

# CROQUIS CONGOLAIS :

## de Buls à Vaucleroy, quelques regards d'artistes belges sur le Congo (1898-1930)

AU SEIN D'UN COLLOQUE consacré aux images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les lettres belges de langue française, il est tentant de s'interroger sur les images rapportées par des artistes plasticiens, non dans leur œuvre picturale, mais dans les écrits qu'ils ont laissés par ailleurs. Une telle approche complètera l'étude que nous avons publiée dans *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*<sup>1</sup>. Cette dernière contribution concerne plus particulièrement l'illustration dans quelques récits de voyage, de fiction et de vulgarisation historique au 19<sup>ème</sup> siècle ainsi que des textes et des illustrations imaginés par les artistes au cours de l'entre-deux-guerres.

Le corpus des artistes africanistes belges étant extrêmement vaste, il a fallu opérer des choix et nous avons retenu les témoignages des «artistes»<sup>2</sup> Charles Buls, Louis Moreels et Louis Van Engelen, qui ont assisté à l'inauguration de la ligne de chemin de fer Matadi-Léopoldville en 1898, afin de les comparer à celui du peintre Pierre de Vaucleroy vers les années 1926-1927<sup>3</sup>. Ce saut dans la chronologie nous permettra de confronter, à titre d'échantil-

---

<sup>1</sup> S. CORNELIS, «L'Image et les Artistes dans la littérature belge inspirée par l'Afrique. Quelques observations», dans *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*, Bruxelles, Labor, 1992, coll. Archives du Futur, pp.203-242.

<sup>2</sup> Nous plaçons le mot entre guillemets dans la mesure où certains d'entre eux ont exercé la peinture en dilettante et n'ont pas vécu réellement de leur art. Nous renvoyons le lecteur aux présentations biographiques de Buls et Moreels (infra).

<sup>3</sup> Nous remercions A. Vilain, chargée de mission auprès de la cellule Fin de siècle, Communauté Française de Belgique, de nous avoir fait part de ses recherches dans le domaine de la littérature de langue française inspirée par l'Afrique et d'avoir attiré notre attention sur Charles Buls. Nous remercions également le professeur J.-L. Vellut et P. Halen pour avoir eu l'obligeance de nous communiquer leurs observations. En 1934, Pierre Daye suggérait déjà de comparer les écrits de Vaucleroy à sa production picturale (P. DAYE, préface au livre de P. de VAUCLEROY, *Noirs et Blancs*, Bruxelles, L'Expansion belge, 1934). Très récemment, à l'occasion du colloque *Images et colonies* qui s'est tenu à Paris du 20 au 22 janvier 1993, Lynne Thornton insistait également sur l'intérêt que représentaient les écrits des peintres africanistes.

lons, quelques sensibilités de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle avec celle d'un artiste qu'on peut juger représentatif de l'entre-deux-guerres.

Après avoir expliqué l'intitulé *Croquis congolais*, nous présenterons les divers artistes auxquels nous nous attachons, de même que le contexte dans lequel ils se sont rendus en Afrique<sup>4</sup>. Un certain nombre de citations suffiront à illustrer un thème, celui du ressourcement, ainsi que des «images» — de la Nature, et plus particulièrement de la forêt équatoriale, ainsi que des Africains — qu'on trouve également dans la peinture africaniste. Tout cela nous amènera à aborder brièvement la question de la mutuelle découverte artistique entre art occidental et art africain.

### Croquis congolais

Nous avons placé ces observations sous le titre général de *Croquis congolais*, qui est déjà celui de la relation de voyage publiée par Charles Buls à Bruxelles en 1899 ; c'est qu'en parcourant la littérature belge de langue française inspirée par l'Afrique, le chercheur remarquera au moins à une dizaine de reprises le mot «croquis» dans les intitulés<sup>5</sup>. Ce terme emprunté aux Beaux-Arts établit de lui-même une relation entre l'image et l'écrit, entre art plastique et littérature. En effet, les voyageurs des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles ont tous ressenti le besoin de voir et de témoigner. Témoignage par l'image, témoignage par l'écrit, les deux disciplines se rencontrent lorsque les artistes se font romanciers ou chroniqueurs, ou lorsque les écrivains ont recours aux «croquis» pour traduire leurs impressions.

