

PIERRE DE VAUCLEROY, PEINTRE-ÉCRIVAIN DU CONGO BELGE

LE MOT PAR L'IMAGE ET L'IMAGE PAR LE MOT

PIERRE DE VAUCLEROY (Bruxelles, 1892 — id., 1980) est un artiste belge dont les origines familiales se rattachent à la noblesse champenoise déposédée par la Révolution. Il suivit les cours de peinture décorative du peintre Constant Montald à l'Académie royale de Bruxelles, puis s'éveilla aux différents courants de la peinture française en ce début du XX^e siècle. Au seuil des années '20, il définit ainsi un style de synthèse où se côtoient harmonieusement les tendances symbolistes, cubistes et expressionnistes¹. C'est avec ce bagage artistique qu'il entreprit en juillet 1926 un voyage de huit mois au Congo belge, lui inspirant une abondante documentation graphique, photographique, ainsi qu'un ensemble de lettres adressées à sa femme. Celles-ci seront publiées en 1933 sous la forme d'un recueil intitulé *Noirs et Blanc*².

Dans l'«Avertissement» de son livre, Pierre de Vaucleroy déclare : «[...] Qu'on ne s'étonne pas d'y trouver fort peu de notations picturales : j'ai précisément souhaité écrire ce que je ne pouvais peindre ou dessiner» (p.13). Et Pierre Daye, qui en réalise la préface, ajoute : «[...] Le plus étonnant est que ses toiles ne sentent pas la littérature et que ses écrits ne contiennent pas les paysages que se croient obligés de tracer les peintres dès qu'ils tiennent un stylo» (p.11).

En réalité, il existe une complémentarité ainsi qu'une convergence dans les démarches respectives du peintre et de l'écrivain.

Complémentarité d'abord car, comme l'affirme Pierre de Vaucleroy, celui-ci n'entend recourir aux mots que lorsqu'il ne peut s'exprimer par le pinceau au Congo. Cela tient sans doute en partie à un problème technique. Du propre aveu de l'artiste, les conditions climatiques de l'endroit conduisent à un séchage rapide de la palette, ce qui est «un ennui quand on veut pousser une toile»³. Mais plus fondamentalement sans doute, la nouveauté et la profusion des spectacles rencontrés provoquent chez lui une «boulimie» de

¹ J.-P. DE RYCKE, *Pierre de Vaucleroy*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1992.

² P. de VAUCLEROY, *Noirs et Blanc*, Bruxelles, Les Editions de l'Expansion belge, 1933 ; sauf indication spécifique, les références paginales renvoient à cette édition.

³ Dans G.-D. PERIER, *L'art colonial ou le Congo interprété par les artistes*, numéro spécial de *La Nervie*, VII-VIII, 1927, p.15.

documentation graphique, qui l'empêche en revanche d'en fixer la quintessence sur place.

[...] Il faudrait ici des années d'une vie bien organisée, explique-t-il, dans la calme assurance d'une existence bien étayée, pour prendre possession de tout cela. [...] Il faut tout tirer de soi ici : on n'a même pas un cadre pour soutenir la toile terminée ; quelques vagues reproductions dans de vieilles revues pour la comparer à quelque chose. [...] En Europe, on est empoisonné par les ancêtres : tout a été fait ; on ne sait quel système en «isme» [...] inventer pour trouver du nouveau, du nouveau à tout prix. Ici, il n'y a rien en arrière, tout est à faire : il n'y a pas de références, pas de traditions, pas de recettes qui tiennent ! (pp.96-97).

Ailleurs, il confie encore : «[...] Mon travail a été très irrégulier, malheureusement, mais j'espère surtout rapporter dans ma tête un grand nombre d'images dont je puisse me servir longtemps pour recréer des compositions chez moi [...]»⁴.

C'est donc essentiellement à son retour en Belgique que s'accomplira le véritable travail de synthèse artistique par rapport aux figurations qui lui sont présentées.

Toutefois, le désarroi du plasticien face au bouillonnement extérieur de la réalité africaine et la perte de repères qu'elle engendre semblent en partie compensés lorsque, dans le calme et le recueillement de l'écriture, il complète sa moisson iconographique en même temps qu'il condense les impressions plastiques et les sentiments humanistes de ses visions quotidiennes.

