

dépit de ses contributions à diverses expositions et le succès tardant à venir, il avait fini par s'engager en 1894 au service d'une société commerciale : la Société anonyme belge pour le commerce du Haut-Congo. Désigné pour s'occuper de postes à caoutchouc, Moreels avait accompli un terme de deux ans dans la région de l'Equateur. Dès son retour en Belgique, il était entré au quotidien *La réforme* où on lui confia le service graphique. Il fut chargé en compagnie d'autres dessinateurs de la réalisation des croquis illustrant le journal.

De son premier voyage au Congo, Moreels avait ramené un nombre important de dessins et d'aquarelles. Il s'agissait essentiellement de paysages très minutieux et lumineux traités à la manière impressionniste, de planches botaniques et de plusieurs dessins représentant des personnages rencontrés dans la région de l'Equateur et des Bangala⁴¹. Ces dessins révèlent un intérêt certain pour les particularités culturelles des modèles ; le rendu de la coiffure et des scarifications est très soigné.

Après avoir assisté, en compagnie de Buls et de Van Engelen, à l'inauguration du chemin de fer, Moreels publia au mois de décembre 1898 un « papier » assez retentissant, intitulé « Cannibalisme et caoutchouc rouge »⁴². Bien qu'il ait lui-même travaillé à l'Equateur dans un contexte commercial, Moreels exprimait dans cet article, qu'il avait signé du pseudonyme de « Bomounga », son indignation devant l'expédition répressive envoyée chez les Budja à la suite du massacre de plusieurs agents de la Société anversoise pour le commerce au Congo. Moreels évoquait là un sujet très sensible, car le système d'exploitation du caoutchouc appliqué dans l'Etat Indépendant du Congo provoquait en effet de violentes attaques, notamment dans la presse. Moreels fut l'un des tout premiers à utiliser l'expression « caoutchouc rouge » pour désigner un système aux effets dramatiques. Ce terme fut repris en 1899 par Pierre Mille dans son livre *Au Congo belge*, puis en 1906 par le célèbre E.D. Morel, lorsqu'il publia sa virulente critique du régime léopoldien⁴³. Or Pierre Mille figurait précisément en 1898 parmi les passagers de l'« Albertville » car il se rendait à l'inauguration du chemin de fer du Congo comme représentant du journal *Le Temps* de Paris. Il consigna dans son livre quelques considérations sur l'anthropophagie en précisant que « tout ce qui suit a été noté sur place, écrit sous la dictée de témoins sérieux » ; on peut imaginer que Moreels figurait peut-être parmi ses informateurs.

Nous avons vu qu'au XIX^{ème} siècle, l'Africain était souvent assimilé, dans la littérature de voyages et dans la littérature de fiction, à l'anthropo-

Louis Moreels (1858-1930). Approche d'une vie et d'une œuvre à travers les aquarelles conservées au Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1991, Annales Sciences historiques, vol.14, p.8.

⁴¹ S. CORNELIS, *Un peintre...*, op.cit., pp.16-17.

⁴² BOMOUNGA [L. Moreels], « Cannibalisme et caoutchouc rouge », dans *La Réforme*, 16/12/1898, p.1.

⁴³ E.D. MOREL, *Red Rubber : The Story of the Rubber Slave Trade Flourishing on the Congo in the year of Grace 1906*, London, T. Fischer Unwin, 1906 ; D. VAN GROENWEGHE, *Du sang sur les lianes. Léopold II et son Congo*, Bruxelles, Hatier, 1986, p.206 ; P. MILLE, *Au Congo belge*, Paris, A. Colin & Cie, 1899, p.188.

phage. Si le cannibalisme a réellement existé, la plupart des Occidentaux le plaçaient hors de son contexte normal, qui était lié au rite, et en faisaient une habitude purement alimentaire. Moreels, en exprimant ce qu'il pense à propos du cannibalisme, évoque son précédent séjour dans les bassins de la Momboyo et de l'Ikelemba où se pratiquait l'anthropophagie. Il distingue parmi les victimes l'« esclave de boucherie » et illustre son article à l'aide de deux de ses dessins, accompagnés des légendes suivantes : « Viande humaine. Ilanga de Bolombo, femme d'Ipoki de Wangata » et « Echafaud sur une île au confluent des rivières Bussera et Momboyo ». Il décrit également l'atmosphère précédant une exécution.