Dans la préface aux *Croquis congolais*, Charles Buls précise qu'il n'a pu accomplir son voyage au Congo «sans regarder, sans observer, sans réfléchir»<sup>6</sup> et qu'il a «tenté de fixer ces images, ces observations, ces suggestions, souvent fugitives, et saisies au vol, par la plume et la photographie». Marc Minette d'Oulhaye écrit dans sa préface à *Malila* qu'il a réuni «des croquis d'après nature, pris avant la guerre» de préférence

à des photographies ; car si le crayon est moins précis que l'objectif, il met du moins plus en relief le sujet tel qu'il se présente à l'esprit, dépouillé des effets de premier et d'arrière-plans, qui forcent le spectateur à regarder trop de choses à la fois... Et puis, le dessin a une âme que l'épreuve photographique n'a pas<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> À l'exception de P. de Vaucleroy qui fait l'objet d'une autre communication.

<sup>5</sup> Ch. BULS, *Croquis congolais*, Bruxelles, G. Balat, 1899 ; M. MINETTE d'OULHAYE, *Malila. Croquis tropicaux d'après nature (par 6° de latitude et 30° à l'ombre)*, Bruxelles, Éd. Gauloises, 1924 ; F. GENDARME, *Croquis congolais*, Bruxelles, Wellens-Pay, 1942, 3 vol. ; G. PESSARET, *Croquis en noir et gris*, Bruxelles, Max Arnold, 1970 ; G. DULONGE [Georges Thiry], «Croquis congolais», dans *Renaissance d'Occident*, octobre 1929 ; EKOTONGO [Félicien Molle], *Peaux noires. Contes et croquis congolais*, Charleroi, Herman, 1924 ; R.D'HENDECOURT, *Ngombe. Contes et croquis des ranches du Katanga*, Bruxelles, Vanderlinden, 1940 ; Y. DUCKERS-NELIS, *Croquis d'Afrique*, Verviers, Nautet-Hans, 1935 ; Ph. EDME, *Croquis du Katanga d'autrefois*, Elisabethville, Imbelco, 1963.

<sup>6</sup> Ch. BULS, op.cit., p.XII.

<sup>7</sup> M. MINETTE d'OULHAYE, op.cit.

Inversément, lorsque Pierre de Vaucleyer entame à la fin des années vingt la publication des extraits de lettres envoyées à sa femme au cours de son séjour au Congo belge, il livre d'emblée au lecteur les difficultés qui assaillent le peintre face au sujet africain : «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 et dessiner»<sup>8</sup>.

### L'inauguration de 1898

L'inauguration de la première ligne de chemin de fer reliant Matadi à Léopoldville fut un événement important de l'entreprise coloniale belge au 19<sup>ème</sup> siècle. Léopold II voyait ainsi consacré un projet ébauché vingt ans plus tôt lorsque l'explorateur Henry Morton Stanley avait accepté la mission de construire une ligne de stations le long du fleuve Congo, depuis la côte occidentale jusqu'aux Stanley Falls. Qui ne se souvient de la fameuse déclaration de Stanley : «I declared that the Congo basin was not worth a two-shilling piece in its present state. To reduce it into profitable order, a railroad must be made between the Lower Congo and the Upper Congo, when with its accessibility will appear its value»<sup>9</sup>.

