

LE CROQUIS, UN GENRE LITTÉRAIRE VIATIQUE DE L'ÈRE COLONIALE

Melissa MENGUE
Université de Lorraine, France
melissamengue@gmail.com

Résumé

Entre 1914 et 1945, l'Afrique attire plusieurs voyageurs amateurs d'exotisme colonial. Parmi les destinations proposées, le Congo belge, territoire inconnu un demi-siècle plus tôt, est devenu une station touristique très fréquentée au même titre que l'Algérie et le Niger. Des discours médiatiques vantant les atouts de cet espace, on compte les croquis littéraires. Ces récits, dont la structure formelle est particulière, sont médiateurs d'un discours qui sacralise les lieux banals en lieux touristiques. À partir de deux échantillons *Croquis congolais* de Charles Bulls et l'anthologie *Moukanda*, nous reviendrons d'abord sur ce qu'est un croquis et sur les circonstances dans lesquelles il est pratiqué. Pour nous interroger ensuite sur l'importance particulière du croquis littéraire en contexte colonial. Nous verrons enfin comment le discours littéraire génère des « lieux » touristiques.

Abstract

THE SKETCH, A COLONIAL LITERARY GENRE

Between 1914 and 1945 Africa attracted several travellers enthusiastic about colonial exoticism. Among the destinations on offer, the Belgian Congo, an unknown territory half a century earlier, became very popular, along with Algeria and Niger. Among the media texts extolling the beauty of this area is the literary sketch. This type of narrative, whose particular formal structure mediates a discourse that enshrines ordinary places as tourist attractions. Based on two samples, *the Congolese sketches* by Charles Bulls and the *Moukanda* anthology, we shall first discuss what a sketch is and the context in which it is produced. Next, we examine the particular importance of literary sketches in the colonial context. We shall finally see how the literary discourse generates tourist "places".

Mots-clés : *Croquis littéraires, Colonisation, État indépendant du Congo*

Keywords: *Literary sketches, Colonisation, The Independent State of Congo*

Le croquis est une pratique courante chez les artistes plasticiens : peintres, dessinateurs, sculpteur, etc. En dehors de ces réalisations iconiques, on en trouve aussi des réalisations verbales, souvent intitulées explicitement « Croquis », notamment dans les carnets ou récits de voyage, ou encore dans des revues. Cette utilisation d'une notion essentiellement liée aux arts plastiques pour des textes verbaux est intrigante ;

10.52846/AUCLLR.2021.01.18

elle suggère en effet une transposition des propriétés du croquis dessiné, sous la forme d'image fixe (isolée ou dans une suite : les carnets de croquis), au croquis verbal, formulé en fonction des codes linguistiques mais aussi graphiques (encre, page, impression, situation dans un ensemble textuel plus vaste)¹. C'est ce croquis verbal que nous appellerons ici « croquis littéraire ».

La spécificité générique de ce dernier sera au centre de notre propos, ainsi que sa relation possible avec le discours touristique. Nous reviendrons d'abord sur ce qu'est un croquis et sur les circonstances dans lesquelles il est pratiqué. Pour nous interroger ensuite sur l'importance particulière du croquis littéraire en contexte colonial, contexte qui consiste ici dans la « mise en valeur » de territoires où l'industrie touristique n'existe pas encore et vers lesquels on s'efforce d'attirer des voyageurs. Ceci nous permettra de poser deux questions : d'abord celle de la littérarité du genre (si l'on peut parler d'un genre) ; enfin, celle du rapport plus général entre l'esthétique du croquis et le discours touristique.

Deux textes de nature très différente nous serviront de corpus. Il s'agit premièrement de *Croquis congolais* (Buls 1900 : 223)², un échantillon significatif du récit de voyage à l'ère coloniale, et plus précisément de la période de l'État Indépendant du Congo puisqu'il a été publié à Bruxelles en 1899. Le second texte est l'anthologie *Moukanda*³, dans sa première version de 1914, soit quelques années après la « reprise » de l'EIC par la Belgique en 1908 ; cette anthologie regroupe une variété de croquis littéraires relatifs au pays avec lequel il s'agit de familiariser le grand public ; le choix de cette anthologie repose, on l'aura compris, sur la multitude des croquis qu'elle permet d'analyser, mais aussi sur sa situation historique particulière, au début d'une période au cours de laquelle le pouvoir veut tourner le dos aux

¹ Nous ne tiendrons pas compte ici de la dimension graphique des énoncés écrits et imprimés, qui ne nous a pas paru pertinente pour notre problématique ; mais il sera intéressant d'y revenir, ne serait-ce que pour analyser la forme anthologique.

