cobalt ou de cassitérite, un minéral contenant de l'étain. Les creuseurs artisanaux, qui peuvent être structurés en coopératives, sont contraints de vendre sur place à des sociétés qui leur achètent au rabais, car l'État leur interdit désormais d'acheminer la marchandise en ville. Du fait des contrats léonins signés avec les opérateurs étrangers, l'État congolais est obligé de se rabattre sur le maigre secteur des mines artisanales qu'il peut encore contrôler.

Les conditions d'exploitation des métaux rares portent les stigmates du système colonial qui les a fait naître. Le modèle de coopération apporté par la Chine en Afrique, même s'il connaît des ratés, a la vertu d'être en rupture avec ces pratiques brutalistes d'antan en s'appuyant sur l'extraction des matières premières en échange d'infrastructures: construction de routes, ports, barrages, hôpitaux, stades, écoles. Même si ces travaux sont intégralement pris en charge par des entreprises chinoises et réalisés par des ouvriers chinois. ➤



L'ART (NOUVEAU) ET L'IVOIRE

➡ C'est à nouveau à l'occasion de l'exposition coloniale de Tervuren que l'ivoire fait son apparition dans l'Art nouveau. Notamment via Philippe Wolfers, le bijoutier bruxellois, qui remet à l'honneur la sculpture chrysléphantine. Il s'agit d'œuvres combinant l'ivoire (l'éléphantine) avec des métaux précieux tels que l'argent. Le catalogue de l'exposition de Tervuren consacre un chapitre entier à cette sculpture chrysléphantine et fait remonter ses origines aux Gaulois, aux Grecs et aux Romains de l'Antiquité.

L'ivoire, avec les bois tropicaux, était alors le produit d'exportation le plus important du Congo. Tout l'ivoire congolais était commercialisé à Anvers, qui a ainsi détrôné Londres pour devenir le plus grand marché mondial de l'ivoire. L'ingénieur Van Wincxtenhoven, fonctionnaire du ministère de l'Agriculture, écrit dans son rapport pour l'exposition de 1894 à Anvers : « *L'ivoire a permis des entreprises hardies, telles que des voyages de reconnaissance, l'occupation de territoires les plus éloignés [...] et la création de grandes routes de transports, entreprises qui sans l'existence au Congo de cet article précieux n'auraient pas été possibles.* »

Alors que l'ivoire rencontre un succès grandissant en Europe, notamment pour sa facilité de sculpture, les défenses d'éléphant n'étaient pas particulièrement recherchées par les Congolais. Pour eux, un éléphant était avant tout de la viande, beaucoup de viande. Au cours de la première grande révolte contre la colonisation, la révolte des Batetela, le chef Mulamba déclare d'ailleurs à un missionnaire pris en otage : « *Nous ne tuons les éléphants que pour la viande, pas pour l'ivoire.* » Il libère ensuite le prêtre et lui remet une grande défense d'éléphant en commentant : « *comme ça, vous ne pourrez pas dire en Europe que nous vous avons volé.* » Parmi la chair d'éléphant, le morceau le plus apprécié par les Congolais est la trompe. En swahili, celle-ci se dit *tembo*, un

terme souvent utilisé pour désigner l'éléphant en entier. L'une des plus célèbres bières coloniales, brassées au Katanga, s'appelle d'ailleurs la *Tembo*. Au cours du voyage d'inauguration du premier chemin de fer au Congo, en 1898, le journaliste Camille Verhé, envoyé par *Het Laatste Nieuws*, écrit : « *Entre autres choses, nous avons mangé de la trompe d'éléphant dont, non informé, on aurait dit que c'était de la langue de bœuf.* »

La défense d'éléphant est commercialisée en trois parties. La partie la plus précieuse est la pointe, car elle est pleine. C'est ce qui permet d'en faire, entre autres, des boules de billard. Les deux autres morceaux étant creux, leur valorisation est plus difficile. Pour les Congolais, la pointe de la défense est le seul morceau utile. Notamment pour la construction de marteaux utilisés dans la transformation de l'écorce d'arbres tropicaux en fibres textiles. L'écorce est d'abord trempée dans l'eau pendant plusieurs jours, avant que les fibres ne soient détachées au marteau. Celles-ci sont ensuite tissées. Ce processus a très largement disparu avec l'importation massive de textiles européens.