Loin d'insister sur les détails sordides comme la plupart de ses compatriotes afin d'exprimer l'horreur que leur inspire une telle cérémonie, Moreels tente de dédramatiser le cannibalisme en avouant qu'il ne le choque pas. Il le voit comme une caractéristique de la race bantoue et il tente de lui trouver une explication scientifique. La démarche est intéressante, même si la conclusion à laquelle il arrive s'avère fautive. Il ajoute également qu'il faut des circonstances exceptionnelles pour que l'on applique ce traitement aux Blancs et il implique le régime du caoutchouc dans cette forme de violence : « Tentés par l'appât du gain, les Blancs sont trop fréquemment poussés à la sinistre et criminelle récolte du caoutchouc rouge ! »⁴⁴. Il fait également allusion aux mains coupées : « À des scènes semblables à celle inscrite dans le temple de Medinet-Abou où l'on voit Ramsès III assistant au dénombrement des mains coupées aux vaincus, à des scènes semblables, dis-je, il ne faut pas trop s'étonner de voir de temps à autre la contrepartie et s'il est une chose qui nous surprend, c'est qu'elle n'arrive pas plus souvent »⁴⁵. Propos courageux qui s'inscrivent peu dans l'air du temps.

Louis Van Engelen qui est, finalement, le seul artiste officiel de l'inauguration du chemin de fer est aussi beaucoup plus discret dans ses remarques. Ce peintre de portraits et de paysages avait participé à la fondation du célèbre groupe artistique belge « De XIII »⁴⁶ auquel appartenait également son prédécesseur au Congo, l'impressionniste Frans Hens⁴⁷. Après avoir rapporté les esquisses nécessaires à la création de son tableau monumental sur l'inauguration du chemin de fer⁴⁸, Louis Van Engelen écrivit beaucoup plus tard, en 1930, un livre de souvenirs intitulé *Mon voyage au Congo 1898*. Cette édition, limitée à vingt-cinq exemplaires, est illustrée à l'aide de vingt pointes sèches dont l'une coloriée de la main de l'artiste⁴⁹. Dans son livre, Van Engelen fait plusieurs allusions à son travail, aux esquisses des différents personnages qui figureront sur le tableau commémorant l'évènement, aux croquis de paysages, etc. Il exprime toutefois peu de sentiments personnels, probablement parce que, d'une certaine façon, il est lié à une commande officielle et aussi parce qu'à l'inverse de Buls et de Moreels, il n'a guère dépassé

⁴⁴ BOMOUNGA, art.cit., p.1 ; S. CORNELIS, *Un peintre...*, op.cit., p.14.

⁴⁵ BOMOUNGA, art.cit., p.1.

⁴⁶ Notice biographique sur Louis Van Engelen dans *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, ARTO, 1987, p.371.

⁴⁷ M. LUWEL et H. VERSCHRAEGEN, *Frans Hens (1856-1928). Schilder van Congo*, Tervuren, MRAC, 1964.

⁴⁸ MRAC, n°inv. A 431-448.

⁴⁹ L. VAN ENGELEN, *Mon voyage au Congo (1898)*, Anvers, s.n., 1930.

le Bas-Congo. Il souligne toutefois le caractère extraordinaire de l'artiste à cette époque dans l'Etat Indépendant du Congo : «Un artiste dans ce milieu, surtout à cette époque, leur paraissait un être extraordinaire»⁵⁰. Il est vrai qu'en ce temps la politique de l'Etat Indépendant est forcément axée sur l'économie et que l'activité culturelle brille par son absence. Le peintre Léon Dardenne a bien accompagné l'expédition scientifique du Katanga menée par le commandant Lemaire (1898-1900), mais dans un but essentiellement documentaire.