² Nous citons le texte d'après cette seconde édition, qui est un retraitage de celle de 1899. Charles Buls (1837-1914) a une solide formation artistique (impliquant un long voyage en Italie). C'est un homme politique libéral, dont la carrière commence en 1877 par un poste de conseiller communal, et qui est célèbre comme bourgmestre de la Ville de Bruxelles (1881-1889), qu'il a contribué à enjoliver, et à la préservation du patrimoine de laquelle il a œuvré. Défenseur de l'enseignement public et membre du conseil d'administration de l'Université Libre de Bruxelles, il est à l'initiative de l'ouverture de l'École des Arts décoratifs, annexée aux Beaux-Arts : ce parcours montre une évidente sensibilité aux arts.

³ Publiée en 1914, l'anthologie *Moukanda* (première édition) rassemble des textes « [...] choisis dans les ouvrages des explorateurs, des missionnaires, des savants, des voyageurs et des artistes qui ont le mieux pénétré les charmes divers du Congo et le caractère de ses habitants » (p. 1). Une première partie, intitulée « En pleine nature », est consacrée à la description de paysages dits « primitifs » (du fleuve Congo et de la forêt etc.) de ce territoire. La deuxième partie, intitulée « Nos frères farouches », rassemble plusieurs évocations des groupes sociaux congolais, notamment au sujet de leur psychologie, de leurs coutumes, de leurs croyances et de leurs modes de vies. Enfin, sous le titre « L'exemple des civilisés », la troisième partie s'intéresse à ce qui est présenté comme les héros coloniaux et leurs réalisations.

scandales du Red Rubber, et plus généralement à l'époque des « pionniers », pour mettre en place une administration qu'il voudrait autant que possible « normale ».

1. Qu'est-ce qu'un croquis?

Pour le *Cnrtil*, le croquis est une « représentation figurative (d'un sujet) réduite à ses éléments essentiels », une image « figurative sommaire, servant d'illustration » et, en langage technique, « un dessin préliminaire, fait à main levée (d'un plan, d'un détail d'architecture, d'une machine, etc.) »⁴. Cela étant rappelé, comment comprendre qu'on puisse utiliser, pour un texte verbal, une notion qui désigne un dessin « [...] fait rapidement, à main levée, sans recherche de détails dans le but de dégager à grands traits, l'essentiel du sujet, du motif »⁵?

Le croquis textuel se distingue évidemment du croquis iconographique parce qu'il combine deux modalités langagières spécifiques : les codes linguistiques, d'une part, les codes graphiques de l'autre. Pour comprendre cette spécificité, le plus simple est de comparer deux exemples. On trouvera donc ci-dessous un extrait des *Croquis congolais* de Charles Buls, échantillon du croquis « littéraire », et un exemple de croquis dessiné : en l'occurrence, un dessin de l'artiste Pierre de Vaucleroy qui a séjourné longtemps au Congo⁶.

La forêt équatoriale [titre d'une section de 5 pages]

« [...] Toutes ces plantes parasites luttent à qui atteindra, la première, la lumière ; elles s'emmêlent, se hissent les unes au-dessus des autres par les moyens les plus ingénieux : crochets, vrilles, harpons, ventouses, et nous donnent le spectacle de l'âpre combat pour l'air. Dès que cette flore parasite atteint le sommet des arbres, elle suspend ses festons de l'un à l'autre, flotte en guirlandes à leurs branches, recouvre leur armure d'une lourde nappe verdoyante qui s'épand en cascade jusqu'au fleuve. [...] » (Buls 1900 : 85).

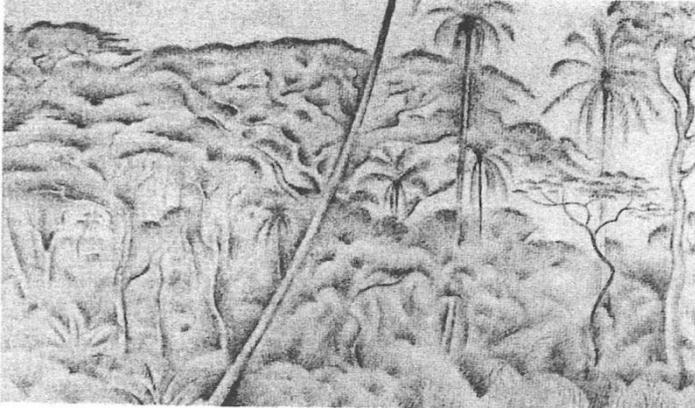
Ces deux échantillons présentent la forêt équatoriale congolaise. Dans son croquis verbal, Buls met en avant la densité du couvert forestier, qui selon lui est sa principale caractéristique ; en effet, les arbres qui luttent pour « atteindre la lumière » et la « lourde nappe verdoyante » définissent à son avis cette région. Cette densité est aussi à l'origine de son inhospitalité, car elle est difficile à pénétrer. En outre, l'emploi, à deux reprises en quelques lignes, de l'adjectif « parasite » pour désigner cette flore connote une absence de soin, de sylviculture en l'occurrence, et une économie mal organisée, puisque les plantes sont « parasitées », donc exploitées par des éléments extérieurs qui n'assurent pas eux-mêmes de production. Certes, la luxuriance est aussi une marque de vitalité, d'énergie abondante, voire de beauté (les « festons »), de

⁴ « Croquis », <http://www.cnrtil.fr/definition/croquis> – consulté le 29.04.2019.