Le commerce de l'ivoire en provenance du Congo va atteindre des proportions gigantesques. Durant la période 1897-1907, il a par exemple été vendu 2333 tonnes d'ivoire congolais à Anvers. Avec un poids moyen de près de 8kg par défense, et en comptant deux défenses par éléphant, on arrive au chiffre énorme de 13255 bêtes tuées en moyenne chaque année sur la période ! Ce n'est que depuis 1989 que le commerce de l'ivoire est interdit dans le monde entier. En 1979, on comptait encore près de 1,2 million d'éléphants en Afrique. Dix ans plus tard, ce chiffre avait diminué de moitié. Aujourd'hui, l'éléphant est d'ailleurs menacé d'extinction au Congo et si un Congolais veut voir un éléphant, il a sans doute plus de chances de le voir au zoo d'Anvers qu'au zoo de Kinshasa, qui ne possède plus aucun spécimen... 🐘

Lucas Catherine

Qu'entend-on lorsque l'on parle d'extractivisme à propos du Congo, que ce soit à l'époque coloniale ou aujourd'hui ?

T. M. L. : Lorsqu'on évoque le régime colonial, on se rend effectivement compte qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, que l'extractivisme n'est pas une pratique récente. Nous sommes dans la continuité d'un système aux contours mafieux, dont le principe consiste à exploiter des ressources naturelles, d'en tirer profit par une commercialisation, en général sur le marché global, au mépris de la réalité locale, des droits humains et environnementaux. Ce qui diffère toutefois de l'époque coloniale, c'est l'ampleur et l'intensité avec lesquelles la surexploitation

des ressources naturelles s'effectue aujourd'hui et, surtout, l'exacerbation de notre sensibilité face aux conséquences brutales et incontrôlables sur le plan environnemental, telles que le changement climatique et la disparition en temps réel des espèces. Les effets de l'extractivisme pour le Congo, c'est principalement la guerre, la violence inouïe, les dommages causés par l'exploitation minière, la déforestation, l'extrême pauvreté de la population d'un pays considéré comme potentiellement le plus riche d'Afrique ou, du point de vue de ses ressources naturelles, comme un des plus riches du monde. L'extractivisme, c'est aussi la trop longue cécité ou l'indifférence internationale

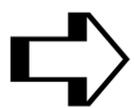
devant le nombre de victimes directes et indirectes de ce système.

La question qui se pose lorsqu'on en a pris la mesure, ou qu'on en subit directement les effets, c'est comment attirer l'attention du monde sur les limites et l'épuisement de nos écosystèmes ? Faire appel à une autre vision du monde, résolument anticapitaliste qui bannit l'extractivisme comme système productif et modèle de développement. L'amélioration des conditions de vie des Congolais passe par le retour aux fondamentaux d'une gouvernance responsable et transparente. Une transition sociale-écologique qui privilégie une démarche holistique qui profite davantage à la population. 🐘

UNE CHAÎNE ININTERROMPUE

Pour clôturer cette réflexion sur les pratiques extractivistes au Congo, nous allons suivre Raf Custers – missionné par les syndicats pour une enquête de terrain – le long des méandres d'une des chaînes d'approvisionnement permettant aux métaux congolais de rejoindre les grands ports de l'Atlantique avant d'être redirigés vers les industries du monde entier.

RAF CUSTERS



Puisque cette ville est située sur la frontière, la suprême débrouillardise hante Dilolo, même si c'est bien sûr ce qui la fait survivre aussi. Nous sommes ici au Congo, dans l'un des points de passage pour le pétrole déchargé en Angola depuis les trains-citernes en provenance de l'Atlantique. Ce pétrole va ensuite disparaître vers l'intérieur congolais par des sentiers de contrebande, transporté en bidons – parfois huit bidons sur un même vélo! – puisque les routes ne sont pas carrossables. Ces bidons peuvent voyager pendant des centaines de kilomètres avant de rejoindre les grands centres urbains. Vous parlez de chaîne d'approvisionnement? En voici un micro-maillon, à l'envers.

