

Pierre HALEN

Université de Metz / Universitaire Instelling Antwerpen

Les douze travaux du Congophile : Gaston-Denys Périer et la promotion de l'africanisme en Belgique

Peu d'hommes se seront autant voués que Gaston-Denys Périer à promouvoir en Europe une meilleure appréhension des cultures africaines. Certes, le public auquel il s'adresse le plus souvent est celui de son pays, la Belgique, et son domaine de référence, l'Afrique centrale. Mais on trouve aussi sa signature dans l'*African World* de Londres et dans *La Dépêche coloniale* de Paris : il a bien conscience de participer à un mouvement plus large, pour ne pas dire mondial. Et sa formation, qui lui a fait passer pendant sa jeunesse plusieurs années à l'étranger, renforce ses curiosités internationales, de sorte qu'il travaille à répercuter tout ce qui se fait de positif, de son point de vue, dans la perspective d'une reconnaissance des cultures «nègres».

Périer est un vulgarisateur ; il n'a pas d'expérience africaine, il le sait et se tient modestement, mais avec quelle obstination, dans la position d'un publiciste, cumulant les vertus de l'amateur éclairé et du zélé. Nous avons donc en lui l'exemple-type de l'intermédiaire culturel, avec cet avantage qu'une lecture un peu attentive de ses proses fait apparaître, de place en place, une réflexion sur ce genre d'intervention. L'accès à la pensée de Périer n'est pourtant pas immédiat : non seulement son langage est celui d'une époque déjà éloignée de la nôtre, son lexique se ressent quelquefois des bigarrures fin de siècle et son point de vue n'est pas anti-colonialiste, mais surtout son discours est-il à chaque fois articulé dans une certaine rhétorique en fonction du contexte.

Du «Thyrse» à l'«Art vivant des Noirs»

Périer, né en 1879, est issu des classes moyennes bruxelloises : son père le destinait à la reprise des affaires familiales, d'où ses deux longs séjours d'apprentissage en Allemagne et en Angleterre. Cette perspective n'a cependant pas l'agrément du jeune homme qui, dans sa commune de Forest, fréquente dès 1899 les milieux du *Thyrse*, un cercle littéraire alors forcément sous l'influence du symbolisme et des décadents. Il s'y lie d'amitié avec un autre écrivain de son âge, forestois comme lui : André Baillon. Les deux amis ne se sentent guère d'affinités avec un certain réalisme bourgeois, mais en même temps, ils étouffent dans les sophistications éthérées du moment et, tous les deux, ils vont cultiver ce que j'appellerais une esthétique (aussi une éthique) de la simplicité. Périer retrouve Baillon, qui a fait retraite dans une ferme campinoise, lors de ses retours en Belgique. En fin de compte, l'auteur d'*Un homme si simple* bâtira une œuvre littéraire considérable et originale à partir de cette figure du dépouillement, tandis que Périer, qui ne réussit pas à opérer cette mutation radicale dans ses tentatives littéraires, et dont par ailleurs le tempérament est plutôt d'un humaniste confiant dans les vertus du langage et de l'Histoire, prend le parti d'entrer dans l'administration de l'État Indépendant du Congo¹. On y recrutait en effet des rédacteurs : Léopold II, souverain moderne à cet égard, attachait beaucoup d'importance à la pro-

¹ Dans ses mémoires, Périer présente son passage des milieux symbolistes à l'administration de l'EIC comme allant presque de soi, en exagérant manifestement l'intérêt réel du milieu de *La Jeune Belgique* pour l'Ailleurs (cfr *Les Flèches du congophile. Mémoires d'un employé au Ministère*. Ill. de Claude Lyr. Bruxelles, Éd. L'Afrique et le monde, 1957, pp. 55-56). Il se faisait moins d'illusions à propos des curiosités exoti-

pagande et, en fonction de celle-ci, à la documentation ; n'avait-il pas baptisé *L'Arsenal* la bibliothèque qu'il avait constituée ?²

Commence dès lors, par une affectation au service des Douanes, une longue carrière d'« employé au Ministère », qui s'achèvera dans la fonction de Directeur des services « Bibliothèque-Documentation-Presses et Propagande ». Périer sera aussi chargé de cours, e.a., à l'Université coloniale d'Anvers³. L'enseignement n'a pourtant été qu'une activité secondaire pour ce professeur hors-format qui semble avoir quelque peu forcé la porte de l'Université, réussissant ainsi à imposer, dans la formation coloniale, une dimension culturelle qui n'y était pas prévue, pas plus qu'elle n'était prévue dans la structure même d'un régime dont il dénonça à maintes reprises l'économisme et le pragmatisme à courte vue.

Ses publications africanistes, rédigées dans un esprit qu'on peut comparer avec celui de Delafosse en France⁴, commencent avec la publication, en 1914, d'une anthologie de textes sur le Congo, intitulée significativement *Moukanda* (lettre, écriture, papier)⁵. Elles prennent leur véritable configuration au début des années 1920, lorsque Périer se fait le défenseur de *Batouala* en Belgique⁶. En 1922, il lance une première « Société des Amis de l'Art Congolais » et, la même année, il obtient du Ministre des Colonies Louis Franck, dont il est l'attaché de presse, la création du Prix triennal de Littérature coloniale⁷. En 1925, Périer fait paraître, en même temps, les *Causeries congolaises* d'Emil Torday, l'ethnographe des Bakuba, et sa propre traduction, la première en français, d'*Un avant-poste de la ci-*

vilisation de Conrad. La même année, Périer, qui n'a pas cessé de fréquenter les sociétés littéraires bruxelloises, organise l'enquête de la revue *La Renaissance d'Occident* sur « les arts indigènes du Congo ». En 1930 paraissent les deux volumes de l'encyclopédie *Le Congo belge*, dont il est la cheville ouvrière. En 1936, on le retrouve à la base de la Commission pour la Protection des Arts et Métiers indigènes (COPAMI) et de la revue *Artes africanæ*. Après la guerre, c'est lui encore qu'on trouve parmi les initiateurs du Prix littéraire de la Foire coloniale, réservé aux écrivains africains⁸. À partir de 1955, Vice-Président de la Société des Écrivains et Artistes africanistes, il s'occupera encore d'un nouvel organisme officiel, destiné à parrainer les échanges culturels entre la Métropole et la Colonie. Enfin, il profitera de sa retraite pour créer une maison d'édition avec Henri Drum et le dahoméen Paul Fabo : « L'Afrique et le monde », équipe que les Indépendances disperseront.

Cet aperçu, qui suffit à expliquer l'étiquette de « mélanophile enchaîné » qu'on lui attribua, ne donne en réalité qu'une faible idée des réalisations et surtout des écrits de Périer, polygraphe qui ne cesse d'envoyer de la copie à toutes sortes de périodiques en Belgique et à l'étranger, avec une préférence pour les revues d'intérêt général. En dresser une bibliographie exhaustive, qui devrait comprendre aussi la production « officielle », celle du fonctionnaire, ainsi que beaucoup de textes anonymes ou signés d'un pseudonyme, est à l'heure actuelle une gageure. Périer est là, dirait-on, chaque fois qu'il y a moyen de placer un « papier » à propos de la culture au

ques de la *Jeune Belgique* en 1930 (cfr *Notes de littérature coloniale. Panorama littéraire de la colonisation belge*. Couverture de Djilatendo. Bruxelles, Dewit, 1930, p. 7).