On trouve une excellente illustration de ce double phénomène à travers l'élaboration d'une œuvre majeure de l'artiste : *Le fleuve Congo à Maluku*. Sur place, Pierre de Vacleroy réalise une première version du sujet (fig.1). Il s'agit alors d'une simple pochade traitée de manière naturaliste, fugitive, et sans réelle intention stylistique. L'œuvre achevée date pour sa part de 1928, et donc du retour du peintre en Belgique (fig.2). Au contraire de la précédente, elle témoigne d'une volonté nouvelle de transposition. Recouvrant les références artistiques qu'il avait abandonnées à son départ, Vacleroy déforme, transforme, amplifie les éléments singuliers de la composition. Il monumentalise et cherche à styliser : subdivision volumétrique du tronc hypertrophié dirigeant ses excroissances végétales en cadences décoratives. Mais encore modifie-t-il les conditions mêmes de la représentation, substituant l'atmosphère dorée du crépuscule à la grisaille lumineuse d'un jour terne, voire ajoutant certains détails absents du premier tableau, comme ce personnage accroupi au pied de l'arbre, ou la pirogue placée à droite de l'image.

Or, plusieurs passages de *Noirs et Blanc* anticipent déjà, semble-t-il, ce processus d'idéalisation et d'interprétation que le peintre était incapable d'effectuer «sur le motif». Écoutons-le :

[...] Maluku [...] est un petit poste où les bateaux s'approvisionnent de bois, à l'endroit où le lac se resserre et redevient fleuve. [...] La rive gauche est haute et couverte de forêts sauvages. [...] Les montagnes sont très belles, mais voilées d'une légère brume à cause de l'évaporation, et l'avant-plan d'eau est toujours énorme (pp.48, 54, 26-27).

⁴ Lettre à André Fontainas (Dibaya, octobre 1926) (Paris, archives Fontainas).

[...] Ai-je déjà vu quelque chose d'aussi beau que ces torsos sombres, ces membres lisses qui luisent dans la nuit des feuillages [...] ? Je pense à certaines figures de Rembrandt émergeant d'une ombre profonde. Seules les lumières chaudes dessinent quelques belles formes. Les ombres rentrent dans l'ombre. Les hommes, la terre et le bois ont la même couleur et presque la même vie grave, lente, silencieuse, indifférente (p.60).

[...] et ces clairières, ces lisières où les membres énormes des arbres s'éploient dans les draperies végétales qu'ils élèvent, ces feuillages en colonnes, en cascades, ces rideaux somptueux et lourds, soutenus, surélevés les uns au-dessus des autres par les ramures et les troncs clairs comme des corps nus, tout cela n'est-il pas digne d'être peint ? Il y a des moments où les bras me tombent devant la difficulté. Tout est là, si grand, si simple : la forêt et l'humanité primitive (p.152).

Marché à Luebo fournit un second exemple de cette complémentarité du texte et du travail graphique. Ici, la photographie et le croquis, réalisés au Congo, sont les préludes indispensables à l'étude et à la représentation définitive — parachevées dans la quiétude de son atelier bruxellois — d'une scène que l'écrivain traduit en ces termes (fig.3 à 6) :

Ce matin, à l'aube, une violente tornade a obligé le pilote à remettre le voyage à demain. [...] J'ai eu tout lieu de me féliciter de ce contretemps, qui m'a permis d'assister au marché dominical des travailleurs.

À peine arrivé devant cette foule nue et pittoresque, je me suis senti soulevé par une curiosité et un enthousiasme intenses, en même temps que profondément décontenancé ; un trésor dans lequel on pourrait puiser à pleins bras et n'avoir qu'une petite poche pour tout mettre !

J'ai regardé avidement, j'ai fait des croquis tant que j'ai pu et la matinée a passé comme un éclair.

Il est bien difficile de décrire cela : deux ou trois centaines d'hommes et surtout de femmes pérorant, jacassant tous ensemble, circulant, se penchant, s'asseyant pour manier le contenu de leurs paniers : principalement les grosses carottes blanches du manioc et les Calebasses remplies d'huile de palme.