L'extractivisme fait donc référence à l'activité de ravir les ressources naturelles du sol et du sous-sol afin de les exporter vers les consommateurs industriels.

LA « CHDAPP »

Chaîne d'approvisionnement... « chdapp » pour faire court, ça sonne comme une transmission bien huilée. Et pourtant, non. Ce mécanisme indispensable au système économique global s'entoure de crises, de combats et de règlements de comptes. Tout est cependant mis en œuvre pour le maintenir en mouvement, car sans matières premières, pas d'industries!

D'habitude, la chaîne d'approvisionnement tourne dans l'autre sens, en avant comme on dit. De l'intérieur, où se trouvent les sites d'extraction (les mines), puis vers les infrastructures d'exportation, et vers les océans ensuite et les industries du Nord. Les mines sont organisées comme des enclaves, des îlots d'activité isolés du monde et de l'économie qui les entourent, et dont tout le produit est ensuite acheminé vers l'étranger. L'extractivisme fait donc référence à l'activité de ravir les ressources naturelles du sol et du sous-sol afin de les exporter vers les consommateurs industriels.

Cela suppose des infrastructures, des routes, des lignes maritimes, des chemins de fer, des pipelines. Dilolo est un poste intermédiaire dans ce système. Ici, l'infrastructure a été posée à mains nues il y a près d'un siècle déjà, pour le compte de la Belgique coloniale. Ce chemin de fer dit de Benguela reliait et relie toujours les mines de métaux de Kolwezi, de Likasi et de Lubumbashi avec les ports atlantiques. Les mines appartenaient surtout à l'Union minière du

