

POUR MARIE-LOUISE BASTIN*

Luc de Heusch **

L'exposition que nous inaugurons aujourd'hui n'existerait pas sans le travail immense accompli par Marie-Louise Bastin pour faire connaître l'un des arts les plus impressionnants d'Afrique noire. Un travail de très longue haleine qu'elle poursuit avec acharnement et que l'Université de Porto vient couronner en l'élevant à la dignité de **Docteur Honoris Causa**.

L'art tshokwe, c'est beaucoup plus qu'un objet de connaissance pour Marie-Louise Bastin: une passion. Une passion qui double celle de l'art moderne. De l'art que l'on appelait hier encore *moderne*, avant que d'incertaines productions n'apparaissent sur le marché et n'évahissent nombre de musées, complices de ses errements financiers du goût, qui inaugurent une très vague ère *post-moderniste*.

Cette passion s'est d'abord nourrie de l'enseignement que jeune étudiante, Marie-Louise Bastin suivit à l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs, la célèbre Ecole de la Cambre, fondée à Bruxelles par l'architecte Vandervelde, qui en fit un foyer de réflexion sur l'avant-garde. Mais c'est la rencontre d'un objet qui décida de la vocation de Marie-Louise Bastin. Une rencontre dans laquelle les surréalistes auraient décelé la marque du hasard objectif, c'est-à-dire du destin. Poussée par un mystérieux démon elle dirige un jour ses pas vers une boutique d'art colonial, un véritable capharnaüm, où elle s'éprend d'un petit

*Comunicação apresentada no Ciclo de Conferências "A Antropologia dos Tshokwe e povos aparentados", na Fundação Dr. António Cupertino de Miranda - 8-9 Julho 1999, em homenagem à Prof.ª Marie-Louise Bastin.

** Professor Emérito da Universidade Livre de Bruxelas.

masque *songye*. Elle l'achète et va le montrer à Frans Olbrechts, qui prépare à cette époque son petit ouvrage sur la chronologie des arts plastiques africains. Olbrechts trouve la pièce plutôt médiocre, mais charge Marie-Louise d'exécuter pour lui une série de dessins. En les traçant, Marie-Louise ravie découvre sa voie. Devenu directeur du Musée de Tervuren en 1947, Olbrechts lui confie la responsabilité d'une photothèque qui deviendra l'un des premiers centres européens importants de documentation sur les arts africains, dont, à l'époque, la connaissance était encore embryonnaire. C'est la première plongée de Marie-Louise dans un continent que les historiens d'art sont très peu nombreux alors à explorer. C'était, rappelons-le, il y a cinquante ans.

Elle ira ensuite sur le terrain. En Angola, au musée de Dundo, elle découvre avec émerveillement les multiples aspects de l'art tshokwe, auquel elle consacrera sa vie. Entourée d'excellents informateurs qu'elle écoute avec attention, elle réussit ce tour de force d'écrire un somptueux ouvrage sur l'art décoratif tshokwe (publié en français à Lisbonne en 1961) sans jamais avoir entrepris d'études dans le champ de l'anthropologie. Elle s'initie à cette discipline, que l'on ne saurait séparer de l'histoire de l'art des peuples sans écriture, en s'inscrivant à l'Université de Bruxelles en 1962. Elle est alors âgée de quarante quatre ans. Elle pioche avec obstination son latin quelque peu oublié, car il faut passer par l'Antiquité et le Moyen-Age pour conquérir le diplôme de licencié en histoire de l'art et archéologie. Elle voyage et étudie les collections tshokwe de tous les grands musées ethnographiques d'Europe. Elle conquiert le diplôme de docteur en philosophie et lettres avec une thèse sur la grande statuaire tshokwe. Elle s'inscrit résolument dans ce courant stimulant de recherches qu'Olbrechts avait inauguré et qui consiste à attribuer à un maître particulier ou à son atelier une série de chefs d'oeuvre. On se souviendra que Olbrechts fut le premier à attribuer au maître de Buli un ensemble d'oeuvres marquantes dont le style expressionniste est si particulier dans le vaste domaine luba-hemba. Marie-Louise définit quant à elle avec une sûreté de jugement exceptionnelle le style des grands ateliers tshokwe portant la marque unique du génie créateur. Elle n'a pas peur d'écrire que les plus belles productions atteignent "l'un des sommets de l'art". Mais elle est sensible à la dimension historique et constate que, après la grande expansion des Tshokwe travers l'empire lunda dans la seconde moitié au XIXe siècle, l'art hautement évolué des centres culturels anciens "perdra progressivement son ampleur et