⁵ « Croquis », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Croquis> – consulté le 15 août 2018.

⁶ « Pierre de Vaucleroy (1892-1980) est un peintre belge, également aquarelliste, dessinateur et graveur [...] Il suit une formation artistique à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles [...] C'est un peintre de figures, de nus, de natures mortes et de paysages. » (Voir plus dans : https://wikimonde.com/article/Pierre_de_Vaucleroy). C'est avec ce bagage artistique qu'il entreprit un voyage au Congo Belge de huit mois lui inspirant une abondante documentation graphique, dont de nombreux croquis dessinés.

courage (l'« âpre combat ») et même d'ingéniosité. Il n'empêche : c'est un monde violent où les êtres doivent se battre durement (« crochets, vrilles, harpons, ventouses ») pour « se hisser les uns au-dessus des autres » en luttant « pour l'air ». Le travail littéraire de la langue par l'écrivain produit ainsi diverses significations ambivalentes, produites par la description physique de la forêt congolaise, mais aussi par la perception subjective du narrateur.



À Dianiamia [légende de l'illustration] (De Rycle 2012)

Le dessin de Pierre de Vaucleroy est lui aussi une description la forêt congolaise. Il rend compte de sa flore abondante, opaque, mais aussi diversifiées : les contrastes entre ombres et lumières permettent de deviner, dans cet amas végétal, une pluralité d'espèces mélangées. On compte des arbres aux formes droites et élancées qui semblent effectuer une course pour se hisser vers le ciel. Il y a des arbres aux feuillages épais dont la parure semble constituer un plafond qui doit obstruer la lumière du jour pour ce qui se trouve sous le couvert et qui est masqué. La confusion des formes qui dessinent cette végétation traduit par ailleurs un effet d'entremêlement entre espèces végétales. Sous l'influence du passage écrit par Charles Buls, on pourrait être tenté d'y voir aussi une scène de lutte pour la survie où chaque espèce doit en outre se méfier des parasites ; mais l'image elle-même ne comporte pas de signe net suggérant ces deux aspects. En revanche, l'image suggère bien le désordre et la densité de la végétation, laissée à elle-même sans logique civilisatrice, et l'impression d'étouffement stérile. Il n'y a pas eu de main humaine pour ordonner ce paysage « sauvage » et « primitif » : c'est d'ailleurs ce qui fait son intérêt et sa beauté pour l'artiste comme, sans doute, pour son public d'acheteurs européens. Le choix de n'utiliser que le crayon pour dessiner cette image sommaire suggère que Vaucleroy a été ému par ce paysage, qu'il a « croqué » de manière spontanée, peut-être pour s'en resservir ultérieurement dans une toile.

Le croquis textuel de Buls et le croquis iconographique de Vaucleroy témoignent du même imaginaire au sujet de la forêt congolaise, une forêt dense et sauvage, étouffante, voire violente, qui présente toutefois un intérêt en raison même de ces aspects. Il y a certes a un peu plus d'air, en haut et à droite, dans la vision

dessinée à partir d'un point de vue latéral par le peintre dans les années 1930, qu'il n'y en a dans la perspective du narrateur de Buls, qui voit tout depuis le sol à la fin du XIX^e siècle ; il y a plus de détails floraux chez l'écrivain fin-de-siècle, plus de formes tendant à l'abstraction chez le peintre de l'entre-deux-guerres. Cela dit, d'une part, ces différences ne sont pas le résultat du canal utilisé (le dessin, le texte), et, d'autre part, l'on voit bien que l'émotion est comparable, sans doute parce que le discours, indifféremment iconographique ou verbal, continue d'envoyer au public européen des signes essentiellement exotiques : cette forêt n'est pas une forêt de « chez nous », c'est ce qui fait sa beauté ou son attrait.

Quel que soit le mode d'expression, le croquis semble ainsi vouloir rendre compte d'une réalité perçue avec émotion par un observateur ; en d'autres termes : d'une réalité signifiante pour lui et son public potentiel, d'une réalité qui présente un enjeu, un sens si l'on veut, d'ordre général (ici : la luxuriance et l'étouffement à la fois de la « sauvagerie »). Mais ce n'est pas toujours le cas : d'autres croquis semblent avoir une portée plus informative, plus anecdotique, et donc davantage liée à un objet particulier dans l'espace. On en trouve un exemple dans la description de la ville de Matadi par Charles Buls :

La capitale du Congo [titre d'une section de 12 pages]

« [...] je contemple la ville naissante ; elle s'élève en amphithéâtre sur la rive droite du fleuve. Du côté de l'aval elle est limitée par la rivière des crocodiles qui mérite bien son nom [...]. En amont la ville s'arrête à un petit ruisseau sans nom, encombré de papyrus [...]. À ma droite, entre le ciel sombre et l'eau qui réfléchit sa couleur plombée, s'étend de l'île de Mateba [...] » (Buls 1900 : 3).