² Sous le nom de *Bibliothèque africaine*, ces fonds existent encore aujourd'hui au Ministère des Affaires étrangères.

³ Ainsi qu'à l'École Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs et à l'École coloniale de Bruxelles.

⁴ Voir VAN SCHUYLENBERG (P.), « Découverte et vie des arts plastiques du bassin du Congo dans la Belgique des années 1920-1930 », dans *Rencontres artistiques Belgique-Congo (1920-1950)*. Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire de l'Afrique, 1995, pp. 28-29.

⁵ PÉRIER (Gaston-Denys), *Moukanda. Choix de lectures sur le Congo et quelques régions voisines*. Bruxelles, Lebègue, 1914, 379 p. (2^e éd. : Office de Publicité, 1924, 376 p., ill.).

⁶ Cfr *Les Flèches du congophile*, op. cit., pp. 79-80.

⁷ Cfr *Les Flèches du congophile*, op. cit., pp. 86-89, 115. À la même époque, il semble bien que ce soit Périer encore qui ait suggéré d'inviter, à la tribune de l'Union coloniale, Blaise Diagne, puis Albert Sarraut.

⁸ Cfr « Georges A. Deny : éditeur de Lomami Tchibamba et de Naigiziki. Témoignage recueilli par Émile Van Balberghe », dans *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaire, Rwanda et Burundi)*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1992, T.II, pp. 293-300 ; où G.A. Deny se présente comme celui qui a eu, le premier, l'idée de ce prix.

Congo ou du Congo, quitte à se répéter. Ce publiciste forcené apparaît ainsi comme un homme relativement seul, obligé de tenir parfois tous les rôles : d'un évènement comme l'exposition d'Art nègre de 1930 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Périer n'est pas seulement le concepteur et l'organisateur, mais il en assure lui-même la couverture journalistique, par des comptes rendus dans la presse et par d'autres échos plus durables. Dans la mesure où, par modestie ou par stratégie, il préfère céder le devant de la scène à d'autres, il n'est pas toujours simple de savoir avec précision jusqu'où s'étend son rôle réel.

Parmi ses publications majeures, un premier ensemble se rapporte aux arts africains dits « traditionnels ». Périer ne pourra guère que présenter et chercher à valoriser a priori ce domaine : ce n'est ni un ethnographe ni un muséologue, c'est un esthète luttant contre l'indifférence qui caractérise paradoxalement une Belgique devenue le marché des antiquaires et des collectionneurs internationaux. La société des Amis de l'Art Congolais qu'il crée en 1922, à une époque où les autodafés sont encore fréquents⁹, a pour but

d'abord de signaler l'intérêt des arts de notre colonie [...] d'éveiller et d'entretenir le goût pour les ouvrages exotiques. Elle engagera nos compatriotes à acquérir les belles pièces, afin d'empêcher qu'elles quittent notre pays. Il ne faut plus dédaigner les statuettes indigènes. Elles pourraient remplacer bien des horreurs de plâtre ou de zinc bronzé, dont s'encombrent nos étagères. En elles, parlent la religion et la sensibilité des Noirs. Elles complètent les relations des voyageurs. Leur gravité hiératique incite à la méditation qu'appelle le mystère. Ces figurines ne sont-elles point parentes des sphinx égyptiens ? Elles proposent, aussi, un peu de l'énigme qu'à tra-

vers les siècles l'Afrique offrit à l'inquiétude septentrionale [...] Il serait naïf de prétendre plus longtemps que l'Afrique centrale n'a point de monuments. Ces témoins de l'histoire existent, pour ce continent, comme pour le nôtre. Sachons les interroger et les comprendre¹⁰.

Réalisent ce programme, notamment, l'enquête déjà citée de *La Renaissance d'Occident*, le numéro spécial de *La Nerve*, consacré en 1926 à « L'art nègre », et, en 1948, le petit volume de synthèse, intitulé *Les Arts populaires du Congo belge*. On observera au passage, dans cette citation, d'une part, l'attaque contre les « horreurs de plâtre ou de zinc bronzé », où Périer semble englober à la fois le goût bourgeois et les artifices fin de siècle ; d'autre part, à la suite de Stanley, l'argument d'une valorisation par l'Égypte, qu'il ne sera pas le dernier à employer pour asseoir la dignité des cultures africaines¹¹.

Un deuxième secteur est constitué par la promotion de la littérature dite « coloniale ». Bibliographe attentif, amené par ses fonctions à s'occuper de la bibliothèque du Ministère, Périer lui consacre quantité d'articles, de préfaces et de comptes rendus, ainsi que sa *Petite histoire des lettres coloniales de Belgique*, publiée en 1942, revue en 1944 et dont la bibliographie est ensuite complétée par des feuillets additionnels. Dans le même domaine, on rangera ce qui concerne la promotion d'autres arts, surtout les arts plastiques, dits « africanistes ». Nous y reviendrons.

Enfin, un troisième secteur, le plus intéressant : ce qu'il appelle, en fonction d'un vocabulaire d'époque, les « arts vivants ». Comprenez : il y a des arts qui sont morts, ou plus précisément une façon mortifère de les considérer, alors que le privilège de l'art, selon lui, et ce qui le distingue de la science, est qu'il « fait vivant »¹²,

⁹ Cfr *Les Flèches du congophile*, op. cit., p. 98 sq.

¹⁰ *Nègreries et curiosités congolaises*. Ill. d'après des croquis de Dulonge, des aquarelles du peintre bakongo Lubaki et des photographies. Bruxelles, L'Églantine, 1930, pp. 21-22.

¹¹ Voir aussi : *Nègreries*, op. cit., pp. 30-31-78-87-88 ; « Regards sur l'art graphique indigène du Congo Belge », dans *Le Graphisme et l'expression graphique au Congo Belge*. Bruxelles, Société Royale Belge de Géographie, 1950, p. 22 ; *Les Arts populaires du Congo belge*. Bruxelles, Office de Publicité, 1948, p. 66 ; « Des poètes nègres », dans *Renaissance d'Occident*, 8^e an., T. 22, sept. 1927, p. 312 ; « L'art vivant des Noirs du Congo Belge », dans *Artes Africanae*, (Bruxelles, COPAMT), n°3, 1936, p. 8.

¹² Les mêmes valeurs s'appliquent à la littérature coloniale : « De nombreux et excellents volumes décrivent les populations de notre colonie. [...] Leurs auteurs, toutefois, n'accorderaient pas volontiers qu'ils se fussent laissé diriger par la poésie qui orne et l'imagination qui crée ou recrée. Faute de quoi, pourtant, les évènements, les hommes et les choses dont ils nous entretiennent ne conservent pas leur actualité dramatique. Il appartient au conteur de reconstituer celle-ci, de faire vivant. C'est pour quoi, parallèlement aux ethnographes, il faut aussi des romanciers qui tirent parti de la matière coloniale » (Préface de : DELHAISE-

qu'il permet aux humains de se parler. Bien qu'il soit le premier à faire admirer le classicisme et même, dit-il, l'antiquité des objets d'art africain, il s'oppose à leur enfermement dans une perspective muséale comme à leur transfert en Europe, opération qui les empêche d'inspirer, en Afrique, de nouvelles créations¹³. Il soulignera à plaisir non seulement que l'art africain n'est pas séparé de la vie sociale, mais que la transmission de la tradition s'est faite de manière créative, ne serait-ce qu'en raison de la fragilité des matériaux utilisés. Mieux, il ne passera pas son temps à dénoncer les faiblesses de l'art d'aéroport, par opposition à des modèles qui seraient « authentiques », mais au contraire il encouragera autant qu'il pourra l'émergence de formes nouvelles, issues en Afrique du contact avec l'Occident, en Occident du contact avec l'Afrique.