En 1898, on était loin des premiers itinéraires étudiés par Edouard Mandau afin de faire passer le chemin de fer à travers les Monts de Cristal comme on était loin aussi de la caricature parue en 1886 dans l'*Almanach du Congo* et présentant de façon grotesque un chemin de fer distordu par les collines du Bas-Congo. Le chemin de fer était né — après avoir prélevé un lourd tribut en vies humaines — et Albert Thys, président de la Compagnie du chemin de fer du Congo, désirait que les fêtes inaugurales se déroulent avec faste. Aussi avait-il invité de nombreuses personnalités issues de la société belge et du milieu colonial. Une trentaine de délégations représentant la presse belge et étrangère avaient été conviées afin d'assister à la cérémonie<sup>10</sup>.

Parmi les passagers devant prendre place à bord de l'«Albertville» à destination de l'Etat Indépendant du Congo se trouvaient plusieurs artistes comme, par exemple, Louis Moreels, correspondant du journal démocrate libéral *La réforme*, ou le bourgmestre de Bruxelles, Charles Buls. Outre les voyageurs de l'«Albertville», un peintre avait préféré embarquer sur le «Coomassie» pour échapper à la cohue du départ officiel ; il s'agit de Louis Van

<sup>8</sup> P. de VAUCLEYER, «Boma-Matadi», dans *L'Expansion belge*, juin 1929, p.7.

<sup>9</sup> H.M. STANLEY, *The Congo and the Founding of its Free State. A Story of Work and Exploration*, Londres, Sampson Low..., 1885, I, p.463. Ce texte fut traduit en français dans *Cinq années au Congo*, Trad. de Gérard Harry. Paris, Institut National de Géographie, 1885, p.320 : «Je déclarai au comité que le bassin du Congo ne valait pas une pièce de quarante sous dans son état actuel. Impossible d'en tirer parti sans un chemin de fer reliant le Bas et le Haut-Congo».

<sup>10</sup> Parmi les multiples articles de journaux consacrés à l'inauguration du Chemin de fer du Congo, voir notamment R.-J. CORNET, «Cinquantième anniversaire de l'achèvement du chemin de fer de Matadi au Stanley-Pool (1898-1948)», dans *La Revue coloniale belge*, n°65, 15/6/1948, p.374-379.

Engelen, qui allait réaliser le tableau destiné à commémorer l'inauguration du chemin de fer <sup>11</sup>.

### Charles Buls

Le bourgmestre Charles Buls, érudit polyglotte et franc-maçon, était surtout connu pour ses activités dans le domaine de l'enseignement. Mais il pratiquait également les arts plastiques car, à la demande de son père, il avait appris et exercé le métier d'orfèvre, ce qui avait exigé son initiation au dessin et à la sculpture. Il avait donc suivi des cours, à Bruxelles dans l'atelier du peintre Léonard, et à Paris où il avait vécu de 1858 à 1859 en étudiant à l'Académie de sculpture <sup>12</sup>. Grand voyageur, il avait notamment visité l'Italie, s'imprégnant de culture antique <sup>13</sup>. Mina Martens, dans sa biographie de Charles Buls, écrit que «la pratique du dessin se révéla essentielle dans la vie sentimentale de cet être timide, malhabile à s'épancher par des discours ou par la parole ; dès qu'il était ému ou émerveillé, le dessin ou l'aquarelle lui offraient le secours silencieux de leurs traits précis ou de leurs coloris multiples». Ailleurs, elle note également que, «grâce au dessin, il fut un témoin de premier ordre dont le souci essentiel demeura l'objectivité, beaucoup plus que celui de la beauté esthétique» <sup>14</sup>.

Si les aquarelles africaines de Charles Buls nous déçoivent un peu par leur caractère répétitif — ce sont autant de variations sur le thème du fleuve menées d'une main habile —, ses écrits, par contre, interpellent le lecteur. En les comparant avec les descriptions de ses contemporains comme Moreels ou Van Engelen, ou avec des textes postérieurs d'environ 30 ans, tels ceux du peintre Pierre de Vacleroy — qui séjourna huit mois au Congo belge à titre privé, de juillet 1926 à février 1927 —, on s'aperçoit que le vocabulaire de ceux qui décrivent l'Afrique n'a guère varié à travers les époques. Certaines «images» se répètent, comme nous le verrons au fil de l'analyse.