Van Engelen se livre cependant à une réflexion sur les chefs africains réunis au cours d'une cérémonie et remarque que ceux qui avaient «conservé leur équipement primitifs [sic]» avaient «grand air» par opposition aux autres qui avaient adopté des parures occidentales⁵¹. Lorsqu'il évoque des scènes de danses, de nouveaux clichés apparaissent. Il décrit des «contorsions barbares» accompagnées de «beuglements de trompes et du bruit rageur des tams-tams»⁵², ce qui rejoint à peu près la prose de BULS lorsqu'il décrit un «délire bacchique»⁵³, «les trémoussements de ces sauvagesses cannibales».

Trente ans plus tard, le discours est différent. Pierre de Vaucleroy, par exemple, refuse les jugements catégoriques. Il met en valeur l'«originalité» de l'Africain, sa grande liberté vis-à-vis du cartésianisme européen, lui qui «galope entre les faits, les sensations, les passions, avec une parfaite liberté, s'arrêtant à ce qui lui plait, négligeant le reste sans souci»⁵⁴. Il s'interroge sur les rapports entre Blancs et Noirs, conscient de la distance que l'on a sciemment installée entre eux. Il marque son intérêt autant que son désarroi devant la difficulté à établir un contact véritable, en prenant l'exemple de son «boy» dont il souhaiterait éveiller la sympathie au-delà de toute relation

⁵⁰ Id., p. 5.

⁵¹ Id. p.21 : «Quelques-uns, parmi lesquels le célèbre Makito, avaient conservé leur équipement primitifs [sic] et avaient réellement grand air ; mais les autres ! La plupart s'étaient laissés aller à la vanité nègre, et étalaient dans toute leur splendeur, les accoutrements les plus extraordinaires que j'ai observés. Jamais je n'ai vu un mélange pareil de vieilles livrées de domestiques, des costumes et de défroques militaires d'un autre siècle ; les casques en cuivre et en acier faisaient prime. Des Suwarow du temps de la grande armée étaient très nombreux ; avec cela un parapluie ou une ombrelle, c'était la caractéristique d'une haute importance. Le pantalon brillait généralement par son absence. Ils n'y sont pas encore habitués, mais les dandys portaient des souliers qui les gênaient horriblement et quelques-uns des lunettes naturellement pas à leur vue, ce qui les empêchait de voir. C'était un vrai Carnaval et nous avons bien ri ; voir aussi Ch. BULS, op.cit., p.6 : «[certains magasins vendant des boissons alcoolisées] sont fréquentés par une exécration engance, le nègre civilisé et baptisé, qui parle français ou anglais, est catholique ou protestant, suivant qu'il est originaire du Sénégal ou de Sierra-Leone ; quand il vient de la colonie française, il est en outre électeur, ce qui ne le rend pas meilleur ; il gagne de gros salaires, se promène en pantalon blanc rayé, en gilet de velours et en veston du dernier modèle. Sa boule noire et frisée repose sur un faux col, ceint d'une cravate rouge piquée d'une grosse épingle de corail ; ses lèvres lippues sucent un énorme cigare, tandis qu'il se dandine une canne à la main».

⁵² L. VAN ENGELEN, op.cit., pp.27, 21.

⁵³ Ch. BULS, op.cit., p.136.

intéressée. Il a l'intuition que le sentiment chez l'Africain a souvent été «déçu et refoulé» et il désire rendre ce sentiment «en décrivant des regards, des expressions impondérables».

Dans l'entre-deux-guerres, l'une des principales préoccupations du milieu intellectuel est la «dégénérescence» de l'art africain sous l'influence de l'art européen⁵⁵. L'art africain et ses créateurs suscitent notamment l'intérêt des peintres ou des sculpteurs. Germaine Robert-Acarin et Henri Kerels, dans une certaine mesure, intègrent cette esthétique à leurs propres travaux tandis que Jeanne Tercafs, Jeanne Maquet-Tombu, James Thiriar et d'autres artistes encore s'inquiètent de la lente disparition de l'inspiration traditionnelle. Cette ouverture d'esprit ne se limite pas à l'art plastique, mais elle s'étend aussi à la littérature orale accompagnée de musique. Ainsi Pierre de Vaucleroy s'exclame-t-il un jour à propos d'un vieux chanteur s'exprimant en tshiluba : «Précieux poète, relique d'un temps et d'une humanité qui se meurent pour ressusciter selon le modèle standard, imposé par l'inflexible et monotone désir de l'homme blanc, quel vaste inconnu pourrais-tu nous apprendre ! Quels souvenirs épiques enferment tes simples chants ? Qui recueillera toutes les légendes que ton peuple créa à son image et dont tu es le dépositaire peut-être le dernier»⁵⁶.