Deux importantes manifestations, à peu près contemporaines, sont à noter dans cette perspective qui trouvera sans doute sa meilleure expression avec le sculpteur Goddard, artiste métissé qui a fait ses classes en Belgique mais qui retournera au Congo, à la fin des années 1950, bien avant les *Zap Mama*, pour y retrouver et y renouveler la « plastique nègre »¹⁴. Dans les deux cas, celui de l'écrivain comme celui du « peintre », Périer met en évidence l'accession du créateur africain au statut d'individu désigné par un nom propre, monnayable sur la place « moderne » des échanges ; ainsi, à propos de la peinture :

L'art nègre ancien, ou prétendument ancien, était seul à l'honneur. Le moderne se voyait négligé par les savants et les conservateurs de musée. Cette exclusion est encore une manière de tuer le sens artistique d'un peuple. Tout d'abord, selon un processus connu, cet art vivant nous révélait des noms

de peintre. [...] Cette présence nominale actée par la signature n'est pas négligeable¹⁵.

Si l'art « vivant » s'est libéré de l'« anonymat communautaire », il n'est pas moins significatif qu'il se soit libéré aussi d'une « gravité hiératique » : Périer est ainsi le premier à noter, dans la peinture congolaise naissante, une « cocasserie personnelle »¹⁶ et un sens de l'humour qui auront la postérité qu'on sait dans ce qu'on a appelé la peinture populaire au Zaïre.

Badibanga et les « imagiers congolais »

On a beaucoup écrit sur le cas de Badibanga, à propos duquel il semble aujourd'hui que toute la lumière possible soit faite, grâce surtout aux travaux de Fr. Bontinck : pour l'essentiel, on a bien, dans *L'Éléphant qui marche sur des œufs*, le premier recueil de contes africains publiés en langue française par un Africain¹⁷. C'est pourtant un fonctionnaire territorial, Georges Thiry alias Guy Dulonge, qui avait fait collecter et traduire les récits par son « clerc » Badibanga, avec l'intention de les voir publiés, sous son nom à lui, par Périer en Belgique. Mais ce dernier les fait paraître sous le nom de Badibanga, promu ainsi auteur africain, et que voilà bientôt titulaire d'une Médaille de l'Académie française. En réalité, cette décision opère une petite révolution : il était plus « normal », jusque là, que l'« auteur » européen de ce genre de recueil s'en attribue le bénéfice symbolique et, éventuellement, matériel, en plaçant son nom sur la couverture. Mais Périer a une autre idée en tête : montrer que la culture africaine n'est pas seulement un fonds traditionnel, plus au moins agonisant du fait du contact avec une Europe très supérieure et seule à même d'en gérer, muséalement, les richesses.

ARNOULD (M.-L.), *Amedra. Roman de mœurs nègres au Congo belge*. Bruxelles, Renaissance d'Occident, 1926, pp. 8-9.

¹³ Cfr *Les Arts populaires du Congo belge*, op. cit., p. 71 ; *Vétérans de l'E.I.C. - Revue coloniale illustrée*, n°11, 22^e an., nov. 1950, p. 13 ; *Id.*, n°8, 27^e an., aout 1955, p. 6 ; *Les Flèches du congophile*, op. cit., p. 100.

¹⁴ Voir « François Goddard, sculpteur d'Afrique », dans *Dans la boucle du Congo. La sculpture africaine et son destin*. Namur, éd. Grands Lacs, s.d., 64 p., ill. ; pp. 43-48.

¹⁵ « Regards sur l'art graphique indigène du Congo Belge », art. cit., p. 19 ; voir aussi p. 24. Le propos est repris dans *Les Arts populaires du Congo belge*, op. cit., pp. 60-61.

¹⁶ « L'art vivant des Noirs du Congo Belge », art. cit., p. 4.

¹⁷ BADIBANGA, *L'Éléphant qui marche sur les œufs*. Préface de G.-D. Périer et de G. Dulonge. Ill. de Djilatendo. Bruxelles, L'Églantine ; Liège, G. Thone, 1931, 90 p. Cf. BONTINCK (François), « Badibanga, blanc ou noir ? », dans *Zaire-Afrique*, Kinshasa, n°206, juin 1986, pp. 369-375 ; *Id.*, « Badibanga, singulier ou pluriel ? », dans *Zaire-Afrique*, (Kinshasa), n°259, nov. 1991, pp. 485-500, repris dans *Papier blanc, encre noire*, op. cit., pp. 147-170.

Imprimer le nom de Badibanga marquait l'accession des Africains à l'écriture et à l'auctorialité : il en va ici exactement de même qu'en peinture, puisque Périer, à la même époque, *fait être* sur la place européenne les « imagiers congolais » Lubaki et Djilatendo, dont le même Thiry avait suscité les œuvres sur papier.

Voilà donc l'« art vivant », terme qui est à l'époque couramment utilisé au sens de « contemporain », voire d'« avant-gardiste »¹⁸. Et que ces contes fussent d'une composition pour le moins fruste n'y contredisait pas, au contraire. Cette simplicité¹⁹ était, aux yeux de Périer, un élément avant-gardiste indiquant à sa manière l'avenir de l'esthétique contemporaine. Rappelons qu'à la même époque, Périer publie un essai consacré à *Hubert Krains, conteur rustique*, et un autre à son ami André Baillon, l'écrivain d'*Un homme si simple*. L'élément commun à ces trois œuvres qui, généralement, ne sont pas rapprochées par la critique, c'est la *simplicité* que Périer leur trouve et qu'il oppose à la « fausse naïveté » dont font preuve, à son avis, les avant-gardes européennes du moment. Ces dernières, écrit-il,

nous laissent l'impression de l'artificiel. On y sent l'effort d'oublier les anciennes techniques [...] Leurs toiles ou leurs statues apparaissent souvent, malgré le primitivisme des moyens, comme les produits de vieux cerveaux [...] Rien de semblable chez le Nègre, dont l'art ne se sépare pas de la vie²⁰.

Il faut bien entendu situer ce genre de déclaration dans le contexte d'une entre-deux-guerres où abondent les réflexions sur le fameux « dé-

clin de l'Occident » ; le sentiment domine, selon lequel la boucherie de 14-18 a consacré la faillite d'un certain esthétisme bourgeois. Ces années-là, Périer ne s'occupe pas seulement de l'Afrique : il s'intéresse beaucoup aussi au jazz, au blues et à la poésie négro-américaine, en particulier à Langston Hughes²¹, porte-parole non seulement d'une poésie « populaire », mais encore d'une histoire marquée par la servitude et dont il s'agit de sortir en produisant une identité moderne, liée cependant à l'Afrique²².