Mais toute cette foule est nue, ou presque, depuis l'enfant jusqu'au vieillard. Des jeunes filles admirables, dont j'ai tâché de fixer en traits rapides l'élégance et la plénitude harmonieuse. Des femmes teintes en rouge brique de la tête aux pieds ; y compris les cheveux tressés en petites saucisses, enduites d'argile rouge [...] (p.69).

Complémentarité du peintre et de l'écrivain donc, mais convergence également. Car l'un et l'autre expriment ce passage constant de la narration et de l'observation (description analytique des situations réelles : scènes, paysages) à l'évocation (métaphores, transpositions hyperboliques, effets de style), de nombreux termes du discours littéraire évoquant directement les composantes stylistiques de l'œuvre picturale. En voici d'autres exemples (*) :

Au village de Dibaya et Poteaux fétiches sont des œuvres dans lesquelles Pierre de Vacleroy transcrit la vie africaine telle qu'il la ressent (fig.7 et 8) :

(*) C = valeur cubiste (construction géométrique, abstraction volumétrique)

D = valeur décorative (esthétisme raffiné, répétitions stylisées)

E = valeur expressionniste (déformation, emphase)

S = valeur symboliste (valeurs métaphoriques, recherche d'équivalents plastiques à travers les émotions)

Les petites cases *rectangulaires* [C], nettes comme des jouets d'enfant. Le chaume surplombe fortement par devant pour former une petite terrasse couverte. Là-dessous quelques hommes immobiles, silencieux, nous regardent, impassibles. Une femme presque invisible dans l'ombre, drapée dans ses pagnes aux beaux dessins ⁵.

Le noir que l'on dit paresseux est comme l'artiste : il jouit de l'instant qui passe, il regarde, il entend. La vie est pleine pour lui des "*nourritures terrestres*" [S] : des sensations délicieuses de la contemplation et des plaisirs normaux des sens (p.38).

D'autres fois, c'est la nature qui l'interpelle, comme dans *Ravin dans la forêt au Kasai* (fig.9) :

L'autre jour, [...] je suis arrivé au bord d'un grand ravin circulaire dissimulé dans les arbres, une sorte d'immense entonnoir. Là-dedans, à travers les buissons, je voyais une cohue végétale prodigieuse. Des milliers de gens dans un amphithéâtre, dressant leurs bras vers le ciel, ne créeraient pas une impression plus tumultueuse que ce bouillonnement immobile de palmes, de lianes, de frondaisons : *puissance* [E] féconde et luxe opulent. Dans la couleur verte uniforme de l'ensemble, c'est une *harmonie* [D] merveilleuse des lignes les plus *élégantes* [D], des *volumes* [C] les plus variés et les plus complexes. Un *décor* [D] qui serait comme un rideau immense brodé par un peuple d'ouvriers sublimes (p.96).

[...] Naturellement, ce n'est pas à peindre : d'abord, il n'y a pas de recul possible ; on est dans la forêt comme un plongeur dans l'eau. [...] Pourtant, le spectacle est indéniablement beau : il faudrait le suggérer sans réalisme (p.152).

A *Dianiama* (fig.10) :

Hier après-midi, j'ai découvert le village de Dianiama [...]. Après avoir traversé ce joli village, je suis arrivé dans une galerie forestière, un large ravin profondément creusé dans l'argile grasse [...]. L'un des versants du ravin, un peu défriché par les indigènes, permet d'admirer l'autre, qui est un des plus étonnants tumuldes de verdure que j'aie vus. *Les masses compactes* [E] des feuillages s'entassent les unes au-dessus des autres, en *blocs* [C], en *colonnes* [C], s'élançant en cordages à l'assaut des cimes hautes, *horizontales* [D], transparentes, de grands arbres qui font penser à des acacias.

Sur les troncs *obliques* [D], s'accrochent des bottes de fougères énormes. Et dans les cimes, la vie de la forêt : vie florissante dans la *paix* [S] et le *silence* [S] (pp.136-137).