son raffinement" (Bastin, 1982, p. 36) Elle distingue ainsi les styles de l'expansion. Par la suite, elle étudiera encore l'influence de la culture tshokwe sur les cultures voisines d'Angola et définira les styles lwena, songo, ovimbundu, ngangela. Elle est devenue ainsi le meilleur spécialiste des arts d'Angola dans leur ensemble. Elle leur a consacré un récent ouvrage.

Mais revenons en arrière. Elle devient mon assistante à la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles en 1972; elle y sera nommée chargé de cours six ans plus tard.

Elle se consacre aux tâches universitaires avec beaucoup de dévouement et avec une immense affection pour ses étudiants, dont elle suit attentivement les travaux. Mais sa carrière universitaire et les aspects financiers de celle-ci ne l'ont jamais préoccupée vraiment. Il m'a toujours semblé que le petit masque *songye* sorti d'un bric-à-brac surréaliste a plongé Marie-Louise Bastin dans une immense rêverie. Cet objet véritablement magique, l'entraîna à un voyage sans fin, hors du temps, balisé de merveilleux objets. Un voyage hors du temps académique, un voyage où elle s'est complètement identifiée au masque jeune fille *mpo*. Le masque d'Alice de l'autre côté du miroir.

Mais, de l'autre côté du miroir, qu'y a-t-il? Une fantastique créature surgit du pays des morts, le corps tout habillé de fibres, la tête couverte d'une simple cagoule. Il annonce son arrivée en frappant deux bâtons l'un sur l'autre. Il est suivi d'un cortège de masques impressionnants au visage modelé en résine dont l'immense coiffure faite d'écorce battue aux formes très diverses est couverte de mystérieux signes rouges, noirs ou blancs évoquant le soleil, la lune, les étoiles. Le patron de ces créatures masquées d'antilop-cheval, évoque la sauterelle, insecte réputé pour sa fertilité. Il marche lentement et fait entendre un long cri ululé qui fait fuir les femmes. Il va chercher au village les enfants terrorisés que l'on va circoncire et les conduit dans un camp en brousse, où ils séjourneront un an ou deux afin que se rompe définitivement le cordon ombilical qui les relie encore socialement à leur mère.

Voici *Kalehwa* dont le nom évoque le nuage, *lelwa*. Il est en rapport avec l'eau céleste puisque sa présence est requise lorsqu'on confectionne le charme magique destiné à lutter contre les pluies torrentielles. Il se déplace en courant et pousse lui aussi des cris pour chasser les femmes. Mais au terme de la longue retraite initiatique, il ramènera auprès de leur mère les enfants devenus des hommes. Les

mères les ont nourris à distance et des masques de moindre d'importance se sont chargés d'emporter la nourriture qu'ils venaient chercher au village et qu'ils apportaient aux enfants exilés au pays des esprits incarnés par les masques...

Voici *Tshitamba* qui porte sur la tête un plateau circulaire imitant le séchoir à manioc qui lui donne son nom. Il est chargé, en effet, de ravitailler les enfants au village, de même que *Tshitelela*, dont la grande carcasse en vannerie sert de garde-manger;

Voici *Tshitamba* qui porte une coiffe sphérique évoquant le nid des termites à la fécondité incommensurable. Une fécondité dont le rituel de circoncision s'efforce précisément de doter le pénis circoncis des novices.

Mais *Tshikungu*, le plus important, le plus grand de tous les masques, ne fait pas partie du cortège des fantômes qui apparaissent lors de ces cérémonies. Il sort très rarement: seulement lorsqu'une calamité publique doit être conjurée par un sacrifice solennel aux ancêtres. Seul le chef de terre en personne - ou l'un de ses neveux utérins - peut le porter, car il représente ses ancêtres. Il porte un glaive dans chaque main et seuls les chefs ou les grands notables peuvent le voir sans danger...