Le recueil de Badibanga comportait des illustrations dues à Djilatendo, l'un des deux « imagiers congolais » littéralement produits par G. Thiry et G.D. Périer à la même époque. L'autre est Lubaki, dont Périer écrit qu'il « rafraîchit énormément notre vision »²³ et dont il publiera des aquarelles dans *Nègreries*. Ici, point de discussion sur le « véritable auteur », mais un autre fait intéressant : Périer éprouve beaucoup de difficultés à trouver une salle qui veuille accueillir les œuvres que Thiry lui apporte et lui envoie d'Afrique. Finalement, il parviendra à les exhiber au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au sein d'une exposition d'artisanat congolais. Ce n'était pas le lieu le plus conforme aux intentions de Périer, et néanmoins le fait, encore une fois, avait été imposé, de l'existence d'un « art moderne » africain, quand bien même les esprits étaient-ils à peine préparés à accepter l'idée des « antiques nègres ».

Sur ce point, Périer et Thiry semblent bien d'accord. On observera d'ailleurs, dans la production personnelle de G. Thiry, non seulement un traitement « pauvre » des sujets, mais une prédilection pour des scènes « extra-coutumières »

¹⁸ Cfr p.e. GOFFIN (A.), « Art "vivant" et art décoratif moderne », dans *Revue générale*, févr. 1934, pp. 223-232.

¹⁹ Voir l'article «Einfach» dans SCHULTZ (J.), *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus des Literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Gießen, Anabas Verlag, 1995. Faisant allusion à Baillon, Périer aura cette formule significative : « Il n'y a plus de dentelles » (« Des poètes nègres », *art. cit.*, p. 314). Si Périer utilise de temps en temps la notion de « primitif » comme celle, plus neutre, d'« indigène », c'est une concession au vocabulaire du temps qui ne doit pas masquer, comme on le verra plus loin, que pour lui, le primitivisme est l'affaire contestable des ethnologues ; raison pour laquelle il opte pour « simple » ou pour « populaire ».

²⁰ *Nègreries*, *op. cit.*, pp. 103-104.

²¹ Cfr e.a. « Des poètes nègres », *art. cit.* ; repris dans *Nègreries*, *op. cit.*, pp. 63-68 ; cfr aussi : *La Renaissance d'Occident*, 8^e an., T. 21, n^o2, mai 1927, pp. 173-174.

²² Cfr VAN SCHUYLENBERG (P.), *art. cit.*, pp. 41-46 ; VELLUT (J.-L.), « La peinture du Congo-Zaïre et la recherche de l'Afrique innocente », dans *Bulletin des Séances de l'ARSOM*, T. 36, 1990, n^o4, pp. 633-659 ; VELLUT (J.-L.), « 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, 87 p., ill. ; pp. 5-11.

²³ *Nègreries*, *op. cit.*, p. 105.

en rupture avec ce que les plasticiens africanistes de l'époque (sauf Allard l'Olivier) avaient coutume de ramener dans leurs cartons. Un entretien avec Thiry mérite d'être cité ici²⁴ : à la question de savoir pourquoi les populations noires, au contraire des Incas et des Peaux-Rouges, attestent d'une belle vitalité malgré les « funestes cadeaux » de la colonisation, Thiry répond : grâce à l'humour et au sens artistique, ce dernier étant défini par la capacité de réinventer des comportements et des identités nouveaux dans de nouvelles situations.

Il ne s'agit nullement de ce qu'on est convenu d'appeler l'*assimilation* : Périer et Thiry anticipent ainsi d'une vingtaine d'années la prise de conscience qui caractérisera, dans les années 50, les Amis de l'Art indigène à Léopoldville, lorsqu'il sera question de donner un visage plus moderne à l'indigénisme qui avait caractérisé jusque là ces bonnes volontés marquées par une certaine forme d'ethnologie²⁵. Un épisode significatif en témoigne : la déception profonde éprouvée par Périer lors de son seul et très bref séjour en Afrique, en 1950, à l'invitation du Comité Spécial du Katanga²⁶. Sans doute s'était-il convaincu, en Belgique, que seuls les Métropolitains s'aveuglaient sur la richesse des cultures africaines. Or, à Elisabethville, il ne trouve qu'une cité européenne, dont le décor urbain n'a en rien fait son bien du potentiel esthétique local. Pour autant, il n'en est pas à regretter, comme F. Demany, que les négresses roulent désormais à vélo : il eût souhaité, en termes de toponymie et de mobilier urbain par exemple, plus de réalisations « néo-africaines »²⁷. Dans le même ordre d'idées où s'allient anti-assimilationisme et modernisme, on notera que Périer recommande

en principe toujours l'apprentissage des langues africaines²⁸ ; sur ce point, il entre parfaitement dans les vues du colonisateur belge, dont on sait que, bien davantage que son homologue français, il a valorisé l'usage des langues africaines dans l'enseignement, l'administration et même dans les médias : par exemple, prenant le relais des publications missionnaires qui existent, notamment en kikongo et en tshiluba, depuis la fin du XIX^e siècle, la première radio en langue africaine du continent émet à partir de Kinshasa des programmes en kikongo, tshiluba, lingala et kiswahili à partir de 1949.

La stratégie de la fenêtre

Sa prise de position en faveur d'une modernité néo-africaine n'allait certes pas de soi dans le contexte colonial, surtout belge, qui a généralement été marqué, au contraire, par un raidissement des identités (la paternelle « protection » des arts indigènes, en dépit de la bonne volonté et du désintéressement de ses acteurs, était plutôt de nature à creuser le fossé entre « Nous » et les « Autres »). Elle semble plus acceptable aujourd'hui. Restent néanmoins, entre nous et Périer, deux difficultés, idéologique et didactique.

Il nous est difficile de penser, en effet, qu'on puisse être à la fois le défenseur de la littérature coloniale et le promoteur de la littérature africaine ; par exemple, pour citer la seule année 1948, de promouvoir tout à la fois les œuvres d'Albert François, de Joseph-Marie Jadot, d'Olivier de Bouveignes, d'André Gide ; d'Antoine-Roger Bolamba, de Paul Lomami-Tshibamba, de René Maran. Ou, plus globalement, qu'on puisse

²⁴ « L'humour qui sauve une race », dans *Nègreries*, op. cit., pp. 23-26.

²⁵ Voir notre étude : « Une revue coloniale de culture congolaise : *Brousse* (1935-1939-1959) », dans *Actes de la 1ère Journée d'études consacrée aux littératures « européennes » à propos ou issues de l'Afrique centrale*. (Bayreuth, 21 juillet 1993). Universität Bayreuth, 1994, pp. 68-91.

²⁶ Cet organisme parastatal, qui a assuré le développement de la Province minière également en matière agricole, fêtait son cinquantième anniversaire. Il est remarquable que Périer, fonctionnaire du Ministère des Colonies depuis 1906, n'ait pas obtenu jusque là la possibilité de faire le voyage.

²⁷ Voir e.a. *Revue nationale*, n°211, mars 1951, pp. 68-70 ; n°213, mai 1951, pp. 157-158. Autre exemple : Périer valorise particulièrement, dans un recueil de contes kasaïens d'Albert François, un récit intitulé « Photo », pour ce qu'il est l'adaptation contemporaine, métissée et populaire, d'un « classique » de la littérature orale (Préface de *Des Bêtes, des Noirs et... des Blancs*. Bruxelles, Ed. de Belgique, 1938, pp.18-19). Il plaidera plus d'une fois en faveur de ce qu'on appellerait aujourd'hui le métissage ; cfr e.a. « Regards sur l'art graphique indigène du Congo Belge », art. cit., p. 18.