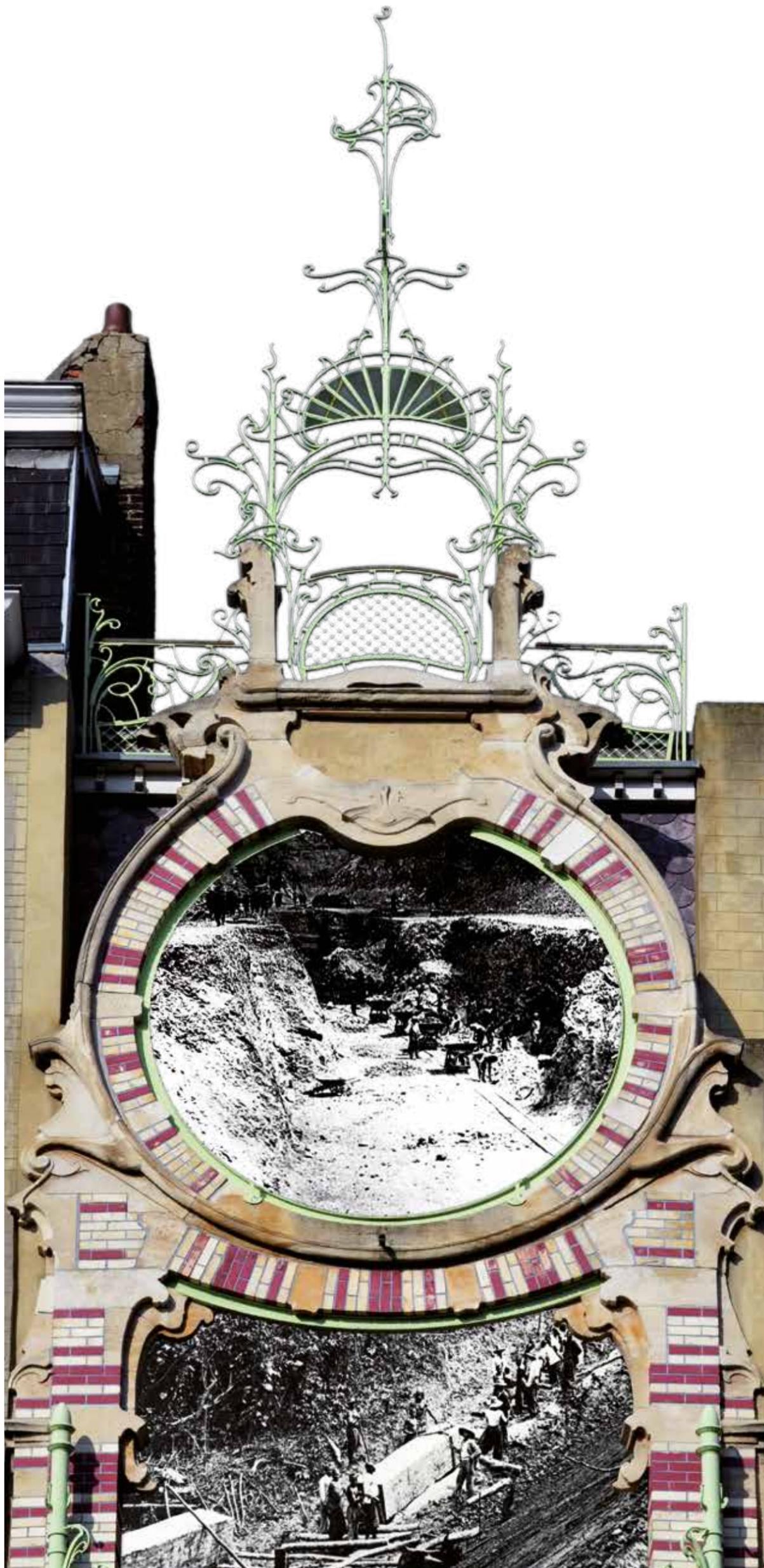
Haut-Katanga, le géant minier belge. Les ports étaient gérés par le Portugal colonial de l'époque puis, ensuite, par l'Angola après la guerre de libération meurtrière qui arracha l'indépendance en novembre 1975. Mais aussitôt la même année, pour éviter que les nouveaux dirigeants angolais ne s'approprient l'outil de production et ses revenus, les insurgés déclenchent une guerre. Ils étaient de mèche avec le régime de l'Apartheid d'Afrique du Sud et l'Occident civilisé. Rien de civilisé par contre dans cette guerre dont le pays cherche encore à se remettre aujourd'hui.

UNE CHAÎNE D'APPROVISIONNEMENT EN CONSTANTE RÉORGANISATION

Dans les comptes rendus de l'Union minière du Haut-Katanga aux Archives de l'État, je lis comment ses patrons évitaient que la « chdapp » soit interrompue ou – menace suprême! – mise sous gestion souveraine par l'Afrique. Puisque le rail était désormais saboté par les rebelles (imaginez-vous: cette guerre ne prendra fin que dans le courant des années 2000), les administrateurs devaient trouver d'autres routes pour évacuer les minerais – l'emphase étant bien ici sur le mot évacuer.

Les matières passaient maintenant par le Zaïre et son port de Matadi, par Dar es-Salaam sur l'océan Indien, en Tanzanie, et par East London en Afrique du Sud. Ça coûtait un montant faramineux, mais mieux valait les détours que la famine des hauts-fourneaux dans les bassins de la seule industrie au monde, à savoir celle du Nord.

La « chdapp » tournait mal. On se rappelle que partout en Afrique australe les mouvements de libération avançaient, que les colons de Rhodésie s'enfuyaient, et que seul le régime dictatorial du maréchal Mobutu au Zaïre, et ses alliés blancs, permettait au monde des affaires de dormir paisiblement. « J'ai pu constater personnellement, disait Paul-Émile Corbiau, le gouverneur de la Société Générale en 1978, « que l'entourage de Mobutu a le ferme désir de tout faire pour rouvrir la frontière pour transportations ferroviaires. » On appelle « comprador » celui qui aide le capital étranger à ravir les ressources de son propre