Cette fois nous sommes en pleine mythologie. L'architecture compliquée du masque, en forme d'ailes, représente la petite cigogne noire *kumbi*. Des triangles en dents de scie le couvre littéralement. Ce motif est mystérieusement appelé *yenge lya kumbi*, "la vipère de la cigogne". *Yenge* désigne plus précisément la vipère du gabon qui présente sur le dos "une double frise de triangles ou de losanges juxtaposés" (Bastin, 1961, p. 125). Vipère (*Yaamu*), tel est le titre que portaient les puissants monarques de l'empire lunda dont dépendaient jadis plus ou moins les chefs tshokwe. Le mythe tshokwe raconte que la reine *Lueji*, enceinte des oeuvres du prince chasseur *Tshibinda-Ilunga* aperçut un jour cet animal et en fut tellement effrayée qu'elle fit une chute en courant se réfugier dans sa case et accoucha prématurément. C'est en souvenir de cet évènement singulier que le nouveau-né, le futur roi, le fondateur de la dynastie, reçut le surnom de vipère, sans doute pour souligner son caractère redoutable (idem, p. 124).

Mais pourquoi le motif *yenge lya kumbi* qui envahit la coiffure du grand masque des chefs tshokwe, associe-t-il dans son nom même la petite cigogne noire (*kumbi*) à la vipère royale (*yenge*)? Pourquoi cet oiseau est-il représenté par les ailes mêmes qui surmontent le masque

tshikungu? Il faut interroger ici un autre mythe, lunda celui-là (Nous ignorons s'il en existe une version tshokwe). C'est le mythe fondateur d'une association qui s'occupe du traitement du cadavre royal chez les Lunda (Crine-Mavar, 1963, p. 84). Ce mythe raconte qu'une petite cigogne noire accompagnée d'un autre oiseau non identifié, tarirent jadis du battement de leurs ailes un étang que les femmes ne parvenaient pas à assécher pour récolter du poisson. À l'occasion de la mort du chef de village, les hommes s'ornèrent des plumes de ces deux oiseaux merveilleux et se mirent à danser en les imitant. Le mythe se laisse aisément déchiffrer. C'est au moment de la saison sèche que se pratique la pêche décrite. Du battement de leurs ailes les deux oiseaux mettent fin à la saison des pluies qui se prolonge puisque les femmes qui s'efforcent en vain d'assécher l'étang, appartiennent à la moitié de la tribu qualifiée de "vomisseurs de terre humide", l'autre moitié étant qualifiée de "vomisseurs de terre aride". Les femmes auxquelles les deux oiseaux mythiques apportent leur aide sont en quelque sorte marquées par la saison des pluies à laquelle il emporte de mettre fin pour permettre la pêche féminine. Le mythe fait donc de la petite cigogne noire la médiatrice entre pluie et sécheresse.

Mais cet oiseau est symboliquement surdéterminé: il connote aussi le passage du jour à la nuit. En effet, il accompagne le soleil couchant en volant très haut dans le ciel. Son nom en luvale (*londakumbi*) met ce caractère solaire en relief: *londa* vient du verbe archaïque *kulonga* (suivre) et *likumbi* désigne le soleil (Horton, 1953, p. 165). Si le plumage noir de la petite cigogne évoque la nuit, son ventre blanc se trouve tout naturellement associé au soleil qui disparaît à l'horizon. D'un seul et même geste cosmique, la petite cigogne *kumbi* inaugure à la fois le nuit et la saison sèche. Mais, sur terre, c'est le Roi-vipère, créature solaire qui est responsable de l'alternance du jour et de la nuit comme du rythme des saisons (L. de Heusch, 1972, chap. V). On comprend dès lors que les chefs tshokwe, qui ont adopté pour leur propre compte le mythe de fondation de l'empire lunda contant les amours de la reine autochtone *Lueji* et de *Tshibinda Ilunga*, le séduisant chasseur étranger, associent la vipère et la cigogne sur le grand masque représentant les ancêtres de leurs propres chefs. A vrai dire celui-ci est le résumé de l'univers, car "sur l'avancée du menton deux ronds figurent chacun le soleil" tandis que, au dessus du front, un tissu rouge en forme de croissant représente la lune (Bastin, 1961, vol. 2, p. 371). Comme le roi sacré lunda dont il partage le symbolisme, le masque *tshikungu* muni d'un glaive est une créature ambivalente, inquiétante. C'est la part maudite du pouvoir qu'assure le roi-vipère lunda, grand guerrier, c'est son aspect secourable que symbo-

lise la petite cigogne noire *kumbi*.