²⁸ Cfr e.a. *Les Flèches du congophile*, op. cit., pp. 111-113, où Périer apparaît très conscient des enjeux d'une certaine francophonie grâce à son expérience — belge — de l'inégalité des rapports avec la France ; sur ce point, on verra aussi son petit volume intitulé *Promenades* (Bruxelles, coll. Exil, s.d., 46 p.).

en même temps soutenir l'entreprise coloniale²⁹ et promouvoir les cultures africaines. Cette position, qui se retrouve chez Joseph-Marie Jadot ou Henri Drum, eux aussi littérateurs coloniaux et soutiens attentifs, bien que paternalistes, des premiers littérateurs congolais, n'est pas isolée et caractérise ce qu'on pourrait appeler la « tendance Ryckmans », du nom du Gouverneur Général qui a incarné au Congo le discours du « service africain ». Mais, dans cette mouvance, on considère que la colonisation n'est qu'une étape, pré-nationale en quelque sorte, quoi qu'il en soit des délais, et, dans cette perspective fort peu impériale, il est normal qu'on cherche à concilier les deux éléments.

Périer, cependant, n'est pas si explicite : ce n'est pas un politique, contrairement à Jadot, qui, comme magistrat colonial, avait eu à connaître des réalités sociologiques du Congo et à s'en inquiéter. Périer, esthète humaniste, ne discute pas le fait colonial ni l'évolution de sa structure civile ; il s'intéresse avant tout au dialogue un peu abstrait qu'il peut nouer, par la circulation des biens artistiques, avec d'autres hommes dont il ne perçoit pas toujours clairement la situation, bien qu'il postule toujours leur dignité humaine et qu'il s'insurge contre le mercantilisme colonial. Si l'on suit l'ensemble de son parcours, on voit qu'à ses yeux, l'art africain ou « noir » avait fini par tenir lieu de modèle esthétique contemporain, y compris dans sa dimension éthique. C'était pour lui l'essentiel. Le reste était le moyen de servir cette cause, et la colonisation, qu'il voit comme un prolongement et une intensification des contacts déjà mis en œuvre par les voyageurs³⁰, est le pont qui le relie à ce qui est pour cet écrivain manqué, peu convaincu par les avant-gardes occidentales, le vrai lieu de la création. Il n'est même pas nécessaire de faire intervenir ici quelque réserve mentale, liée au statut de fonc-

tionnaire du Ministère : c'est apparemment sans arrière-pensée que Périer a travaillé à ses fins à l'intérieur du système.

Au début de *Nègreries*, il fait figurer cette maxime éclairante : « Aucune force ne doit se perdre »³¹. Parmi ces forces, il comptait bien entendu la littérature coloniale, cette fenêtre sur l'Afrique qui avait l'avantage de pouvoir être regardée par les jeunes et par les femmes, dont Périer laisse entendre qu'elles décident en dernier ressort des orientations. Bonne ou mauvaise fenêtre, cela importait moins. Un épisode significatif l'a opposé, sur ce point, à Joseph-Marie Jadot. Nous avons dit que Périer avait été le promoteur du Prix triennal de Littérature coloniale ; c'était à l'occasion d'une visite de Claude Farrère à Bruxelles et dans le contexte du prix Goncourt attribué au roman *Batouala* de René Maran en 1921. C'est encore Périer, alors au cabinet du Ministre libéral Louis Franck, qui organise un jury, essentiellement composé d'écrivains du cercle de *La Renaissance d'Occident*, dont lui-même faisait partie³². Lors de sa première édition, le prix est accordé à Herman Grégoire, pour son roman *Makako, singe d'Afrique*³³. Grégoire, très en cour semble-t-il auprès de Maurice Gauchez, avait déjà obtenu le prix de la Renaissance d'Occident et une préface de Georges Eekhoud pour *Le Feu dans la brousse*³⁴. Pour Périer, le fait important est qu'une brochette d'écrivains réputés accorde son patronage à un roman « congolais » par son cadre référentiel, de manière à faire parler du Congo, et à le faire valoir dans le milieu intellectuel et littéraire. Jadot qui, comme magistrat colonial, avait à protéger les populations congolaises contre les exactions commises par des « héros » fort peu moraux comme celui du roman en question, ne peut accepter que l'esthétique passe devant l'éthique³⁵ ; il a sans doute dû se réjouir du fait que l'attribution du prix soit

²⁹ Au point de présenter parfois la littérature comme le soutien de l'expansion politique, comme il le fait p.e. dans la préface de L'HOMME (Julien), *Sous les bananiers en fleurs*. Bruxelles, Expansion belge, 1931, p. viii. D'un point de vue très moderne, il soutiendra même souvent que la colonisation, née des écrits et des rêves de Stanley, c'est d'abord de la littérature ; cfr p.e. « La littérature coloniale belge », dans FRANCK (L.), *Le Congo Belge*. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1930, Tome II, pp. 421-430.

³⁰ Périer consacrera également bien des pages aux récits de voyages anciens (cfr p.e. *Nègreries*, op. cit., pp. 29-32).

³¹ *Nègreries*, op. cit., p. 11.

³² Maurice Gauchez, son animateur, avait lui aussi fréquenté *Le Thyrsse*.

³³ Bruxelles, Renaissance du Livre, 1923, 256 p.

³⁴ 1921. Préface de G. Eekhoud. Bruxelles-Paris, Renaissance d'Occident, 1922, 225 p.

³⁵ Cfr JADOT (J.-M.), « La Littérature coloniale de Belgique. Conférence faite, le 2 mai 1922, aux "Mardis des Lettres belges" », dans *Blancs et Noirs au Congo belge. Problèmes coloniaux et tentatives de solutions*. Bruxelles, La Revue Sincère, 1929, 271 p. ; pp. 21-24;

retirée, en 1929, au jury initial pour être confiée à des coloniaux avertis de ces réalités ; ceci, au grand dam de Périer qui, de son côté, juge inconcevable de faire attribuer un prix littéraire par des gens qui n'étaient ni écrivains ni critiques, et n'a cessé de protester en ce sens ³⁶.

On voit mieux ce qu'il en est du rapport de Périer à la littérature coloniale ; pour lui, tout fait farine au moulin. Ainsi, bien qu'il lui préfère, pour des raisons éthiques, R.-L. Stevenson, même Loti peut rendre quelque service ; Périer lui pardonne son « subjectivisme mélancolique », parce qu'il

a su, toutefois, à petites touches impressionnistes, palpitantes, révéler aussi la douceur, le secret parfois d'âmes étrangères, d'âmes primitives. Par là, il a rapproché les régions et les vies lointaines de la compréhension européenne.