pays. Les minerais du Katanga transiteraient par le Zaïre/Congo. Au même moment, l'Union minière prospectait dans les Amériques pour identifier les ressources exploitables et rejoignait un consortium qui se tournait vers les métaux des fonds marins. En aucun cas, les flux de métaux ne pouvaient tomber à sec. Vers la fin de la dictature, le gouvernement de Mobutu privatise l'extraction et met des pans entiers du secteur minier en vente. Le pays, comme tant d'autres, exécute ce que disent les manuels de la Banque mondiale. Celui pour l'Afrique, publié en 1992, était intitulé *Strategy for African Mining*. Dans mon livre *Chasseurs de matières premières*¹, j'en fais ce résumé: «*Selon la banque, les mines publiques ne pouvaient pas faire concurrence aux mines privées et elles devaient donc être privatisées immédiatement. Cela devait se faire en accordant à des investisseurs privés la majorité et la direction complète des entreprises d'État ou en créant des entreprises mixtes (ou joint-ventures). D'après la Banque mondiale, le déshabillage des entreprises d'État allait faire le bonheur de tout le monde. Cela céderait les mines rentables aux investisseurs privés et procurerait des impôts et des devises aux gouvernements. C'est ce qu'on appelle un Enlightened Partnership, un partenariat éclairé, concluait la Banque mondiale avec autosatisfaction, une collaboration qui témoigne d'un bon sens rassisi.*»

La chaîne se complique davantage, d'autres maillons s'ajoutent, d'autres «acteurs» se greffent sur la «chdapp». Au Congo les mines étaient nationalisées et exploitées par l'entreprise étatique Gécamines. Mais la commercialisation des minerais de la Gécamines était confiée à une filiale belge de l'Union minière. En 2001, celle-ci change de peau, devient Umicore et se dit spécialiste des métaux rares. Visionnaire, Umicore se débarrasse d'un passé peu glorieux en même temps que de ses mines et s'oriente vers l'achat et le recyclage de métaux, principalement pour catalyseurs automobiles et pour batteries rechargeables.

Des marchands d'un autre type s'installent aussi pour prendre leur part du gâteau. Ils achètent à moindre coût et vendent cher. Leurs sociétés sont très souvent dans les mains d'une famille ou de quelques partenaires et restent complètement opaques: pas de rapports financiers, ni de comptes à rendre à quiconque. Ils sont peu et hégémoniques. Ce sont les Vitol et Gunvor dans le secteur du pétrole, les Cargill, Dreyfus, Olam et Noble pour les produits agricoles, les Glencore et Trafigura pour les métaux. Glencore, malgré son énorme poids et sa capacité à écraser à lui seul le fonctionnement normal de l'offre et de la demande du marché des matières premières, est parmi les rares marchands qui cherchent une cotation en bourse. Il lui faut en effet des investisseurs-bailleurs pour diversifier, profiter entre autres des privatisations au Congo et devenir entreprise minière elle aussi, financer ses mines nouvellement acquises et se positionner parmi les plus grands producteurs de cobalt du Congo, et donc du monde.

Visionnaire, Umicore se débarrasse d'un passé peu glorieux en même temps que de ses mines et s'oriente vers l'achat et le recyclage de métaux.

UNE COÛTEUSE TRANSITION ÉNERGÉTIQUE

Le cobalt est en forte demande aujourd'hui. Pour «réaliser la transition énergétique», affirment ceux aux commandes. Ils «transitionnent», disent-ils, du fossile au tout électrique. On a comme l'impression qu'ils veulent remplacer toute la flotte fossile - plus d'un milliard de véhicules - par une nouvelle flotte électrique. Pour y arriver, la consommation en métaux sera colossale. La transition énergétique n'économise ni sur l'énergie ni sur les matières premières. Et le cobalt est l'un des métaux nécessaires pour rendre cette e-locomotion possible.