Je rappelais à l'instant le mythe fondateur de l'empire lunda. C'est un informateur de Marie-Louise Bastin qui lui révéla que les superbes statues tshokwe représentant un chasseur aux puissantes mains, solidement campé sur ses grands pieds, n'est autre que la représentation du mythique héros *Tshibinda Ilunga*. Venu du pays luba il épousa la reine autochtone Lueji donnant naissance au premier roi-vipère, fondateur d'une dynastie conquérante dans l'orbite duquel les Tshokwe vécurent apparemment jusqu'au milieu du 19^e siècle.

Il ne faut pas prendre l'iconographie du chasseur au pied de la lettre. Il est vrai que les Tshokwe s'adonnaient à la chasse avec passion, mais tout laisse croire que les Tshokwe pratiquaient avec succès l'art cynégétique avant l'arrivée, très probablement fictive, du héros. En fait, *Tshibinda Ilunga* introduit la prospérité et les usages de la royauté sacrée. Il est un dispensateur de fertilité dans un pays dont la reine autochtone est menacée de diverses calamités. Cet état de manque est symbolisé par les troubles menstruels dont souffre la reine autochtone *Lueji*. La chasse est plus précisément une image métaphorique de la fécondité dans l'univers lunda.

Marie-Louise Bastin a montré la parfaite assimilation par les Tshokwe de cette grande figure mythique lunda. En effet, ce noble étranger ne fait pas partie du panthéon des esprits ancestraux *mahamba*. Cependant, la coiffe qu'il porte dans la statuaire n'est pas celle des Lunda, mais bien celle des chefs tshokwe (Bastin, 1988, pp. 53-54). Marie-Louise s'étonne à ce propos de constater que la cour lunda ne produisit aucune oeuvre d'art (idem, p. 56). Elle note que la chaise qu'un officier norvégien reçut du roi lunda au début du 20^e siècle, et qui est actuellement conservée au Musée d'Oslo, est "un travail des Tshokwe", qu'il ait été reçu en tribut, pris comme trophée de guerre ou exécuté pour le souverain par un artiste tshokwe renommé (idem, p. 56). La réponse à cette énigme historique est que le grand art n'est pas nécessairement lié à une forme quelconque d'État conquérant, bien que nous tenions celle-ci à tort comme la manifestation même de la civilisation. L'empire de Napoléon a-t-il produit de grandes oeuvres? Il en a dérobé quelques unes dans diverses collections européennes, et, faute de souffle, le style dit empire s'inspire notamment de l'Égypte ancienne. Et n'est-ce pas en devenant eux-mêmes conquérants, que les Tshokwe perdirent leur génie?

Mais il est vrai que l'art tshokwe s'épanouit dans de puissantes chefferies vénérant un chef sacré, dont la statuaire célèbre la présence. Tshibinda Ilunga n'est pas en effet le seul prétexte de la grande statuaire. La figure du chef la domine, tantôt debout dans une attitude légèrement fléchie, les mains posées avec assurance sur le ventre, tantôt assis sur un siège, battant des mains, à moins qu'il ne surmonte un sceptre orné parfois avec une science exquise de l'arabesque. Marie-Louise insiste sur le naturalisme caractéristique des oeuvres provenant du pays d'origine (Bastin, 1988, p. 55). Elle constate aussi que les représentations de Tshibinda Ilunga n'obéissent pas à un canon unique; tantôt elles portent la marque d'un créateur "apolinien", tantôt elles participent d'un "expressionnisme dyonisiaque" (*idem*, p. 54). L'on constatera que ces diverses formules originales s'inscrivent toutes dans la grande tradition réaliste des arts de cour d'Afrique centrale.