Pêcheurs au Kasai (fig.11) :

À d'autres moments, nous passions dans de petits canaux, où l'eau calme et limpide portait de jolies plantes flottantes, dont on eût dit de belles laitues d'un vert tendre. [...] Notre pirogue glissait sans bruit dans ces longs couloirs de verdure, tout criblés des flèches d'or du soleil : site *paradisiale* [S]. Jouissance d'errer au cœur de l'opulence *harmonieuse* [D] de cette nature féconde (p.115).

Ou la magie du continent noir... À la lueur des feux (fig. 12) :

Devant les femmes serrées en une file interminable, on allume de grands feux qui projettent sur tous ces corps nus des *reflets de cuivre* [S] magnifiques. Variété infinie de types humains, accentuée encore par le *violent clair-obscur* [E]. *Les ventres énormes* [E] de celles qui sont enceintes, les

⁵ (p.24). Dans cette citation et celles qui suivent, nous soulignons.

seins ronds, plats ou pointus [C], les tatouages en relief, les maigreurs aux os saillants, les visages aux *grosses* [E] bouches, les dents et les yeux blancs luisent, s'épanouissent dans la *lumière*, fondent dans l'*ombre profonde* [E] (pp.124-125).

[...] les *formes* [C, D], dans leur *expression géométrique* [C, D], parlent singulièrement ici : *modèles purs* [C, D] des corps et des visages, *stylisés* [D] par les tatouages, *silhouettes précises* [D] [...] (p.94).

Jusqu'à la désincarnation même de l'image, pure essence du message qu'il veut transmettre (fig.13).

[...] des payeurs passent, debout dans leur pirogue, presque nus, tellement beaux, tellement *harmonieux* [D] que je songe aux plus parfaites réalisations des ballets russes [...].

Les beaux torsos lisses, glabres et musclés, les bras *ronds* [C] et *forts* [E] rament avec un *rythme* [D] rapide [...].

Tout ce que l'art de la peinture, de la sculpture, de la danse a pu nous faire entrevoir, a pu nous évoquer dans ses instants les plus heureux, est dépassé ici : des payeurs glissent sur l'eau *silencieusement* [S] [...] : c'est *parfait* [C, D] [...] (p.39).

À travers ces différents passages, la corrélation des images et des mots révèle enfin que les caractéristique formelles de l'œuvre n'agissent pas séparément, par juxtaposition. Elles s'inscrivent au contraire dans un ensemble homogène, au sein duquel les valeurs créatrices opèrent une fusion réciproque dans l'atténuation de leurs propres virtualités, au profit d'une synthèse équilibrée. C'est la «voie moyenne» de Vacleroy.

Jean-Pierre DE RYCKE



fig. 1 : *Le fleuve Congo à Maluku*, huile sur toile, 28,5 x 40, 1926-27
(coll. privée)



fig. 2 : *Le fleuve Congo à Maluku*, huile sur toile, 88 x 138, 1928
(coll. privée)

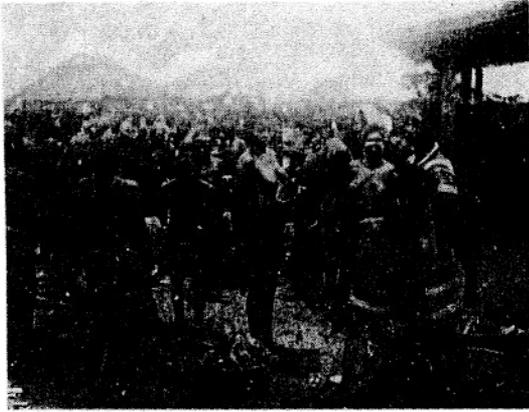


fig. 3 :
*Au marché du champ
d'aviation près de
Luebo, cliché P. de
Vaucleroy, sept. 1926*
(Bruxelles, archives
de Vaucleroy)



fig. 4 :
Marché à Luebo,
crayon, 25 x 32,
1926 (Bruxelles,
archives de Vaucleroy)