### Images du paysage africain

Dès l'entrée en matière des *Croquis congolais*, Buls avoue que l'Afrique l'a surtout marqué par «la nouveauté des spectacles», «la poésie grandiose et sauvage de la nature», «les mœurs étranges de ses rudes habitants», par «la révélation» enfin «d'une flore, d'une faune, d'une humanité nouvelles, [lui] ouvrant des échappées vers des études à peine abordées jusque-là et éveillant un monde d'idées» <sup>15</sup>. Ces propos font penser à Pierre de Vacleroy lorsque ce dernier aspire à contempler et à traduire «la vie de l'humanité primitive et de

<sup>11</sup> Ce tableau est conservé au Musée royal de l'Afrique centrale et porte le n°inv. A1588. Nous n'avons pas encore pu déterminer si ce tableau avait été commandé par l'Etat ou par la Compagnie du Chemin de fer du Congo.

<sup>12</sup> M. MARTENS, *Charles Buls. ses papiers conservés aux archives de la ville*, dans *Les cahiers bruxellois*, 1957-1958, Bruxelles, 1958, p.9. Voir aussi M. BOTS, *Het dagboek van C. Buls*, Gent, Liberaal Archief, 1987.

<sup>13</sup> M. MARTENS, op.cit., p.9. Buls projeta également la création de musées comme le Musée populaire ou le Musée des Arts industriels. Il créa aussi le Musée communal de la Ville de Bruxelles.

<sup>14</sup> Id., pp.9, 10.

<sup>15</sup> Ch. BULS, op. cit., p.XIII.

la nature vierge»<sup>16</sup> ou à Henri Kerels, autre peintre et écrivain de l'entre-deux-guerres, lorsqu'il exprime son besoin de se «déciviliser»<sup>17</sup>, d'aller «au-delà de la civilisation et de la culture», au «cœur de la création vierge»<sup>18</sup>. On distingue également dans le discours de Buls deux objets de prédilection de la peinture africaniste, à savoir la nature telle qu'elle se révèle à travers le paysage et l'Africain dont on reproduit le physique ou certaines activités comme la danse par exemple.

Buls, de Vaucley et Kerels ressentent donc le voyage au Congo comme un ressourcement apporté à l'homme occidental soumis «aux exigences tyranniques du monde civilisé»<sup>19</sup>. Ce ressourcement provient notamment de l'environnement naturel et, d'abord, du fleuve qui laisse à Buls «l'impression la plus vive»<sup>20</sup> ; c'est «l'éternel sculpteur qui, sans relâche, modèle la terre pour un but mystérieux et modifie sa surface tourmentée»<sup>21</sup>, l'«énorme serpent liquide» sur lequel se répercute «chaque variation de l'atmosphère»<sup>22</sup>, mais dont ne sont rapportées que quelques aquarelles banales.

Après le fleuve, le premier «spectacle» qui assaille le voyageur débarquant sur la côte occidentale, l'un des aspects du paysage à avoir marqué les peintres comme les écrivains, est la forêt équatoriale. Buls la devine

avec ses fauves, ses éléphants, ses perroquets, ses singes, ses anthropophages, forêt mystérieuse aux fourrés impénétrables, aux sentiers sinueux, aux marais malsains, forêt redoutable où l'homme blanc ne peut compter que sur ses propres forces, où il n'a rien à attendre d'une organisation sociale dont nous sentons la protection peser constamment sur nous, en Europe<sup>23</sup>.

Si cette image reflète en partie la réalité — le désarroi du Blanc confronté à un environnement sauvage dont la «civilisation» l'a éloigné —, elle véhicule aussi certains clichés en vogue au 19<sup>ème</sup> siècle, à savoir l'impression de mystère que dégage un continent impénétrable peuplé de fauves et de dangereux

<sup>16</sup> Brouillon de lettre conservé dans un carnet de croquis intitulé «Congo 1926», MRAC, n°A1876.