Mutuelles découvertes

La découverte de la peinture occidentale par les Africains inspire également aux artistes quelques réflexions. La peinture existait bien entendu dans les sociétés africaines traditionnelles. Il s'agissait notamment de peintures corporelles, de peinture sur écorce, de peintures murales. Cette peinture ne reste pas figée, mais elle évolue et subit aussi des influences extérieures. Dès le début du XX^{ème} siècle apparaissent, dans le Nord-Est de l'Etat Indépendant du Congo (Uele), des peintures de cases extrêmement intéressantes, privilégiant la représentation anthropomorphe et intégrant l'image de l'Occidental dans la composition⁵⁷. Cette image de l'autre n'est d'ailleurs pas non plus à

⁵⁴ P. de VAUCLEROY, «Lusambo et le fleuve», dans *L'Expansion belge*, mars 1931, p.135.

⁵⁵ Voir J.-L. VELLUT, «La peinture du Congo-Zaïre et la recherche de l'Afrique innocente. Présentation du livre de J.-A. Cornet, R. De Cnodder, I. Dierickx & W. Toebosch : 60 ans de peinture au Zaïre», dans *Bulletin des séances, Académie royale des Sciences d'Outre-Mer*, 36 (1990-4), pp.665-677 et «Peintres congolais (1900-1950). Entraves et ouvertures dans les rencontres artistiques entre Afrique et Europe», dans *La naissance de la peinture contemporaine en Afrique centrale (1930-1970)*, Tervuren, MRAC, 1992, pp.4-11.

⁵⁶ P. de VAUCLEROY, «En chasse dans les marais», dans *L'Expansion belge*, mai 1930, p.206.

⁵⁷ «La représentation du monde du Blanc sur les murs de cases», B. JEWSIEWICKI, «Peintres de cases, imagiers et savants populaires du Congo (1900-1960). Un essai d'histoire de l'esthétique indigène», dans *Cahiers d'Etudes africaines*, n°123, XXXI-3, 1991, p.310 ; E. SCHILDKROUT et C.A. KEIM, *African Reflections : Art from Northeastern Zaïre*, Seattle-London-New York, 1990. Le Blanc est également représenté sur des olifants gravés : H. BURSSSENS, avec la collaboration de A. GUISSON, *Mangbetu. Art de cour africain de collections*

l'abri de certains poncifs, comme par exemple, celui l'Européen assis à une table en train de boire.

Toutefois, la confrontation de l'Africain avec un système de représentation graphique différent du sien, privilégiant un support indépendant et soumis à des conventions, des artifices comme la perspective, destinés à suggérer la réalité, peut entraîner certains problèmes de lecture. À la fin du XIX^{ème} siècle, Buls remarque que les Africains qui n'ont jamais été en relation avec des Occidentaux «ne comprennent d'abord rien à un dessin, ni à la photographie»⁵⁸. Il explique qu'il faut leur désigner les différentes parties du corps et certains attributs, comme repères, afin qu'ils puissent identifier la personne représentée. De plus, il mentionne dans ses archives une petite anecdote qui lui a été relatée. Un Belge, George Gilson, montre à un Africain le profil qu'il vient de réaliser. Immédiatement, son interlocuteur s'étonne de ne voir qu'un œil figurer sur le papier et demande que l'on dessine également le second⁵⁹.