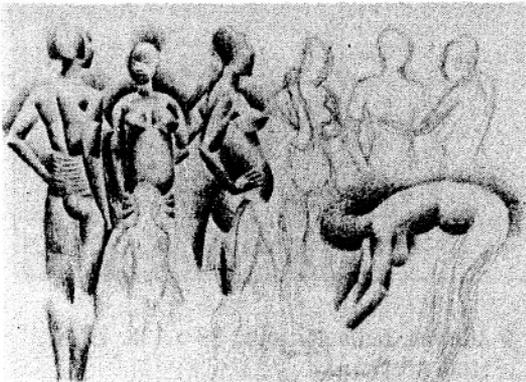


fig. 5 :
Marché à Luebo,
crayon, 25 x 32,
v. 1928 (Bruxelles,
archives de Vaucleroy)

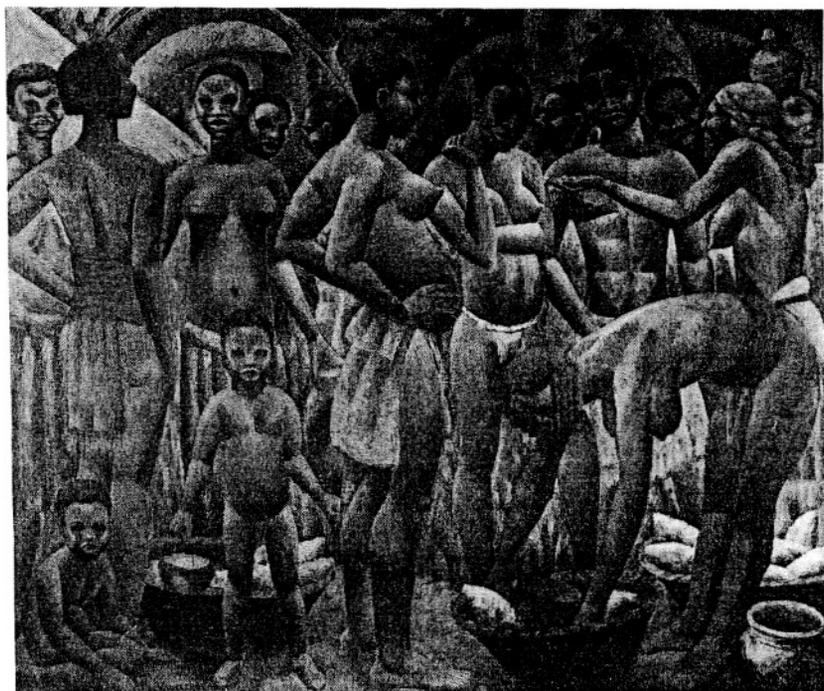


fig. 6 : *Marché à Luebo*, huile sur toile, 170 x 200, v. 1928
(localisation inconnue)



fig. 7 : *Au village de Dibaya (Kasai)*, huile sur toile, 90 x 120 (coll. privée)



fig. 8 : *Poteaux fétiches. Village de Dibaya*, huile sur toile, 75 x 100
(coll. privée)



fig. 9 : *Ravin dans la forêt au Kasai*,
huile sur toile,
81 x 60 (coll. privée)

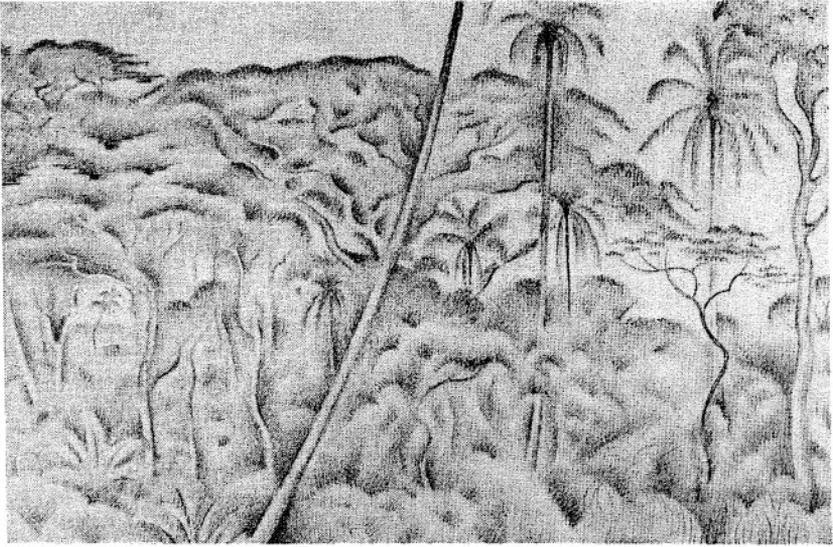


fig. 10 : *A Dianiama*, crayon, 26 x 35, d. 1927 (coll. privée).