Au Congo, les Occidentaux ont laissé la place à des entreprises chinoises. Les Américains de Freeport-McMoran étaient les premiers à vendre leurs parts dans les énormes sites de cuivre et de cobalt de Tenke et Fungurume. On trouve aujourd'hui, à côté de Glencore, des grands producteurs chinois. On y trouve aussi un innombrable prolétariat de sous-traitants, et des centaines de milliers de creuseurs dits artisanaux, livrés à eux-mêmes depuis les privatisations par la grande industrie, mais devenus indispensables pour faire tourner la «chdapp».

Et une fois de plus, les têtes pensantes des grandes industries montrent leurs capacités d'adaptation. Philips, l'entreprise néerlandaise

fabriquant, entre autres, de l'électroménager, est parvenu à mettre en place une chaîne d'approvisionnement directe depuis les provinces hautement insécurisées du Kivu, de l'Est du Congo, vers ses usines d'Europe afin de les ravitailler en étain. Ce même modèle est appliqué aujourd'hui

Il existe une dizaine d'initiatives internationales de «formalisation et d'encadrement du cobalt artisanal» pour s'assurer que le cobalt du Congo continue d'affluer.

pour le cobalt extrait par les creuseurs des carrières du Katanga. Voici ce que j'ai trouvé début 2021, en mission pour l'IFSI - la solidarité internationale de la FCTB - dans les environs de Lubumbashi, Likasi, et Kolwezi: il existe une dizaine d'initiatives (internationales) de «formalisation et d'encadrement du cobalt artisanal» pour s'assurer que le

cobalt du Congo continue à affluer. Il y a la RCI (Responsible Cobalt Initiative); il y a la GBA (Global Battery Alliance), créée en 2017 par le World Economic Forum, qui compte plus de 70 entreprises, ONG et institutions dont les multinationales minières Anglo American, Glencore et Vale ainsi que les entreprises belges Deme et Umicore; il y a au sein de la GBA le CAP (Cobalt Action Partnership), la RMI (Responsible Minerals Initiative), Cobalt for Development (Allemagne) de BASF/BMW/Samsung/Volkswagen/GIZ; la FCA (Fair Cobalt Alliance, des Pays-Bas); Better Cobalt/Better Mining (Royaume-Uni) ou encore le Ciraf (Cobalt Industry Responsible Assessment Framework). Et pour terminer, le «projet pilote

de Mutoshi» des marchands de métaux Trafigura avec l'ONG américaine PACT (implanté dans le bassin minier du Katanga depuis près de vingt ans). Que veulent ces initiatives responsables, équitables et, sans aucun doute, durables? Pas vraiment le bien-être des travailleurs de ce secteur ou la prospérité des pays concernés. Elles veulent avant tout éviter que le cobalt des creuseurs ne se perde dans la contrebande, dans des bidons de pousse-pousseur à vélo pour ainsi dire. Puisque le Nord en a urgemment besoin pour nourrir ce beau rêve qu'est la transition à tout prix. ✪

1. R. CUSTERS, *Chasseurs de matières premières*, 2013, préface Michel Collon, éd. Investig'Action.

Leurs sociétés sont très souvent dans les mains d'une famille ou de quelques partenaires et restent complètement opaques: pas de rapports financiers, ni de comptes à rendre à quiconque. Ils sont peu et hégémoniques.



ABONNEZ-VOUS!

[coupon à renvoyer à Inter-Environnement Bruxelles] ✪

1. Je m'abonne / j'abonne un·e ami·e à **Bruxelles en mouvements**
 [...et je fais ça en ligne ➡ www.ieb.be/Abonnez-vous-a-Bruxelles-en]
2. pour un, deux, trois, ... an(s)
 24 € pour 6 numéros/an
 34 € à l'étranger pour 6 numéros/an
 50 € pour 6 numéros/an (soutien!)
 à la vie, à la mort (= domiciliation)
3. Je verse la somme de _ _ _ _ € sur le compte d'IEB,
 avec la mention «Abonnement BEM» + nom, prénom et adresse d'envoi de l'abonné·e
IBAN: BE33 2100 0902 0446 / BIC: CEBABEBB