Dans l'entre-deux-guerres, de Vacleroy constate la même méfiance vis-à-vis du dessin à l'occasion de son séjour à Dibaya, dans le Kasai, lorsqu'il tend à un chef de la région le portrait le représentant à côté de sa bicyclette :

Je lui fis un croquis très schématisé, pour qu'il pût se reconnaître et dessinai une petite bicyclette à côté de lui. J'écrivis, bien entendu, son nom en grandes lettres, ce qui leur paraît très important car c'est pour eux la véritable individualisation du dessin. Il sembla perplexe mais satisfait, et emporta son croquis sans rien m'offrir en échange, ce qui était évidemment peu distingué. Je pense qu'il devait encore y avoir trop de complication dans ce dessin. Une autre fois, je ferai le type debout, même s'il pose assis, ce sera plus lisible. Je crois qu'il faut éviter toute espèce de modèle et se borner essentiellement à la silhouette. Mais j'ai déjà remarqué qu'ils ne comprennent pas grand'chose à nos images européennes⁶⁰.

Vers la même époque, les artistes Lubaki et Djilatendo marqueront un tournant décisif dans l'aventure de la peinture africaine contemporaine au Congo en reproduisant sur le papier — à la demande d'un fonctionnaire belge — les motifs dont ils ornaient les parois de cases. Dès lors qu'ils s'adaptent à des supports et à des matériaux importés d'Occident, les artistes africains maîtrisent rapidement les techniques de perspective ou créent leur propre système de représentation et développent un art nouveau.

* *
*

privées belges, Bruxelles, Kredietbank, 1992, pp.25, 39, 82-83 ; J.-L. VEL-LUT, «La peinture du Congo-Zaïre...», art.cit., pp.633-634 et «Peintres congolais...», art.cit. pp.9-10.

⁵⁸ Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Charles Buls, n°82, p.441.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ P. de VAUCLEROY, «Séjour à Dibaya», art.cit., p.106. Le problème de la perspective dans les «arts primitifs» est étudié dans M. GRAULICH et P. PETIT dans «Art primitif et troisième dimension», dans *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Band XXXVII, 1989, pp.335-371. Nous laissons aux auteurs la responsabilité de leurs conclusions à ce sujet.

Les quelques témoignages que nous avons évoqués au cours de cet exposé laissent entrevoir l'intérêt que présente une étude approfondie de l'activité belge sur le plan des arts plastiques au Congo. Au XIX^{ème} siècle, les peintures sont essentiellement descriptives et documentaires. Tel est d'ailleurs le but de leurs auteurs qui désirent ramener à leurs contemporains de plus amples informations sur les territoires qu'ils viennent de parcourir et les hommes qui les peuplent. Elles se situent souvent dans la veine de la peinture impressionniste et font la part belle à la lumière. Au-delà de leur éventuelle qualité plastique, elles constituent une source historique qui complète les données contenues dans les archives ou figurant sur les photographies. En outre, le discours tenu par l'artiste — amateur ou confirmé — révèle à la fois l'émerveillement teinté d'appréhension ressenti devant une nature exhubérante et une vision de l'Africain qui n'est pas exempte des poncifs en vogue à l'époque.

Après la première guerre mondiale s'opère un changement d'attitude. Avec Pierre de Vaucleroy apparaît un type d'artiste qui ne se contente plus de décrire un environnement exotique mais désire interpréter le paysage, se rapprocher des êtres qu'il rencontre et tenter de les comprendre.