La description panoramique de la ville utilise des indicateurs géographiques tels que « en amont » ; « de l'aval » ; le point de vue est situé dans l'espace (« à ma droite ») pour produire un effet de réalisme et authentifier la présence de l'observateur. Le paysage urbain est une perspective d'ensemble, et tend à ressembler à une carte topologique.

Il subsiste néanmoins une différence entre le croquis littéraire et le croquis iconographique : l'énoncé verbal produit, par nature, davantage de significations explicites, de signifiés à la fois précis (la dénotation) et imprécis (les connotations), tandis que le message du croquis iconographique est davantage suggéré. D'une autre façon : davantage que le texte verbal, l'image a besoin d'un titre (lui-même verbal) pour assurer sa référentialité anecdotique et sa vocation informative, ce qui n'est pas le cas pour l'autre fonction que nous avons d'abord dégagée, celle de produire une signifiante à portée générale. Sans titre, l'image est laissée à la libre interprétation du lecteur qui doit solliciter son imaginaire, c'est-à-dire d'abord ses codes culturels.

Une seconde différence existe entre les deux exemples forestiers que nous avons proposés : le croquis du peintre n'est pas un produit final, mais une étape susceptible de permettre un autre résultat : un tableau peint dans un contexte où l'artiste aura plus de temps. Au contraire, la rédaction de l'écrivain est le produit final. Toutefois, cette différence n'est pas généralisable : ce dernier s'appuie probablement sur des notes verbales écrites durant son voyage, et c'est à son retour qu'il en a fait un livre ; du reste, c'est le récepteur qui décide de considérer telle production comme « finale » (on peut

exposer des croquis dessinés ou lire des carnets de notes qui n'étaient pas conçus initialement pour cela). Le fait est, cependant, qu'il existe des textes conçus pour être, à l'état final, des « croquis » littéraires, comme nous allons le voir.

2. Le croquis : un genre colonial ?

En 1930, le Congo belge fait désormais partie des destinations touristiques africaines que visitent un certain nombre de voyageurs occidentaux. En effet, les circuits touristiques organisés à cette période proposaient le Congo belge parmi d'autres destinations comme l'Algérie et l'Égypte, où l'on se rendait depuis plus longtemps. L'imaginaire touristique de cette colonie est en partie entretenu par son histoire coloniale, dans la mesure où celle-ci est connue de longue date par les best-sellers de Livingstone et de Stanley ; mais il est surtout construit et sans cesse réalimenté par un discours exotisant à propos de son territoire et de ses populations autochtones, discours bien entendu produit du point de vue européen à l'attention essentiellement du public occidental (les États-Uniens sont un public-cible important). En accord avec une politique coloniale qui favorise le développement du tourisme au Congo, des médiations comme les expositions coloniales et arts plastiques, et des médias comme la presse, le cinéma documentaire et les fictions de toute nature etc., vont participer à la construction et la diffusion de cet imaginaire. Peu à peu s'élabore aussi un tourisme intérieur : tous ceux qui en ont les moyens cherchent des occasions de se distraire et de voyager dans un pays très vaste et très diversifié pour le connaître : cela concerne d'abord seulement les coloniaux, mais après 1945, les intellectuels congolais eux aussi vont vouloir se déplacer et publier des notes de voyage.

C'est dans ce contexte que le croquis littéraire va devenir un médiateur particulier du discours touristique. Il est possible que, dans les faits, voire parfois dans l'intention, ce genre textuel réponde aux attentes des autorités et constitue ainsi un discours de propagande, soit politique (pour soutenir le régime en place), soit économique (pour attirer les voyageurs et leurs devises), sans oublier sa fonction sociale (consolider la position d'un groupe social donné). Cela étant, nous verrons qu'il est aussi très prisé par les écrivains coloniaux à des fins littéraires et donc esthétiques au sens large, avec ce que cela peut comporter comme dimension individuelle, notamment spirituelle, le cas échéant⁷.

Le croquis est en effet alors très prisé, comme en témoigne le grand nombre de croquis publiés dans les revues de l'époque. Ces périodiques étaient édités au départ en métropole, mais en visant alors deux publics distincts : le milieu des « anciens », d'une part, et le public général, d'autre part ; ensuite, progressivement, ils ont également été produits sur place, à destination du seul lectorat colonial qui se développait. Tous publient des croquis d'explorateurs et de voyageurs ayant effectué un voyage au Congo, mais aussi d'agents coloniaux qui pratiquent, à l'occasion et par goût personnel, une activité d'écriture littéraire et qui ont l'occasion de voyager dans

⁷ Même s'il ne s'agit pas particulièrement de croquis, on en trouve une illustration chez les poètes : Halen (Pierre), « Le paysage africain selon Jules Minne », in : *Paysage et poésies francophones*. Sous la direction de Michel Collot et Antonio Rodriguez. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, 285 p. ; pp. 135-152.

le pays, ne serait-ce que pour rejoindre leur lieu d'affectation ou en revenir, ce qui pouvait prendre plusieurs semaines.