Il lui pardonne même ses clichés, parce que Loti a renouvelé un tant soit peu le stock des images laissées par Bernardin de Saint-Pierre, et parce que « Pour comprendre un spectacle nouveau, il faut avoir à sa disposition un cadre où enchâsser ses impressions » ³⁷. C'est l'amorce d'une petite théorie de la réduction sémantique qu'il reprend plus loin, et où l'on peut voir une défense, au nom du pragmatisme, de la stéréotypie :

Lorsque, ému devant un site, nous disons qu'il est pittoresque, n'est-ce pas reconnaître

l'aide que l'art apporte à la révélation de la nature ? Devant celle-ci, notre petitesse empêche d'en saisir la grandeur. Il faut qu'on nous la montre à notre mesure. Nous embrassons mieux l'horizon dans les limites d'une fenêtre. Un tableau, dans son cadre, ouvre véritablement une fenêtre révélatrice sur la signification du monde ³⁸.

La plastique africaniste

Dans le soutien qu'il accorde aux artistes « africanistes », Périer applique presque toujours cette théorie de la fenêtre. Il lui arrive certes de formuler des réserves, comme à propos des œuvres ramenées par Jacovleff de la *Croisière noire*, qui lui paraissent donner une image trop uniquement « moyen-âgeuse » de l'Afrique ; mais, conclut-il, cela ne les empêchera pas de « contribuer à faire aimer les ciels et la population » ³⁹. Dans ces textes de circonstance, on repère assez vite, au-delà des éloges visant l'artiste européen, au-delà d'une approbation du régime colonial, que ces deux instances ne sont guère pour lui que des ponts jetés en direction des cultures africaines. Ainsi, de la préface que Périer donne en 1958 à un album de reproductions en couleurs, intitulé *Danseurs du Ruanda* et comportant des planches de Marthe Molitor, consacrées aux fameux danseurs *Intore* ⁴⁰. Le texte de Périer contraste avec celui d'Albert Gille, littérateur colonial qui relève quant à lui le défi littéraire du « beau morceau » exotisant en s'efforçant de décrire ces danses dans leur « beauté

³⁶ Ultérieurement, Périer reconnaîtra que les réticences de Jadot n'étaient pas sans fondement (voir « Panorama de la littérature coloniale », dans *Bulletin de la Société Belge d'Études Coloniales*, (Bruxelles), 31^e an., n°56, mai-juin 1924, pp. 296-297). Mais jamais il ne pourra avaler le transfert du Prix à l'Institut Royal Colonial Belge, ancêtre de l'actuelle Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, transfert qui semble s'être, en outre, accompagné de manœuvres budgétaires. Sans doute a-t-il cru tenir sa revanche en créant, hors du Ministère, le Prix Littéraire de la Foire coloniale qui, en 1948, sera réservé aux écrivains africains et sera décerné par un jury où les « littéraires » seront à nouveau représentés. À noter que Jadot sera le premier bénéficiaire du Prix de Littérature coloniale après que le jury de Périer en aura été dessaisi, pour un recueil d'essais : *Blancs et Noirs au Congo belge* (*op. cit.*), précisément.

³⁷ *Nègreries*, *op. cit.*, pp. 37-38.

³⁸ *Nègreries*, *op. cit.*, p. 47. Voir aussi : « Notre forêt coloniale dans la littérature », dans *Revue Générale belge*, 87^e an., sept. 1952, p. 791. On confrontera ceci avec les théories les plus récentes concernant le stéréotype, et notamment avec les travaux de Jean-Louis DUFAYS : « Patrimoine anthologique et stéréotypes culturels... », dans *Images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les lettres belges de langue française et alentour*. Bruxelles, Textyles-éd., 1993, pp. 101-112 ; et surtout *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Liège, Mardaga, 1994, 375 p.

³⁹ *Nègreries*, *op. cit.*, pp. 47-50.

⁴⁰ *Danseurs du Ruanda. Ruanda Dansers. Ruanda Dancers*. Dix planches en couleurs par M. Molitor. Préface de G.-D. Périer. Commentaires par A. Gille. Bruxelles, l'auteur, 1958, n.p.

sauvage »⁴¹. Certes Périer commence-t-il lui aussi par parler d'un « Orient d'Afrique » et « du goût de l'exotisme, grâce auquel fréquemment les peintres ont renouvelé leur palette », mais il faut toujours voir où veut en venir ce plaideur. Or, une fois posés les mérites de l'artiste, Périer dissimule à peine que, pour lui, l'œuvre d'art, ce n'est pas celle de Marthe Molitor, c'est celle des danseurs. Si l'artiste a un mérite, c'est celui de s'être

particulièrement attachée à l'analyse picturale des danses indigènes, pénétrant ainsi la mystique bantoue, dont elles présentent les manifestations cérémonielles. Essayant de la sorte de s'imprégner des rites de la négritude, elle devient l'interprète visuelle de l'âme africaine (p. 7).

La vertu de la plastique africaniste est donc d'abord *transitive*. Ainsi, faisant allusion à des « ballets nègres » qui se produisaient au même moment à Bruxelles dans le contexte de l'Exposition universelle, Périer précise : « Par comparaison, on pouvait réfléchir à la valeur *directe* des éléments originaux que nous rapportait Marthe Molitor ». Ce sont les danses qui constituent, insiste-t-il, la « véritable œuvre d'art ».

Or, celle-ci n'est elle-même qu'une fenêtre : la danse introduit à la musique et aux arts décoratifs, et, de là, aux œuvres verbales, de manière à donner à connaître de l'ensemble d'une culture admirable. Il conclut :

L'artiste européenne a aidé par ce recueil révélateur à conserver des gestes près de se perdre et qu'il importe d'étudier dans un double but : d'abord pour mieux analyser l'art nègre, ensuite pour s'allier la mentalité des habitants autochtones de notre Afrique. [...] Or ce territoire [...] plus qu'aucun autre réserve encore maintes contributions au patrimoine artistique du genre humain. L'art et les pages si sensiblement illustrées de Marthe Molitor nous en assurent.

Il serait assez vain de chercher noise au préfacier à propos d'un vocabulaire qui est celui du temps : « féodal », « aristocratique », « hamite », non plus qu'à propos de mots quelque peu coruscants comme cette « pyrrique royale », qui lui restent de sa jeunesse au *Thyrse*. Il s'agit certes de « s'allier [une] mentalité », ce qui a un sens politique colonial, mais ce but est secondaire eu égard au « patrimoine artistique de l'humanité ».

Relevons encore trois détails intéressants dans ce texte : d'abord, Périer ne cite pas d'auteur colonial ou missionnaire, mais bien Alexis Kagame et l'action de Mutara III en faveur de la culture ruandaise. Ensuite, il ajoute que les « danseurs Batwa [sont] non moins remarquables » que les *Intore*⁴², ce qui a pour effet de ne pas isoler les danseurs tutsis dans la fascination coloniale, mais de prendre en considération l'ensemble de la société ruandaise. Enfin, il formule cette remarque, que les spécialistes de la littérature coloniale apprécieront : parlant du milieu cosmopolite de villes comme l'actuelle Kigali, il écrit que « Le kiswaheli — ce latin d'Afrique — offre à cette foule bigarrée le moyen de s'entendre ». Ici encore, la métaphore paraît un peu ampoulée ; mais si l'on songe à la vieille rêverie coloniale, et pas uniquement française, au sujet de la résurrection de l'empire romain à travers la colonisation, on observe ici un déplacement d'accent pour le moins significatif.