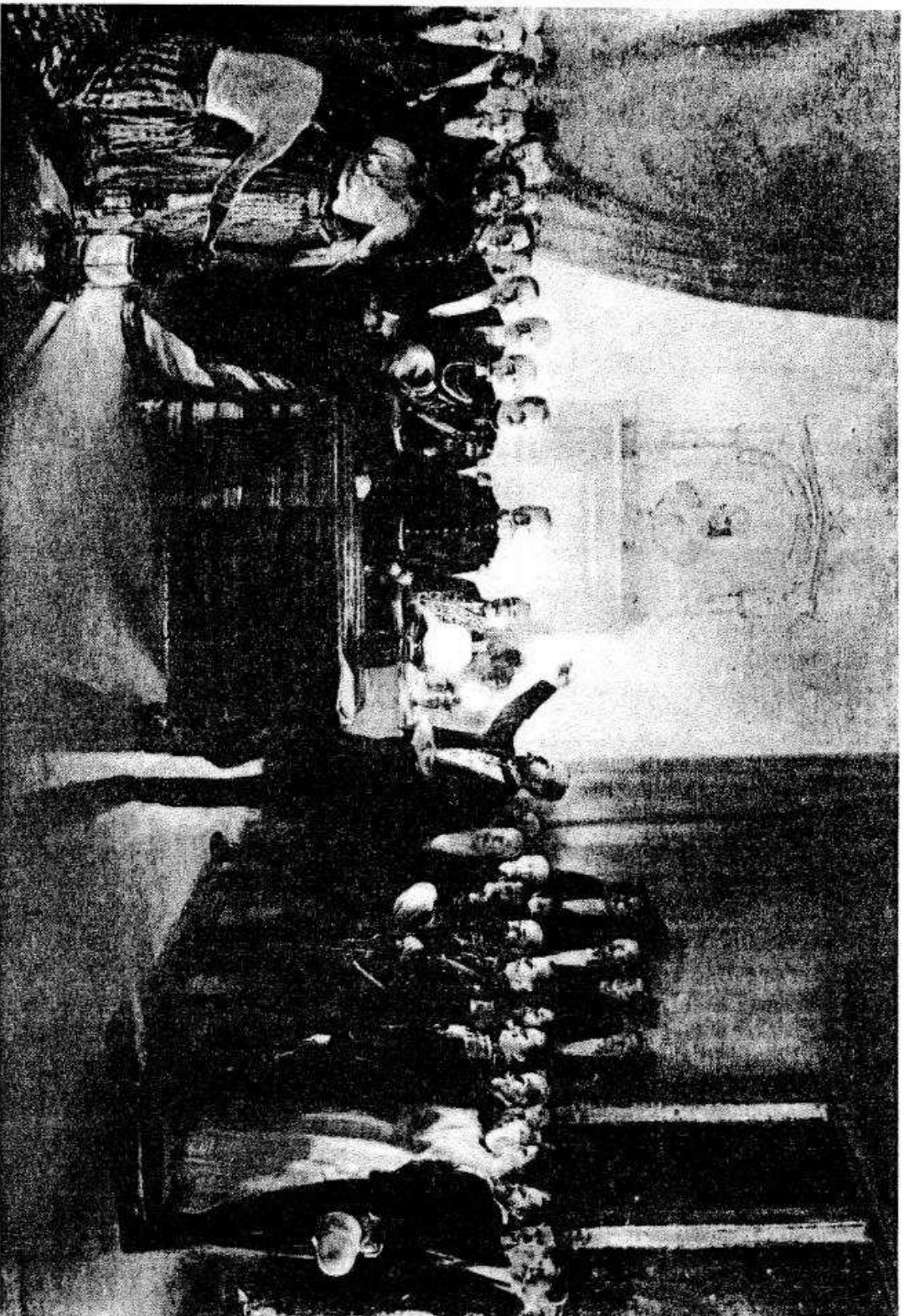
Au cours de la période de l'entre-deux-guerres, les artistes portent une plus grande attention aux cultures africaines et aux objets qui en sont issus, et ils tentent de sensibiliser leurs contemporains à la nécessité de sauvegarder les arts plastiques africains. D'autres clichés néanmoins s'installent et, comme le fait remarquer Bogumil Jewsiewicki, «L'Afrique, dont le génie artistique inspirait l'avant-garde européenne, devait être mystérieuse et mystique, spontanée et sensuelle, bref un Monsieur Jourdain de l'art plastique»⁶¹. Quelques convaincus, par contre, comme Gaston-Denys Périer, essayeront de diffuser en Occident les premières peintures réalisées par des imagiers congolais à l'aide d'un matériel importé par les Européens.

L'expérience africaine tentée par les artistes belges mérite qu'on s'y attarde car, en sus de la recherche purement esthétique, l'artiste produit un double témoignage à la fois pictural et littéraire. C'est donc un regard particulièrement intéressant qu'il pose sur la colonisation⁶².