<sup>17</sup> Pour être plus précis, Kerels place ces mots dans la bouche d'un personnage de *L'arrêt au carrefour*, roman qu'il écrivit en 1936 (Bruxelles, Éd. de Belgique, 1936, p.136). Les sentiments que ce personnage de peintre exprime sont toutefois typiques de l'entre-deux-guerres. Voir aussi S. CORNELIS, art.cit., p.225-227.

<sup>18</sup> H. KERELS, op.cit., pp.180, 223.

<sup>19</sup> Ch. BULS, op.cit., p.148.

<sup>20</sup> Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Charles Buls, n°82, p.259.

<sup>21</sup> Ch. BULS, op.cit. p.83.

<sup>22</sup> Id., pp.77, 81. Pour la comparaison du fleuve avec le serpent, voir aussi Joseph Conrad qui, à la même époque, écrit dans *Au cœur des ténèbres* : «[...] on voyait particulièrement sur la carte un fleuve, un grand fleuve puissant qui ressemblait à un immense serpent déroulé, la tête dans la mer, le corps au repos, infléchi sur de vastes distances, la queue perdue au fond du pays» (*Au cœur des Ténèbres*, traduction par J.-Y. Mayoux, Paris, Flammarion, 1989, p.91). Il reprend la comparaison à propos d'un fleuve européen : «Et le fleuve était là — fascinant, mortel — comme un serpent» (id., pp.94-95). Au sujet de Conrad, voir notamment J. STENGERS, «Sur l'aventure congolaise de Joseph Conrad», dans *Papier blanc, encre noire*, op.cit., pp.15-34.

<sup>23</sup> Ch. BULS, op.cit., p.190.

anthropophages. Ces clichés figurent dans les relations de voyages, mais aussi dans la littérature de fiction comme, par exemple, dans le roman d'aventure intitulé *Les Mystères du Congo*<sup>24</sup> ou le roman-feuilleton *Flora chez les nains* écrit par A. de la Mothe pour le journal hebdomadaire illustré *L'ouvrier*<sup>25</sup>.

Le vocabulaire et les images utilisés pour décrire la forêt équatoriale sont souvent choisis de façon à exprimer à la fois une sensation d'étouffement, de clausturation et l'exhubérance de la végétation. Dans *Au cœur des ténèbres*, Joseph Conrad écrit que «Remonter le fleuve, c'était comme voyager en arrière vers les premiers commencements du monde, quand la végétation couvrait follement la terre et que les grands arbres étaient rois. Un cours d'eau vide, un grand silence, une forêt impénétrable» ; et encore : «nous repartions, dans le silence, sur des étendues vides, tournant autour de courbes endormies, entre les hautes murailles de notre sinueux parcours»<sup>26</sup>. L'impression de claustrophobie se retrouve chez Buls, lorsqu'il écrit dans son journal de voyage : «Les végétaux luttent pour l'existence, pour l'air, grimpent les uns sur les autres, les lianes forment d'élégants festons ou pendent en longs filaments»<sup>27</sup>. Il reprend et développe la comparaison un peu plus loin : «Les arbres sont couverts de lianes qui forment des nappes de verdure descendant en cascades, des guirlandes suspendues entre les arbres, ou des franges aux branches»<sup>28</sup>.

Rideaux, draperies, festons et guirlandes sont souvent utilisés comme comparaisons pour exprimer le caractère compact de la végétation, la grâce envahissante des lianes. L'allusion aux festons est déjà attestée dans les années 1880 chez O. Orban, l'un des collaborateurs de Stanley, qui note dans son carnet : «Les forêts sont particulièrement belles en Afrique, les arbres y sont très élevés et des lianes retombent en festons de leurs sommets et produisent un fouillis impénétrable à l'homme»<sup>29</sup>. Près d'un demi-siècle plus tard, le peintre Pierre de Vacleroy évoque les lisières «fleuries de la grande forêt», ces «jolis rideaux aériens», «une cohue végétale prodigieuse [...] un décor qui serait comme un rideau immense brodé par un peuple d'ouvriers sublimes»<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> A. NIREP et/ou G. DE GRAEF, *Les Mystères du Congo*, Bruxelles, P. Maes, 1886-1888, 3 vol. À ce sujet, voir M. QUAGHEBEUR, «Des textes sous le bois-seau», dans *Papier blanc, encre noire*, op.cit., pp.XXII-XXX et S. CORNELIS, art.cit., pp.203-216.