 [Mandat de domiciliation] J'accepte votre offre et mandate IEB pour débiter une fois l'an mon compte bancaire du montant annuel de mon abonnement. Je peux mettre fin à mon abonnement par simple notification à ma banque.
4. Nom & Prénom: _____
 Rue, n°, bte: _____
 Code postal: _____ Localité: _____
 Numéro de compte (IBAN): _____
 Nom & adresse de mon organisme financier: _____

 Date & signature: _____

[réservé à l'institution domicile] La domiciliation mentionnée ci-dessus a été acceptée sous le numéro:

Numéro d'identification du créancier: BE87ZZZ0041438340

POUR une rénovation ambitieuse du bâti bruxellois

⇨ En ce printemps 2023, le Parlement européen contraint chaque État membre à réduire davantage ses émissions de gaz à effet de serre (GES) dès 2030 et à atteindre la neutralité carbone à l'horizon 2050.

Le projet de révision du plan Air-Climat-Énergie (PACE), dont l'enquête publique s'est clôturée le 17 février dernier, s'y conforme et propose une panoplie de mesures concrètes pour réduire les GES de 47% par rapport à 2005 (contre 40% actuellement) et sortir Bruxelles de sa dépendance aux énergies fossiles (gaz, mazout, bois) dans les délais impartis. Toutes les compétences régionales sont mises à contribution, de l'économie à l'aménagement du territoire en passant par la mobilité, le logement, l'alimentation, le numérique, la gestion des déchets, etc.

À Bruxelles, les deux plus gros producteurs de GES sont le logement résidentiel (33%) et le transport routier (24%). Pour le logement, l'enjeu est de taille puisque celui-ci est amené à se conformer aux objectifs de l'Union européenne de certification de la Performance énergétique des bâtiments (PEB), sorte de carte d'identité énergétique d'une habitation, qui comporte une échelle de classification et des indices allant de A (très économe) à G (très énergivore).

Le PEB d'une habitation est un calcul théorique de la dépense énergétique nécessaire au maintien d'une température ambiante de 17°C pen-

dant les douze mois de l'année. Calcul qui fait fi du choix ou de la contrainte d'habiter à moindre température, que ce soit pour des raisons économiques, pratiques ou philosophiques, et ignore que la majeure partie des ménages bruxellois ne chauffent pas leur logement de mai à octobre.

Alors que 84% du résidentiel bruxellois appartient à une catégorie inférieure ou égale à la classe D, le PACE met la barre très haut et prévoit que l'ensemble de celui-ci devrait atteindre la catégorie C+ en 2050, soit une consommation énergétique annuelle moyenne divisée par trois.

Des programmes de rénovation ambitieux sont mis en œuvre (avec des budgets conséquents) notamment via le PACE et la stratégie Rénolution. Vu les incitants financiers prévus pour encourager un nombre important de propriétaires à entreprendre la rénovation de leur bâtiment, il est essentiel de veiller à ce que les améliorations apportées par ces travaux n'entraînent pas une hausse des loyers chez les propriétaires-bailleurs. À plus forte raison que ceux-ci sont largement subsidiés par de l'argent public.

60% des Bruxellois-es sont des locataires dont les loyers augmentent fortement depuis une vingtaine d'années. Tous les dix ans, depuis la création de la Région, les loyers augmentent de 20% au-delà de l'inflation. En conséquence, la part des revenus consacrés au logement ne cesse d'augmenter. Cette situa-

tion, déjà alarmante, n'intègre pas encore l'augmentation vertigineuse des charges liés à l'explosion des coûts de l'énergie.

Or, d'importants changements législatifs ont le potentiel de venir compliquer cette situation. C'est le cas de la réforme actuelle du RRU dans laquelle de nombreux articles imposent des normes de construction plus contraignantes qu'actuellement, en matière de taille minimale des logements, de hauteur minimale des plafonds – en particulier au rez-de-chaussée en vue de permettre la future réaffectation des bâtiments –, ou encore de l'accès à un espace extérieur.