Sabine CORNELIS
Musée royal de l'Afrique centrale

⁶¹ B. JEWSIEWICKI, art.cit., p.321.

⁶² C'est ce que nous nous efforcerons d'analyser dans la thèse de doctorat que nous nous proposons de défendre à l'Université catholique de Louvain.

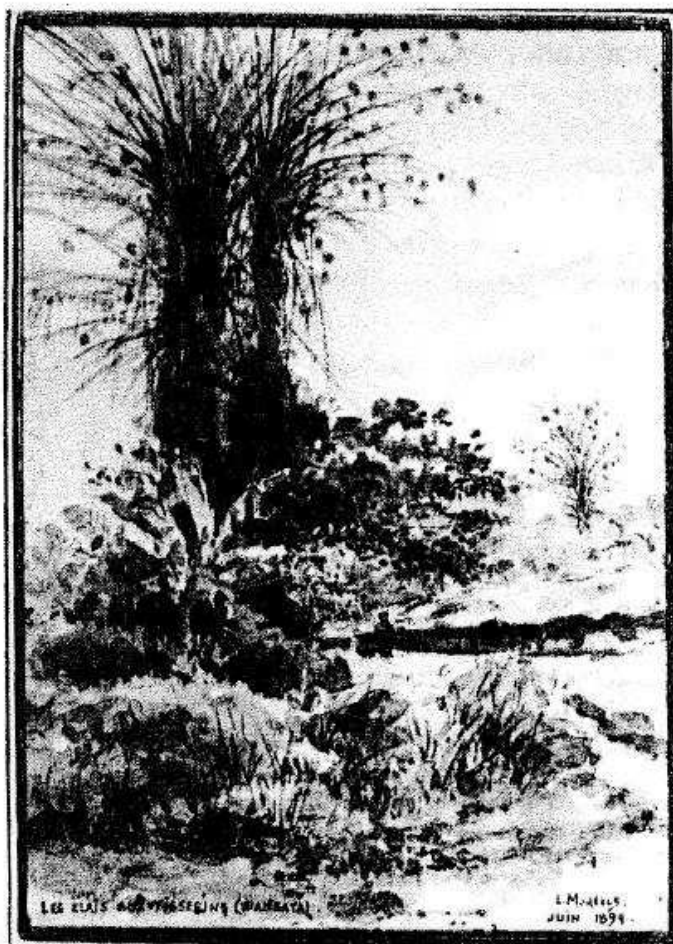


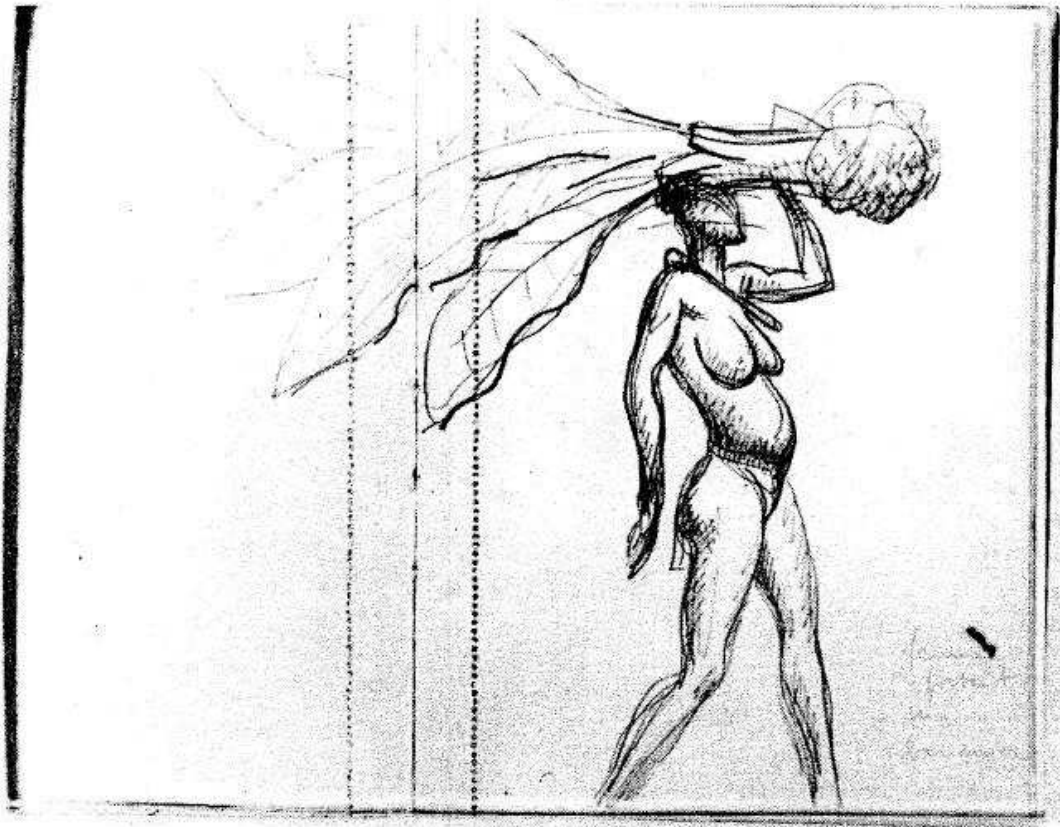
L'inauguration de la ligne de chemin de fer Matadi-Léopoldville en 1898, vue par Louis Engelen. À droite des demoiselles Motin et Lippens, le bourgmestre de Bruxelles, Charles Buis. Les seuls éléments africains placés par le peintre dans la composition sont les cinq personnages répartis à l'avant- et à l'arrière-plans ainsi qu'à droite, parmi les invités, et quelques silhouettes de palmiers se découpant sur la nuit étoilée.