Les croquis littéraires ne se limitent toutefois pas à la presse. On en retrouve aussi, notamment, dans les carnets de voyage. Une étude de Sabine Cornelis intitulée « Croquis congolais : de Buls à Vaucleroy, quelques regards d'artistes belges sur le Congo (1898-1930) », analyse ainsi la récurrence du terme « croquis » dans les titres d'œuvres littéraires. L'emploi du terme croquis dans les titres suggère à la fois l'inachèvement ou l'aspect d'ébauche, et, si le texte est inséré dans un récit de voyage plus large, l'idée d'un morcèlement de l'énoncé en fragments consacrés à des lieux spécifiques. Le croquis participe ainsi à la discontinuité narrative qui caractérise les énoncés viatiques.

La présence du croquis littéraire à la fois dans les récits de voyage et dans la presse indique qu'il s'agit d'un genre très malléable. De ce qui précède, on peut d'ores et déjà déduire qu'il se définit a minima par un critère formel : sa brièveté, et par un critère référentiel : la référence à un lieu donné, plus ou moins précisément situé ; on peut y ajouter une troisième caractéristique, à la fois formelle et référentielle : le lieu en question est vu par une subjectivité.

Sur cette base, il est aisé de voir que le croquis peut prendre, et prend assez souvent, un aspect documentaire : il s'agit bien, en ce cas, de familiariser le lecteur avec les réalités africaines. Cette dimension apparaît en particulier lorsque le croquis porte sur des réalités humaines ; cela donne des scènes animées, des tableaux, et parfois de petites histoires ; dans ce dernier cas, le genre se fait proche de la nouvelle, voire s'identifie avec lui (non pas du conte, puisque le code réaliste est toujours actif, et avec lui, une perception des situations contemporaines). Cet aspect s'aperçoit dans certains titres comme celui des *Croquis congolais*, ouvrage en trois (et même quatre) volumes du Général Fernand Gendarme⁸, illustré par des croquis du peintre James Thiriar. De toutes évidence, si cet ouvrage a sans doute eu pour but d'occuper plaisamment son auteur, retraité et coincé en Belgique durant la Seconde Guerre mondiale, à raconter ses souvenirs, son organisation en trois volumes procède bien d'une organisation de type encyclopédique, avec un découpage du sujet qui fait inévitable penser à la table des matières de l'anthologie Mukanda : la référentialité est donc ici pour le moins appuyée⁹.

⁸ Fernand Gendarme (né à Liège en 1884, décédé à Élisabethville en 1957), militaire de carrière, arrive au Congo en 1907 et, en dehors de son engagement dans les campagnes de la Première Guerre mondiale en Tanzanie, est surtout affecté à des tâches de cartographie des frontières. Au terme de sa carrière coloniale, il met fin à sa carrière militaire en 1933, et s'établit en Belgique pour des raisons familiales ; il rédige ses *Croquis congolais* sous l'occupation ; il s'installe au Brésil dès 1945, mais revient habiter au Congo. Voir : Lederer, A., « Gendarme (Fernand Paulin Elie) », in *Biographie Belge d'Outre-Mer*, T. VII-C, 1989, col. 163-169 (https://www.kaowarsom.be/fr/notices_gen-darme_fernand_paulin_elie – 05.05.2019).

⁹ On en trouverait un autre exemple dans un titre en néerlandais : les « penne proeven », littéralement « essais de plume », c'est-à-dire « esquisses », du R.P. Bittremieux, en référence à la région du Mayombe. Cf. Bittremieux (Léo), « Mayombschepenneproeven », in *Onze Kongo*, 1e an, 1910-1911 : 204 ; 396.

Dans les exemples que nous avons évoqués, l'ambition littéraire, et même la dimension littéraire ne sont pas explicitées. Certes, nous avons vu qu'un auteur comme Charles Buls ne lésinait pas dans la mise en œuvre d'une langue relativement ornée, « littéraire » dans le sens de « recherchée » ; mais il s'agit d'embellir par cette recherche de style et de vocabulaire un propos qui reste essentiellement référentiel. C'est ce lien essentiel à un lieu, éventuellement aussi à une société définie, qui explique en grande partie que, pour les institutions concernées, le croquis n'ait jamais été envisagé comme un genre littéraire. Ce soupçon a peut-être une autre origine également : son rapport avec l'Afrique (ou plus généralement, l'Ailleurs) et/ ou avec la colonisation, thématiques et lieux qui, à divers égards, n'étaient pas vraiment les bienvenus dans un champ littéraire qui se voulait autonome autant que possible : c'est en tout cas ce dont les littérateurs coloniaux se plaignent régulièrement.

Reste que la question se pose au moins du point de vue théorique : les « croquis » constituent-ils un genre littéraire ?