<sup>25</sup> A. de la MOTHE, «Flora chez les Nains», dans *L'Ouvrier*, 1882, illustrations de P. Ferat, Paris, Blériot éditeurs. Un des épisodes s'intitule «Les secrets de l'Équateur».

<sup>26</sup> J. CONRAD, op.cit., p.134.

<sup>27</sup> Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Charles Buls, n°82, p.51.

<sup>28</sup> Id., p.140.

<sup>29</sup> Archives O. Orban, MRAC, RG 644, carnet n°1, p.29.

<sup>30</sup> P. de VAUCLEROY, «Dans la brousse», dans *L'Expansion belge*, avril 1930, p.150, et «Séjour à Dibaya», dans *L'Expansion belge*, mars 1930, p.104. Entre la rédaction de cette communication et sa parution a été publiée une monographie consacrée au peintre Pierre de Vacleroy (J.-P. DE RYCKE, *Pierre de Vacleroy (1892-1980)*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1992). Certains des textes que nous citons ici sont reproduits dans le chapitre concernant le séjour

Le spectacle végétal lui inspire de belles descriptions. Mais encore faut-il pouvoir le peindre. L'artiste exprime à la fois son enthousiasme et son dépit dans les phrases qui suivent :

Ces hommes bruns dont la couleur s'unit si bien à celle de l'humus, luisants dans la lumière diffusée à travers les feuilles, 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. À quoi bon s'efforcer de faire voir à ceux qui ne désirent pas voir ?<sup>31</sup>.

Voici l'occasion de se demander pourquoi l'abondante production d'art africaniste a soulevé si peu d'enthousiasme, pourquoi les peintures et les sculptures inspirées par un séjour en Afrique ont longtemps été considérées comme dénuées d'intérêt. Il ne faut probablement pas y voir la seule conséquence d'évènements politiques. L'art africaniste a sans doute pâti d'une indifférence générale après la décolonisation. Mais la peinture africaniste soulève une autre problématique, celle qu'évoque précisément de Vaucleroy dans le texte qui précède et dont Buls avait l'intuition lorsqu'il reconnaissait désirer faire «une synthèse de ses impressions» après son voyage jusqu'aux Falls<sup>32</sup>.

On s'étonnera — alors que la découverte des arts traditionnels africains fut la source de nouvelles tendances artistiques en Europe — que l'expérience africaine, qui, aux dires des peintres de différentes époques fut fondamentale dans l'évolution de leur art, n'ait engendré, la plupart du temps, que des œuvres d'une qualité inférieure à ce qu'ils étaient en droit d'espérer<sup>33</sup>. En effet, le peintre est la proie du spectacle et des impressions qui agressent son regard. Trop vaste, trop nouvelle, trop belle, trop pittoresque (c'est-à-dire digne d'être peinte), l'Afrique noie l'artiste dans le sujet exotique et le perd dans la tentation de la description. Car ce que la nature a créé de splendide, le pinceau de l'artiste le ramène trop souvent et bien malgré lui au rang du banal et de l'anecdotique. D'où la suggestion de Vaucleroy de s'exprimer par synthèse et d'interpréter le paysage. Poussé par ses réflexions, il en arrive à la

du peintre au Congo belge, pp.67-85. J.-P. De Rycke se base sur le livre de P. de VAUCLEROY, *Noirs et blancs*, Bruxelles, Expansion belge, 1934, qui reprend les textes publiés dans *L'Expansion belge* entre 1929 et 1931

<sup>31</sup> P. de VAUCLEROY, «Notre chasse de Noël», dans *L'Expansion belge*, janvier 1931, p.25-26.