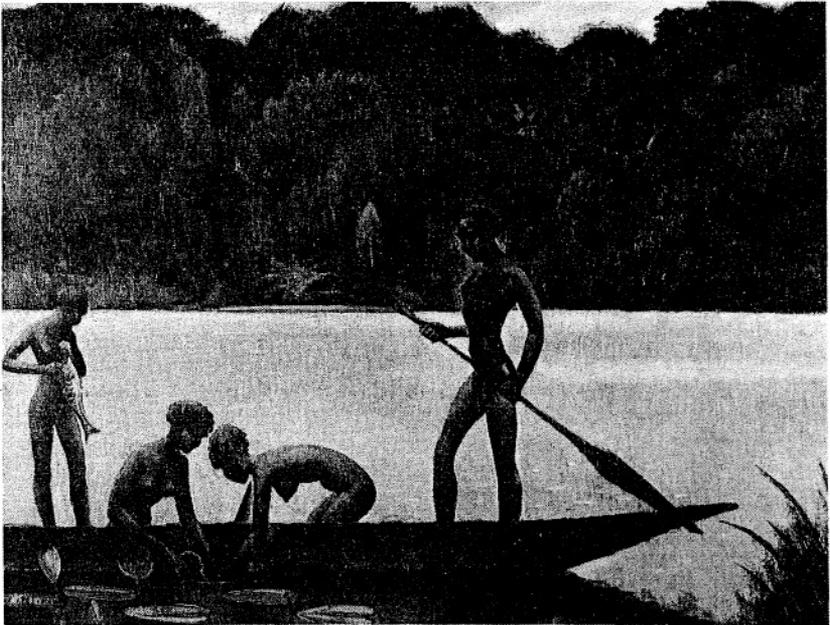


fig. 11 : *Pêcheurs au Kasai*, huile sur toile, 89 x 116
(coll. Hervé Coquerelle, Paris)

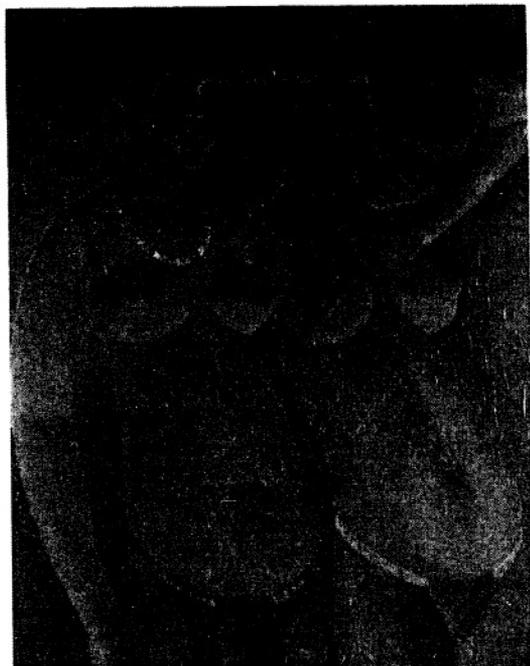


fig. 12 : *A la lueur des feux*, huile sur toile, 98 x 79 (coll. D. Temple, Montpellier)



fig. 13 : *Pagayeurs*, fusain, 50 x 63 (coll. privée)



Etude de femme par Pierre de Vacleroy (*Femme portant un bananier*), Kasai, vers 1926-1927. Crayon.

© Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



Etude de la forêt tropicale par Pierre de Vacleroy, vers 1926-1927. Crayon.

© Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.