3. Le croquis, un genre littéraire ?

Le *Dictionnaire du littéraire* avance que « [...] les genres sont des codes sociaux, historiquement évolutifs » (Aron 2012 : 321). Il s'agit donc de conventions qui permettent de classer les textes en fonction des codes qui distinguent les genres les uns des autres, en fonction d'un usage social. Ce dernier a pour premier effet de soutenir « la tradition du genre », c'est-à-dire d'inviter les auteurs aussi bien que les lecteurs à les utiliser comme des points de repère, des points de comparaison, des manières de produire ou de se représenter l'originalité de telle œuvre singulière par rapport aux éléments communs qui définissent la continuité ou l'homogénéité relative du genre.

Le croquis fait son apparition très tôt dans la structure narrative des carnets et, ensuite, des récits de voyage. Dans sa version iconique, il est très utilisé par les peintres ou voyageurs qui dessinent des croquis d'indigènes ou de lieux qui les ont marqués. C'est par exemple le cas, à l'époque contemporaine, de Titouan Lamazou, un peintre qui utilise l'aquarelle, notamment, pour composer des portraits de femmes qu'il rencontre lors de son voyage au Congo (Lamazou 2011 : 254). À côté de ces dessins, l'écriture va se développer dans son album de voyage en remplaçant les dessins ou en s'ajoutant à ceux-ci. En somme, le narrateur-scripteur relève le défi de composer, à l'aide du matériau langagier, un équivalent fonctionnel au croquis dessiné, ce qui laisse voir aussi qu'il y a une forme de concurrence entre les deux démarches, comme il peut y avoir – c'est le cas chez Titouan Lamazou – des formes d'alliance.

Quelles sont, dès lors, au-delà de ce qui a déjà été proposé ci-dessus, les « lois du genre » ? Peut-on aller plus loin dans l'identification de ses caractéristiques formelles, thématiques, narratologiques etc. ? Sous réserve d'y revenir plus tard en étudiant de manière spécifique les réalisations du genre en tant que fragment de récits de voyage plus vastes, d'une part, et les réalisations du genre sous la forme de textes brefs, hors actualité, dans les périodiques d'intérêt général, nous examinons ici ce qui fonctionne comme croquis littéraire, et donc nous incluons dans cet ensemble des

« morceaux d'anthologie », brefs et pourvus généralement d'un titre, tels qu'ils sont proposés dans une anthologie comme Moukanda.

Un premier caractère pourrait être d'ordre référentiel. C'est une donnée indispensable dans la constitution sémantique des croquis littéraires, ce qui est rarement le cas dans une étude générique. En effet, les travaux de Jean-Marie Schaeffer sur le genre littéraire montrent que le « contexte situationnel » est rarement pris en compte. Or, les questions « où » et « quand » de l'acte communicationnel, sont des données très référencées dans les croquis. Ces derniers participent à la connaissance territoriale. Parmi les trente-sept croquis qui composent la première partie de l'anthologie Moukanda, seize sont consacrés à la nature (fleuve, forêt, animaux, etc.). Cela montre que l'environnement naturel congolais retient une bonne part de l'attention. Mais du milieu naturel, on passe facilement au milieu humain, et souvent le premier est plus que le cadre, il est la condition qui détermine le second. C'est le cas de « Passage d'une cataracte » (Moukanda 1914 : 26), texte dans lequel Édouard Foa traite de la traversée d'une rivière tumultueuse, ou de « Chants et danses funèbres » (Moukanda 1914 : 175), où il est question des mœurs congolaises, sous la plume du Lieutenant J.-H. Bradfer qui relate les rites funèbres organisés pour un chef indigène. Ces thématiques abordent ainsi les scènes de la vie quotidienne. Elles portent autant sur des sujets réalistes, qu'abstraites. Entre portrait physique, psychologique et description du paysage, les objets de narration sont multiples et divers. Qu'il s'agisse de scènes exceptionnelles ou de scènes courantes, les croquis apparaissent ainsi comme des « [...] textes brefs évoquant un aspect particulier de la vie sociale [...] dans une forme de typification » (Halen : 2014).

Les thèmes des croquis littéraires sont, de ce fait, en rupture ceux des récits d'exploration (qui sont viatiques cependant eux aussi) ou de conquête (qui sont plutôt épiques) des débuts de l'ère coloniale.

Les croquis littéraires sont de toute évidence des récits narratifs puisqu'ils rapportent des histoires vécues. Le statut narratif des croquis littéraires se justifie par l'acte d'énonciation. Les récits sont des énonciations « sérieuses », autrement dit, l'univers d'écrit est réaliste. Le narrateur est l'énonciateur effectif donc réel. Le narrateur expose son point de vue sur l'espace décrit. Cela traduit les caractéristiques d'une écriture intime qu'on retrouve déjà dans le croquis iconographique. C'est l'acte d'énonciation qui fait de lui une littérature de l'intime. Le narrateur donne des souvenirs personnels d'un espace.