Vertus de l'art

Reste, pour en terminer, à revenir sur l'esthétique de Périer. Nous avons suggéré qu'il avait pris ses distances par rapport au milieu symboliste et décadent qui lui paraissait à la fois artificiel et compliqué, donc « non vivant ». Il n'a pas d'affinités non plus avec le réalisme bourgeois et ses valeurs scientifiques et marchandes. Dès lors, Périer s'oriente vers une forme d'art et de culture qui lui paraît « fraîche » et « vivante » autant que « simple » (ce qui ne veut pas dire simpliste). Ce trajet est aussi celui des avant-gardes dans leur récupération diverse des « arts primitifs »⁴³. Mais

⁴¹ Albert Gille a pour cela des raisons qui dépassent, certes, l'esthétique de la carte postale (cfr notre essai : « *Le petit Belge avait vu grand* ». *Une littérature coloniale*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1993, 397 p. ; not. pp. 339-342).

⁴² Par contraste, Albert Gille donne une description traditionnelle des « nains » Batwa, dans le statut de musiciens et non de danseurs.

⁴³ Voir e.a. SCHULTZ (J.), « Baobab. Termes d'exotisme et de primitivisme chez Hellens, Michaux, Pansaers », dans *Images de l'Afrique...*, op. cit., pp. 249-256.

nous avons vu aussi que Périer prenait ses distances par rapport à ces productions européennes, issues, écrit-il de « vieux cerveaux ». S'il reste marqué par le symbolisme dans son intérêt pour la « mystique », intérêt qui l'incite à considérer comme négligeables, voire comme inopportunes, les tentatives d'explication rationnelle des ethnologues, s'il a tendance à suivre la trajectoire d'un Maeterlinck lorsqu'il déplore que l'Occident se soit éloigné de la Nature et de ses mystères, Périer cultive aussi l'adjectif « populaire », dont il fera parfois un synonyme de « vivant ». D'où aussi, chez lui, son obstination à traiter ensemble de l'art et de l'artisanat : l'« art populaire attache le peuple au sol de ses ancêtres », ce qui n'empêche pas cet art populaire d'être moderne, au contraire.

Aussi bien le salut ne viendra-t-il pas de quelque régénérescence formelle par des emprunts européens à l'art nègre ⁴⁴, mais plutôt des artistes nègres eux-mêmes à l'intérieur du champ moderne et dans la mesure de leur proximité avec la sensibilité des populations ; non seulement il en salue les manifestations, mais il en *produit l'existence*, non sans quelques coups de force, tant en ce qui concerne la littérature (Badibanga, plus tard Lomami-Tshibamba) qu'en ce qui concerne les arts plastiques (Lubaki et Djilatendo).

La littérature et la plastique coloniale ou africaniste, ces fenêtres transitives et transitoires sur les cultures noires, doivent être encouragées a priori : ce sont pour lui d'utiles prises de contact avec une humanité dont il éprouve qu'en Métropole, on ne se soucie guère. D'autant plus utiles et efficaces qu'elles sont plaisantes et permettent de s'adresser à un plus large public que celui, peu nombreux, des coloniaux.

Mais Périer accorde à l'art des vertus plus importantes que celle de promouvoir les cultures. D'une part, un aspect spirituel affleure souvent dans ses commentaires sur le « mystère »

des statues nègres. D'autre part, et surtout, l'art est un langage au-delà de la langue, qui permet à l'humain de parler en tant que tel :

Par [le roman] a été sauvée la mémoire pathétique de quelques héros obscurs de la brousse. Par le roman encore, le public a appris à mieux connaître les Noirs, ces « ombres de nous-mêmes » ⁴⁵, et le décor dans lequel ils passent, aiment et souffrent ⁴⁶.

Dans le même sens, il écrit que les aquarelles de Lubaki

déroulent le message *direct* d'un Noir de notre Colonie. Du même coup, elles rapprochent les métropolitains de l'âme des habitants de notre Congo. En général, celle-ci, déjà si mystérieuse, reste constamment méconnue. Des Blancs nous parlent des Noirs selon leur compréhension européenne, en les considérant soit comme des facteurs économiques, des éléments du problème de la main-d'œuvre, soit comme des recrues de l'une ou l'autre religion ou encore des sujets sauvegardés par les services d'hygiène. À travers toute cette sympathie [...] on voudrait tout de même voir parfois percer le bout de l'oreille de l'intéressé, comme on dit, de l'homme de couleur ⁴⁷.

L'expression « message direct » ⁴⁸ effraiera sans doute les esthètes contemporains, soucieux de considérer les œuvres en elles-mêmes et non comme représentation. Mais cette proclamation a bien entendu un tout autre enjeu : non seulement il s'agit de s'intéresser aux cultures africaines, mais encore faudrait-il s'intéresser à l'homme au sein de ces cultures et même lui céder la parole ⁴⁹. On a donc l'impression que, par l'art (dont pas grand-monde ne s'occupait, sinon

⁴⁴ Cfr e.a. « Scène de ballet », dans *Coco-notes*. Anvers, Essor colonial, s.d., pp. 31-35.

⁴⁵ Citation d'Ovide, aussi reprise dans la préface d'*Amedra*, (*op. cit.*), et qu'il convient de lire dans un sens humaniste, non péjoratif.

⁴⁶ *Nègreries*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ *Nègreries*, *op. cit.*, pp. 101-102 ; nous soulignons. De même, Périer relève cette déclaration d'un personnage noir, dans un roman d'Irvin Cobb : « je ne suis pas un problème, je suis un individu et j'aspire à être considéré comme tel » (*Nègreries*, *op. cit.*, p. 69).

⁴⁸ « C'est par l'art que se révèle une race, même la plus lointaine [...] Une interprétation savante n'aura jamais, sur la masse, l'action rayonnante d'un *message direct* » (*Nègreries*, *op. cit.*, p. 69).

⁴⁹ « Dans ces graphies, où les Européens sont portraiturés ou caricaturés, ne pourraient-ils étudier l'opinion que les Noirs se font des Blancs et y suivre en quelque sorte les réactions d'une opinion publique qui n'a pas d'autres moyens pour se formuler ? » (« Regards sur l'art graphique indigène du Congo Belge », *art. cit.*, p. 21) ; voir aussi le compte rendu du *Voyage au Congo* de Gide (dans *La Renaissance d'Occi-*

les ethnographes et les collectionneurs) et spécialement par l'« art vivant » (dont personne ne s'occupait), Périer entend dribbler tous les intermédiaires, y compris ministériels et scientifiques, qui s'interposaient entre lui, l'homme d'Europe, et l'homme congolais.

De même, Périer se fie à la littérature coloniale, et spécialement à la littérature d'imagination, non seulement pour permettre au « passant » d'entrer en contact avec d'autres humains, mais pour assurer un contact plus vrai, sous une forme « dont l'apparence imaginaire autorise tous les aveux »⁵⁰. Ceci concerne ce que Jadot appelait, dès les années 1920, le « conflit colonial ». Mais Périer va plus loin : la littérature d'imagination et les arts plastiques coloniaux ou africanistes valent mieux, en définitive, que l'ethnologie, dans l'appréhension des populations africaines :

Les artistes, les écrivains coloniaux ont-ils déchiffré l'origine et le sens profond des œuvres noires ? Pas plus que les ethnographes. Mais à l'opposé de ceux-ci qui expliquent les arts et métiers « sauvages » en fonction de mœurs ou de rites primitifs afin de démontrer combien ils s'accordent à un primitivisme éloigné de notre civilisation, les premiers en soulignent cette beauté sentimentale, ce chant poétique qui les rapprochent

de l'essence spirituelle commune à tous les humains. Ils proposent des thèmes de méditation, où la pensée du Blanc s'allie aux obscures aspirations de celle du Noir⁵¹.