<sup>32</sup> Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Charles Buls, n°82, p.259. Après l'inauguration du chemin de fer, Buls avait poursuivi son périple le long du fleuve jusqu'aux Stanley Falls.

<sup>33</sup> Ceci est particulièrement vrai pour la peinture paysagiste. Il n'est pas inintéressant de souligner que si les Européens se sont beaucoup attachés au paysage, les premiers peintres africains post-traditionnels ne le représentent pas comme tel. Les peintures provenant de l'atelier de Pierre Romain-Desfossés, par exemple, mettent souvent en scène les animaux de la brousse dans un décor végétal, mais celui-ci est décoratif et stylisé. M. Quaghebeur observe le même phénomène pour la littérature (art.cit., pp.XXXV-XXXVI et LII).

conclusion que le peintre occidental doit quitter ses propres attaches pour s'imprégner d'une nouvelle esthétique, ce que beaucoup de ses confrères ont voulu éviter par peur de perdre leur identité culturelle :

Pour dire la vraie saveur, le caractère de l'Afrique et du nègre, personne n'a mieux réussi jusqu'à présent que les noirs eux-mêmes dans leur art ancien, dont on goûte vraiment la profondeur ici [...] C'est là-dessus qu'il faudrait bâtir ici. Peu à peu, l'esprit de l'observateur se modèle selon cette esthétique profondément issue du sol et de la race.

L'atmosphère, dans ce pays, me semble avoir beaucoup moins d'importance que chez nous. On ne se sent presque jamais envahi par les émotions qui se dégagent mystérieusement de l'ambiance des paysages d'Europe, par exemple aux heures crépusculaires de l'aube ou du soir, ou aux métamorphoses des saisons.

Peut-être manquons-nous de souvenir, des traditions poétiques qui nous feraient sentir les heures et les saisons africaines ?<sup>34</sup>

Réflexion pertinente. Le peintre occidental, fort d'une longue tradition picturale, tout imprégné de la lumière subtile qui baigne les paysages du Nord, habitué aux modulations de couleurs, est forcément désarmé devant la « lumière chaude » d'Afrique qui éclaire les paysages « de ses rayons verticaux »<sup>35</sup>, et ne possède pas le code permettant de la décrypter. Le voici confronté à un défi stimulant pour l'artiste, celui de tout remettre en question :

En Europe, on est empoisonné par les ancêtres : tout a été fait : on ne sait quel système en "isme" : cubisme, impressionnisme, expressionnisme, surréalisme, dadaïsme, 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<sup>36</sup>.

Aussi de Vaucleroy entrevoit-il la solution dans la stylisation, dans le retour aux formes simples, sans se perdre dans le détail. On le voit clairement dans ses toiles, spécialement dans ses représentations de motifs végétaux et, plus encore, dans le rendu du corps humain ramené à un cylindre ou à un triangle. Il l'explique dans un texte intitulé « Séjour à Dibaya », écrit dans le Kasai :

Mais par contre, les formes, dans leur expression géométrique, parlent singulièrement ici : modèles purs des corps et des visages, stylisés par des tatouages, silhouettes précises, variées, fantasques des arbres, des palmiers, des animaux mêmes et rythmes divers des détails assemblés selon des schémas nouveaux [...] Devant l'immensité et le nombre infini des paysages éternels, devant l'abondance des modèles, on sent plus encore qu'ailleurs la nécessité de s'exprimer par synthèse. S'arrêter devant tel joli coin heureusement composé, devant tel beau spectacle : mais il y en a partout ou nulle part.

On traverse en auto des lieues de savanes-forêts où, de toutes parts, les ensembles majestueux de la végétation font penser à nos plus beaux parcs.