Deux autres axes semblent également structurer le croquis littéraire : un axe formel et un axe sémantique. Du point de vue formel, il est désormais inutile d'insister sur la brièveté du genre, que cette brièveté ait été conçue à dessein ou qu'elle soit le résultat du découpage habile de l'anthologiste (ou du rédacteur-en-chef). Cette brièveté est en partie déterminée par les usages matériels du croquis : par les besoins spécifiques des périodiques, par exemple, par ceux des anthologies ou par le rythme rédactionnel particulier des récits de voyage, ponctués d'arrêts dans des lieux. On peut ajouter, par hypothèse, que cette brièveté du « morceau » correspond aussi à un double usage scolaire : celui de la formation des auteurs, qui peut-être reprennent ici l'exercice limité

de la « rédaction » ou de la « composition française » sur des sujets imposés, en fonction du temps limité que leur laisse une activité professionnelle.

La brièveté n'est pas sans conséquence du point de vue sémantique, puisque la « loi du genre » impose la concision, la densité peut-être, l'auto-limitation en tout cas. Elle incite en tout cas fortement les producteurs (écrivains, comités de rédaction, anthologistes, voyageurs) à observer une certaine réserve, à suggérer, à laisser deviner plutôt qu'à juger ou, comme disait Flaubert, à « conclure ». C'est qu'ils sont en terre étrangère et qu'ils doivent (ou ils peuvent !) préserver leur jugement « du verre coloré, qui représente une somme des concepts héréditaires ou acquis, de préjugés, d'intérêts, d'appétits et de sentiments, provenant de traditions, d'idiosyncrasies physiologiques ou morbides, d'influences ambiantes » (Moukanda 1914 : 139). En cela aussi, ils se rapprochent de la nouvelle telle qu'elle est le plus souvent utilisée en contexte colonial¹⁰ : non comme un lieu où s'assène la propagande, où se développe le discours sous forme d'arguments construits, mais comme une pratique où une subjectivité située médite, regarde, constate, s'étonne, plus rarement célèbre.

Ainsi apparaissent aussi les limites de l'esthétique réaliste du croquis, où la vraisemblance est un des effets recherchés. C'est que, comme nous l'avons vu, ces croquis sont rarement des œuvres à vocation délibérément littéraire : ils relèvent aussi de l'organisation des loisirs (de leur auteur, de leur lecteur). C'est en ce sens qu'ils sont médiateurs d'un discours touristique.

4. Fonctions du croquis

En tant que genre médiatique, le croquis littéraire reprend presque inévitablement des clichés : les paysages pittoresques, les usages indigènes, les monuments historiques, les lieux-communs de la représentation exotique sont autant d'images stéréotypées, destinées à connaître et à faire connaître, mais encore davantage à être reconnues par les touristes potentiels. Il y a bien exotisme, puisqu'il faut représenter à un destinataire étranger un lieu qui lui paraîtra « autre », mais c'est un exotisme codé et donc limité, le plus souvent, à des signes qui sont déjà bien encodés et donc déchiffrables par le plus grand nombre.

Cette écriture répétitive des clichés, qu'on a beaucoup dénoncée en l'approchant du point de vue idéologique dans les nombreux travaux consacrés aux « images de l'Afrique » ou aux « images du noir », doit aussi être envisagée d'un point de vue communicationnel ; et à cet égard le croquis littéraire a, de fait, contribué à la diffusion d'un imaginaire touristique. En ce sens, le croquis peut être assimilé à une sorte de carte postale verbale. Rachid Amirou, qui s'est intéressé à la place des cartes postales dans la construction de l'imaginaire touristique d'un pays, écrit qu'elle « participe de la mise en image d'un territoire, à savoir la création ou la confirmation d'images mentales liées à l'espace [...]. Elle opère par une sorte de stylisation ou de réduction sémiologique d'un univers complexe » (Amirou 2013 : 305). Tel est aussi le pouvoir du croquis, qui contribue donc à ce qu'on pourrait appeler la « mise en

¹⁰ Cf. Halen (Pierre), « La petite poche ou quelques enjeux du récit bref dans la littérature coloniale », in *Francofonie*, n° 2, (Cadix), 1993 : 145-160. (voir : <https://www.academia.edu/3495993>- c. le 05.05.2019).

tourisme » d'un territoire donné, opération qui s'inscrit bien entendu dans la « mise en valeur » générale.

La « réduction sémiologique », on l'a vu, procède en ce cas d'abord d'une réduction du nombre de signes (la brièveté) ; forcément, la complexité du réel en est simplifiée. On peut la voir négativement, comme une forme de trahison de la complexité au profit de l'efficacité communicationnelle, mais on peut aussi la voir positivement : en réduisant la longueur de l'énoncé, on diminue certes l'ampleur des signifiés explicites ; en revanche, on peut aussi densifier le propos, en augmenter la signifiante, c'est-à-dire le potentiel de signification à produire par le récepteur. En somme, comme la plupart des formes brèves en art, le croquis laisse à deviner, suggère, il fait imaginer. C'est ce qui explique aussi sa littéarité, et donc sa différence avec le discours des guides touristiques, dont la vocation est utilitaire (cartes, horaires, tarifs, adresse, lieux à visiter, savoirs à acquérir, etc.). Le lecteur du croquis est un touriste potentiel, un flâneur qui est encore loin du territoire concerné.