Ce genre de position, on le devine, n'a pas dû faire à Périer que des amis du côté du Musée de Tervueren. Contre l'ethnologie de son temps, Périer écrit qu'elle a « condamn[é] deux fois l'Art d'une humanité non consultée, d'abord en lui ravissant ses souvenirs, ses classiques, puis en décourageant les réalisations actuelles »⁵².

Le titre d'« employé du Ministère » que se confère Périer dans ses mémoires est bien entendu ironique, et en plusieurs sens. Entre autres, il signale, entre l'auteur et l'institution qui l'emploie, une tension dont, déjà, l'avant-propos de son anthologie *Moukanda*, en 1914, porte des traces⁵³. Dès ce moment, il s'insurgeait contre l'aspect trop uniquement utilitaire de l'enseignement et, plus généralement, de toute l'entreprise coloniale. Avec les années, il ne parlera plus seulement du devoir de « comprendre » les cultures congolaises et de l'opportunité, même à des fins pratiques, d'en admirer les réalisations : il travaillera à faire advenir des effets de retour, des inversions par rapport au sens généralement entendu de la « civilisation ». Ainsi :

dent, 9^e an., T. 23, n^o3, déc. 1927, pp. 348-349. Trois ans avant l'exposition universelle de 1958, Périer lance un appel, qui ne sera guère entendu, afin que s'y exprime, directement, le plus possible de voix congolaises (*Vétérans de l'E.I.C. - Revue Coloniale illustrée*, n^o3, 27^e an., mars 1955, pp. 12-13 ; voir aussi n^o9, sept. 1955, p. 3).

⁵⁰ Cfr préface de L'HOMME (J.), *op. cit.*, pp. VIII, X : «Cependant, lorsque certains se hasardent à écrire autre chose que des rapports, limités à leur expérience officielle ou professionnelle, on s'aperçoit aussitôt qu'ils confessent ce qu'ils n'avaient avoué à personne » ; ou : «comme [le romancier colonial] écrit l'histoire particulière des gens et des choses qui n'entrent pas dans l'Histoire proprement dite, sa contribution n'est pas plus négligeable que celle du savant ou du diplomate [...] L'effort pour durer et valoir réclame un but qui l'élève au-dessus des bénéfices pratiques. C'est pourquoi les confessions personnelles retiennent notre curiosité plus aisément que les synthèses savantes sur l'utilité des colonies» (« La littérature coloniale belge », *art. cit.*, p. 425). C'est bien entendu ce caractère de «confession» qui, pour Périer, fait le prix des œuvres de Conrad, qu'il sera le premier à traduire en français, ou de Herman Grégoire.

⁵¹ *Les Arts populaires du Congo belge*, *op. cit.*, p. 44. On retrouve dans cette citation une forme d'esprit symboliste, à la fois dans l'acceptation de l'imprécision informative et dans l'au-delà permis à la communication ; on comprend dès lors pourquoi Périer fait bon accueil au « roman nègre » *Bass-Bassina-Boulou* de Franz Hellens, auteur qui vient du symbolisme lui aussi et qui développera, à des fins certes différentes, une théorie semblable (cfr notre étude « Franz Hellens et l'Histoire, en marge des essais », dans *Franz Hellens entre mythe et réalité*. Leuven University Press, 1990, pp. 39-53). Voir aussi le commentaire d'un propos de Loti, dans *Les Arts populaires du Congo belge*, *op. cit.*, p. 56.

⁵² « L'Art vivant des Noirs du Congo Belge », *art. cit.*, p. 3. Périer, qui cite plusieurs fois le français Lavachery, s'appuie souvent sur les déclarations d'Eugène Pittard, directeur du Musée Ethnographique de Genève, qui a accueilli une exposition Lubaki. Ou alors sur le témoignage d'administrateurs coloniaux comme G. Thiry ou R.G. Jacob, ainsi que des témoins étrangers, notamment venus de Gold Coast.

⁵³ *Moukanda*, *op. cit.*, pp. 1-7.

Les nations colonisatrices ont cru longtemps que leur influence s'exerçait sur une masse passive. Elles s'imaginaient volontiers qu'elles allaient modeler le monde primitif selon leurs guises. Elles ne s'apercevaient pas que, débordant leurs lois et leurs règlements toujours tardifs, la pensée, l'âme des peuples même illettrés offraient des beautés rayonnantes et communicatives ⁵⁴.

De même, à propos des *negro-spirituals*, il annonce la rhétorique senghorienne en assurant que :

le phénomène colonial contribuait à les [noirs évangélisés d'Amérique] rapprocher de nos conceptions. L'âme chantante de l'Afrique mystérieuse prenait tout à coup une signifi-

cation. Si nous avons apporté à la race noire nos perfectionnements mécaniques, en échange elle nous offre des émotions nouvelles. Les conquérants demeureraient-ils encore du seul côté des visages pâles ? ⁵⁵

Assurément, il y a là un idéalisme, qui s'accroît dans des formules comme cette définition d'un musée colonial à venir : « un temple, où l'art du Blanc et du Nègre concrétise un même rêve, fait d'amour et de beauté » ⁵⁶. Mais cet idéalisme ne doit pas masquer, dans cette personnalité qui travailla à l'intérieur du système et qui, d'ailleurs, ne survécut guère aux déceptions de l'Indépendance congolaise, un homme d'action dont la ténacité fut proportionnelle à l'isolement ; son efficacité, au service de l'« art vivant des Congolais », n'en paraît que plus remarquable.

⁵⁴ Dans *La Renaissance d'Occident*, 8^e an., T. 21, n^o2, mai 1927, pp. 171-172. Périer poursuit sur le thème d'une « époque d'interpénétration » : « Impossible de résoudre les plus importantes questions, celles des terres ou de la main-d'œuvre indigène, sans la connaissance de l'habitant. Impossible de connaître celui-ci sans l'aimer, sans l'écouter, sans l'entendre, surtout dans sa langue, non pour l'impôt, non pour la corvée, mais pour le simple plaisir d'apprendre. La colonisation n'est pas œuvre unilatérale, mais enrichissement mutuel ».

⁵⁵ *Nègreries*, *op. cit.*, p. 119 ; « Aussi bien, la colonisation n'est pas une entreprise unilatérale. Ses effets n'agissent pas seulement sur les colonisés [...] Au vrai, il faut reconnaître qu'ils [les arts des colonisés] ne pourront être exactement expliqués que par un critique noir [...] nous ne disposons pas jusqu'à présent de sources littéraires ou critiques nettement et essentiellement indigènes. A ce défaut d'appareil critique autochtone doit être attribuée la méconnaissance du rôle social de l'activité artistique et artisanale des Noirs » (*Les Arts populaires du Congo belge*, *op. cit.*, pp. 5-6).

⁵⁶ *Nègreries*, *op. cit.*, p. 59.