<sup>34</sup> P. de VAUCLEROY, « Séjour à Dibaya, suite », dans *L'Expansion belge*, mars 1930, p.103. P. de Vaucleroy sent qu'il faut retenir les leçons de l'art africain traditionnel, sans pour autant le copier. C'est l'opinion qu'il exprime dans le numéro spécial de *La Nervie* intitulé *L'art colonial ou le Congo interprété par les artistes*, 1927, n°7-8.

<sup>35</sup> Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Charles Buls, n°82, p.140.

<sup>36</sup> P. de VAUCLEROY, « Séjour à Dibaya, suite », art.cit., p.104

Pourquoi telle partie de l'ensemble plutôt que telle autre, si ce n'est que celles du matin et du soir sont plus douces aux yeux ?

Non, il faut trouver des équivalents plastiques, des synthèses de certains aspects généraux. De même pour l'humanité.

Chaque type vaut d'être fixé ; pourquoi celui-ci, celui-là, celle-ci, celle-là encore ? Je sens la nécessité de passer du particulier au général, à moins de me perdre dans une documentation inépuisable<sup>37</sup>.

Voici une leçon qu'aura assimilée, par exemple, Floris Jaspers en arrivant en Afrique dans les années cinquante lorsqu'il créera, lui aussi, des figures épurées et ces ambiances de marché qui feront de lui l'un des meilleurs peintres du Congo.

### Images de l'Africain

Nous en venons maintenant à la vision d'une humanité différente. Le regard que pose Charles Buls sur les Africains ne peut évidemment échapper aux poncifs du 19<sup>ème</sup> siècle. N'oublions pas qu'il visite le Congo en un temps relativement court et dans un contexte officiel. On ne peut toutefois s'empêcher de sursauter en lisant certaines réflexions : «Le nègre half devil, half child, se trouve, dans l'ordre moral et intellectuel à une place intermédiaire entre l'animal le plus intelligent et l'homme blanc». Ailleurs, Buls assimile le nègre à une «race inférieure» et ses semblables à «de grands enfants incapables de rattacher les effets aux causes». Il fait aussi remarquer que «si le noir est un instrument indispensable à l'exploitation de l'Afrique, il faut en user et non en abuser sinon l'instrument disparaîtra et l'exploitant pâtira de son imprévoyance»<sup>38</sup>.

Au-delà des ces idées recues, le lecteur discernera dans les textes de Buls un début d'interrogation lorsqu'il évoque «la puissante organisation sociale» de l'homme blanc : «Comme nous lui obéissons inconsciemment», écrit-il, «nous sommes déroutés lorsque nous nous trouvons subitement en contact avec la sauvagerie africaine et nous lui appliquons des jugements injustes». Buls entrevoit les effets négatifs d'une «civilisation» inadaptée au milieu qu'elle entend civiliser, notamment dans le domaine de la justice. Il évoque par exemple la punition de la chaîne appliquée aux prisonniers. Si Buls constate que «leurs chaînes sont légères et leur travail est modéré», il réalise également que son effet est dramatique pour les Africains : «un an de cette peine équivaut pour eux à la mort». Il suggère un système mieux adapté au droit coutumier<sup>39</sup>.

Il est intéressant de confronter les opinions émises par le bourgmestre de Bruxelles avec celles du journaliste Louis Moreels. Il faut savoir que ce dernier avait exercé le métier d'artiste avant de côtoyer la presse et qu'il s'était également intéressé à l'archéologie préhistorique. Moreels comptait parmi ses amis le peintre belge Armand Rassenfosse avec lequel il avait participé à la recherche d'un nouveau vernis pour le grand graveur Félicien Rops<sup>40</sup>. En

<sup>37</sup> Ibid., pp.103-104.

<sup>38</sup> Ch. BULS, op. cit., p.220, 107, 170.

<sup>39</sup> Id., pp.48, 12, 41, 45-52.

<sup>40</sup> N. de RASSENFOSSÉ-GILISSEN, *Rassenfosse. Peintre-graveur-dessinateur-affichiste*, Liège, Éd. du Perron, 1989, p.34 ; S. CORNELIS, *Un peintre à l'Equateur*.