En dehors de cette fonction touristique, les images qu'il véhicule peuvent être porteuses d'un discours érotisant sur les lieux touristiques. Ce discours fait inévitablement aussi la promotion d'une administration qui garantit au voyageur le confort (le cas échéant, selon le type de voyage recherché), et à tout le moins la sécurité du voyageur dans ses déplacements.

Les évocations rapides de tel lieu déjà connu, par lequel le voyageur repasse, produisent aussi un effet de patrimonialisation (donc de balisage renforcé des cartes topologiques) et de mémorialisation : tel lieu se charge de la mémoire de tous les discours déjà émis à son sujet. C'est encore davantage le cas lorsqu'il s'agit de toute évidence d'un lieu de mémoire historique : monuments, cimetières, champs de bataille, ancien établissement d'une activité humaine, qu'il s'agisse de grottes préhistoriques ou de sites miniers.

Les croquis, on le voit au terme de cette première approche, sont un genre polymorphe dont les réalisations sont diverses et dont les fonctions sont elles aussi variées. Des analyses systématiques, catégorie par catégorie, sont à présent nécessaires pour approfondir ces aspects généraux. On verra probablement apparaître aussi des auteurs spécialisés, de même que des contextes d'usage réguliers (périodiques, revues culturelles, récits de voyage), et par ailleurs des mises en œuvre stylistiques, à la littéarité plus ou moins élaborée, ou au contraire des réalisations davantage documentaires et informatives. Toutes ont pour effet de configurer l'imaginaire territorial du Congo, de le cartographier en développant la charge mémorielle des lieux.

Enfin, le genre est-il propre à l'ère coloniale ? Nous avons vu qu'il naissait et se développait à cette époque, mais le fait est qu'il se prolonge ensuite, comme nous l'avons vu avec l'exemple récent de Titouan Lamazou. Plus que d'une situation politique particulière, il semble dépendre, dans des proportions variables, d'une part d'une démarche stylistique (la brièveté, la suggestion) ou d'impératifs éditoriaux (les chroniques de la presse), d'autre part d'un contexte d'énonciation où l'on cherche à séduire et à suggérer, et non à analyser, à convaincre ou à

démontrer. Peut-être signifie-t-il alors surtout la fugacité du temps, en contraste avec la permanence des lieux.

Bibliographie

- Amarou, Rachid (2013), *L'Imaginaire touristique*, Paris : CNRS.
- Aron, Paul / Saint-Jacques, Denis / Viala, Alain (2012), *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris : « Quadrige ».
- Buls, Charles (1900), *Croquis congolais*, Bruxelles : Georges Balat.
- Cornelis, Sabine (1993), « Croquis congolais : de Buls à Vaucleroy, quelques regards d'artistes belges sur le Congo (1898-1930) », in Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, *Images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les lettres belges de langue française et alentour* : 113-130.
- De Rycke, Jean-Pierre (1993), « Pierre de Vaucleroy, peintre-écrivain du Congo belge. Le mot par l'image et l'image par le mot », in *Textyles* [En ligne].
- Gally, Mathias (2004), *Le Carnet de voyage. Croquis, notes, reportages*, Strasbourg : CRDP d'Alsace/Ed. L'Iconograf.
- Gendarme, Fernand Général (1942), *Croquis congolais. Volume I : Les Blancs*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Gendarme, Fernand Général (1942), *Croquis congolais. Volume II : Les Noirs*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Gendarme, Fernand Général (1942), *Croquis congolais. Volume III : Bêtes et gens*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Gendarme, Fernand Général (1943), *Croquis congolais. L'amour chez les Noirs (Chapitre XI - Volume II)*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Genette, Gérard/Jaus, Hans Robert/Schaeffer, Jean-Marie/Sholes, Robert/Todorov, Tzvetan (1986), *Théorie des genres*, Paris : Seuil.
- Halen, Pierre (2004), « M. (Jules), Croquis congolais », in *Textyles* [En ligne].
- Kerels, Henri (1939), *L'Éden noir*. Récit de voyage au Congo belge. Avec neuf croquis de l'auteur, Bruxelles : Éditions de Belgique.
- Lamazou, Titouan (2011), *Ténèbres au Paradis : africaines des Grands Lacs*, Paris : Gallimard Loisirs.
- Martinnovski, Vladimir (2009), *Les musées Imaginaires : C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*, Paris : Harmattan.
- Perier Gaston-Denys (1914), *Moukanda. Choix de lectures sur le Congo et quelques régions voisines*, Bruxelles : J. Lebegue.