Huile sur toile.
© Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

Etude de femme, par Louis Moreels (Isokoïouwa, libérée de la S.A.B.), Equateur, 1896.
Crayon.
© Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



Paysage de l'Equateur, vu par Louis Moreels (*Les élaïs aux tisserins*, Watanga), juin 1894.
Aquarelle.
© Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

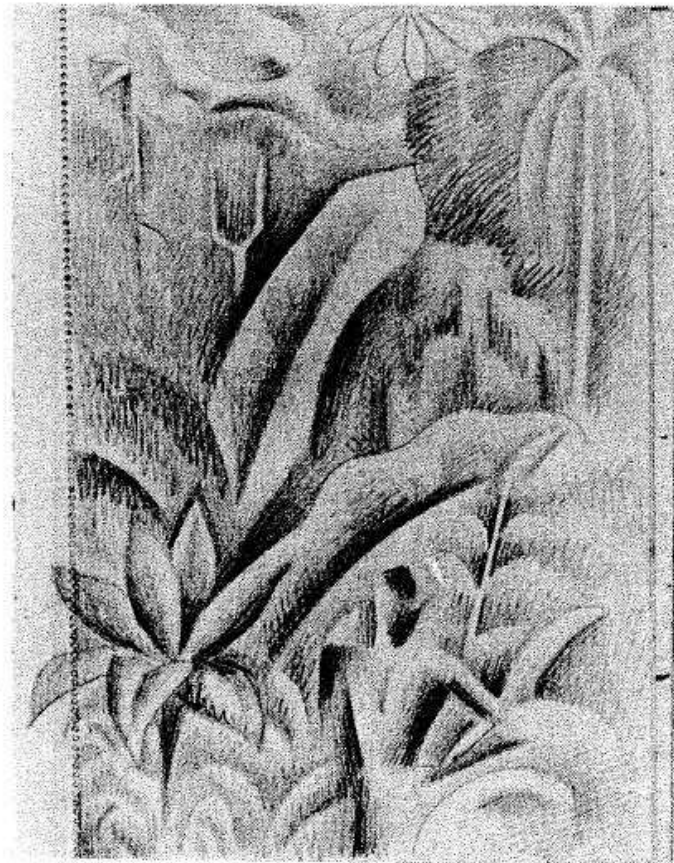




Etude de femme par Pierre
de Vacleroy (*Femme
portant un bananier*),
Kasaï, vers 1926-1927.

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.