Nous sommes toujours de l'autre côté du miroir, dans un univers où masques et statues participent du monde des esprits. Mais voici que s'avance vers nous un masque en bois dont les traits schématiques idéalisent la beauté féminine, et elle seule. C'est la célèbre masque *mpo* plein de douceur, de réserve et de raffinement. Il est porté par un homme. Comme les autres masques. C'est là, vous ne l'ignorez pas, une constante en Afrique noire. Mais le masque *mpo* n'est pas un objet sacré, contrairement à ses congénères d'écorce battue et de résine, ces esprits qui enlèvent les enfants à leur mère pour les conduire au camp de circoncision. La tradition rapporte cependant que jadis sur la place publique, le danseur effectuait une danse féminine gracieuse, qui est censée dispenser la fécondité (Bastin, 1988, pp. 63-65). En dépit de son aspect ludique, le masque *mpo* ne nous mène donc pas tout à fait en dehors de la sphère rituelle. À la fin de sa carrière théâtrale, à sa "mort", le masque *mpo* était souvent enterré dans un marais avec un bracelet métallique "pour éviter que l'esprit ne vienne hanter un membre de la famille de l'ancien danseur", alors que les masques du rituel de circoncision étaient normalement brûlés à la fin des cérémonies (*idem*, p. 65). Tout se passe donc comme si *mpo* était traité comme un être humain, une femme réelle, résumant toutes les femmes du monde.

Un masque masculin fait en résine ou en bois, est le pendant de *mpo*. C'est lui aussi un masque de danse dont le caractère profane est évident. Il s'appelle *tshihongo*. Anciennement porté par un fils de chef, il recevait des cadeaux en échange de ses exhibitions choréographiques qui se répétaient durant plusieurs mois. C'était là une

manière ingénieuse de prélever un tribut en réjouissant les sujets du chef de terre. *Tshihongo* célèbre en quelque sorte publiquement l'aspect profane du pouvoir, alors que *Tshikungu*, dont vous vous souviendrez qu'il représente les ancêtres du chef en "entourant d'un grand mystère, exalte le caractère politico-religieux de ce même pouvoir. Tout se passe comme si les deux masques obéissaient à un dédoublement fonctionnel: *Tshihongo* et *Tshikungu* révèlent les caractéristiques complémentaires de la chefferie. On pourrait dire que le premier danse les deux pieds sur terre, le second un pied dans l'au-delà.

Revenons de ce côté-ci du miroir, dans le monde totalement profane. Ici aussi l'art s'épanouit. On est stupéfait de l'extraordinaire diversité de la sensibilité artistique tshokwe. Il serait faux de croire qu'il en est ainsi dans toutes les cultures africaines. Les pipes, mortier à écraser le sel ou le tabac, tabatières, peignes, épingles à cheveux, chasse-mouches, *sanza*, sifflets, les coupes comme le ventre des femmes accueillent figurines ou dessins. Le souci de beauté est partout. Même sur le sol où les hommes dessinent du doigt sur le sable les arabesques *sona*, sont autant d'idéogrammes.

Vous jugerez d'une partie de cette richesse en visitant cette exposition qui est un hommage à Marie-Louise Bastin à l'occasion de son élévation au titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Porto, que je félicite de cette heureuse initiative.

Puisse Marie-Louise danser encore de nombreuses années en compagnie du masque *mpo*, en compagnie de Tonio son mari, son photographe de grand talent, son compagnon fidèle, pour que la paix et la joie règnent enfin sur le monde, pour que la petite cigogne noire au ventre blanc tienne en respect tous les rois-vipères qui n'ont cessé de conduire le monde à leur guise. Pour que l'Angola, pour que l'Afrique tout entière retrouvent la sérénité, la douceur du masque *mpo*...

Ouvrages cités

Bastin, M-L., 1961: *Art décoratif tshokwe, Museu do Dundo* (2vol.), Lisboa.

Bastin, M-L., 1988: "Les Tshokwe du pays d'origine", in *Art et mythologie. Figures tshokwe*. Fondation Dapper, Paris, pp. 49-68.

Crine-Mavar, B. , 1963: "Un aspect du symbolisme lunda. L'association funéraire des Acudyaang", in L. de Sousberghe, F. Crine-Mavar, A. Doutreloux et J. de Loose, *Miscellanea Ethnographica*, Annales du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, pp. 81-106.

Heusch, L. de, 1972: *Le roi ivre ou l'origine de l'État*, Gallimard, Paris.

Horton, A. E., *A Dictionary of Luvale*, Lithogr. Rahn Brothers, Ekl Monte, Calif.