Si les ambitions derrière ces changements législatifs sont louables – meilleure prise en compte des enjeux climatiques et de la qualité de vie des habitant-es, actualisation d'un RRU rédigé il y a plus de quinze ans déjà – il est évident que sans accompagnements, ces mesures entraîneront une hausse des loyers. Il est donc plus qu'urgent de mettre en place des mécanismes sérieux de contrôle des loyers.

Ceux-ci peuvent prendre plusieurs formes: gel des loyers, blocage de l'indexation, enregistrement systématique des baux et interdiction de l'augmentation du loyer entre deux baux – mécanisme qui existe déjà partiellement, mais dont l'application n'est jamais contrôlée dans les faits faute d'une possibilité simple de vérifier les montants des anciens baux pour un même logement.

Il faut donc, dès à présent, mettre en œuvre un « passeport bâtiment », qui devrait fournir un accès direct à l'ensemble des informations rela-

tives à un logement (historiques des baux, certificats PEB...), ainsi qu'un conventionnement des loyers. Ce dernier devrait en effet permettre de s'assurer que les propriétaires qui bénéficient d'argent public pour rénover leur logement ne puissent ensuite répercuter la plus-value apportée à leur bien sur des locataires (actuels ou futurs). Cela implique de prévoir un gel complet du loyer avant travaux pour les propriétaires-bailleurs qui reçoivent de l'argent public pour toute rénovation, mais aussi d'anticiper la possible mise en location future de leur bien pour les propriétaires-occupant-es bénéficiant de primes.

Une piste est d'autoriser la seule indexation des loyers sur base de l'inflation pour une période donnée, qui devrait, à notre sens, être de vingt ans. À l'instar des logements Citydev qui ont, eux aussi, bénéficié d'argent public. Le conventionnement doit également prévoir un mécanisme permettant de prévenir la « rénovation », à savoir le fait de profiter de travaux de rénovation lourds pour évincer le ou la locataire d'un logement. Le non-respect des mesures de conventionnement devrait entraîner, le remboursement de l'intégralité des primes reçues assorti d'une amende.

Le cadre permettant la limitation de l'augmentation des loyers doit impérativement préexister à la mise en œuvre des programmes importants de rénovation du bâti bruxellois qui sont actuellement à l'étude (Rénolution, PACE, réforme du RRU) et être mis en œuvre avant que ceux-ci ne commencent à porter pleinement leurs effets. 🏡

Inter-Environnement Bruxelles

... avec un encadrement des loyers!

Bruxelles en mouvements est un bimestriel édité par IEB, fédération des comités de quartier et groupes d'habitant-es. Ce journal est distribué dans une série de lieux bruxellois, mais vous pouvez également vous abonner pour le recevoir à domicile et par la même occasion soutenir notre démarche.

Consultez notre site pour voir la publication en ligne ainsi que la liste des lieux de dépôt: www.ieb.be
Abonnement annuel (6 n°): 24 euros

Abonnement de soutien: 50 euros
Versement au compte
IBAN: BE33 2100 0902 0446
BIC: GEBABEBB

Éditrice responsable: Isabelle Marchal
Rue du Chimiste 34-36 – 1070 Bruxelles

Impression: Dessain – Mechelen

Graphisme: Andreas Stathopoulos, Élise Debouney

Secrétaire de rédaction:

Thyl Van Gyzegem
Coordination: Mohamed Benzaouia, Matthias Förster, Martin Rosenfeld
Collaborateur-trices: Mohamed Benzaouia, Lucas Catherine, Véronique Clette-Gakuba, Raf Custers, Stéphanie D'Haenens, Matthias Förster, Toma Muteba Luntumbue, Martin Rosenfeld, Andreas Stathopoulos, David Weil-Rabaud

Illustrations:
Matthias Förster, Andreas Stathopoulos



Inter-
Environnement
Bruxelles

Rue du Chimiste 34-36 – 1070 Bruxelles
Tél.: 02 801 14 80 – E-mail: info@ieb.be

Organisme d'éducation permanente soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles

