

**binoche et giquello**



**ARTS D'AFRIQUE  
ET D'OCÉANIE**

**MERCREDI 21 MARS 2018**





## EXPERTS

### **Patrick Caput**

*Expert CNE*

*Expert SFEP*

14, quai des Célestins – 75004 Paris – +33 (0)6 03 26 78 20 – patrick.caput@pmvbconseil.com

### **Bernard Dulon**

*Expert CNE*

*Expert près la Cour d'appel de Paris*

18, boulevard Montmartre – 75009 Paris – +33 (0)6 07 69 91 22 – bernard@dulonbernard.fr

**assistés de**

### **Emmanuelle Menuet**

*Expert SFEP*

17, rue Vauthier – 92100 Boulogne – +33 (0)6 70 89 54 87 – emenuet.expertises@gmail.com



Pour accéder à la page web de notre vente  
veuillez scanner ce QR Code

**DROUOT**  
DIGITAL  
**Live**

Nous adressons nos sincères remerciements à madame Viviane Baeke, monsieur Gilles Bounoure et monsieur Alain-Michel Boyer

# **binoche et giquello**

## **ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE**

**MERCREDI 21 MARS 2018**  
**PARIS – DROUOT – SALLE 6 – 17H**

### **EXPOSITIONS PUBLIQUES**

Hôtel Drouot - salles 5 et 6

Samedi 17 , lundi 19 et mardi 20 mars de 11h à 18h

Mercredi 21 mars de 11h à 15h

Téléphone pendant l'exposition +33 (0)1 48 00 20 06



# LES SERVICES DE DROUOT

**Consulter le calendrier  
et les catalogues**  
[www.drouot.com](http://www.drouot.com)

**Acheter sur internet**  
Drouot Digital  
[www.drouotdigital.com](http://www.drouotdigital.com)

**Faciliter vos achats**  
Drouot Card  
[www.drouotcard.com](http://www.drouotcard.com)

**S'informer**  
La Gazette Drouot  
[www.gazette-drouot.com](http://www.gazette-drouot.com)

**Expédier vos achats**  
Transport Drouot-Géodis  
[www.drouot.com/transport](http://www.drouot.com/transport)

**Stocker vos achats**  
Drouot Magasinage  
[www.drouot.com/magasinage](http://www.drouot.com/magasinage)

---

Hôtel des ventes Drouot  
9, rue Drouot - Paris 9<sup>e</sup>  
+33 (0)1 48 00 20 20  
[www.drouot.com](http://www.drouot.com)



**DROUOT**  
PARIS









**1**  
**ETRIER DE POULIE SÉNOUFO, CÔTE D'IVOIRE**  
 Bois dur à patine brun foncé noir, noix de corozo  
 H. 17 cm  
*SENUFO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 6.69 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Caractéristique de l'iconographie Sénoufo, ce visage raffiné, de profil est constitué d'une suite de courbes et contre-courbes d'un grand dynamisme. Le front haut marqué d'oves dessinant l'implantation de la chevelure, est savamment effilé. Le menton étiré forme avec le cou tubulaire un angle fort. Une natte, d'un séduisant volume, s'inscrit haut à l'arrière de la tête. La matière ancienne, par endroits brillante, est remarquable.

**2**  
**ETRIER DE POULIE GOURO, CÔTE D'IVOIRE**  
 Bois dur à patine brun foncé noir, nuancée rouge par endroits, noix de corozo  
 H. 15,5 cm  
*GURO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 5.91 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Etrier de poulie anthropomorphe au jambage triangulaire retenant une noix de corozo. Au sommet d'un cou étiré, le visage d'une belle qualité de sculpture est encadré de part et d'autre de deux longues tresses retombant jusqu'à hauteur du menton. Les traits naturalistes sont soignés, les épaisses chéloïdes au cou et au front, comme la pointe du nez, sont autant de points de contact marqués d'une patine brun-rouge brillante.

**3**  
**ETRIER DE POULIE GOURO, CÔTE D'IVOIRE**  
 Bois dur à patine noire, noix de corozo  
 H. 15 cm  
*GURO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 5.91 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

L'étrier, de construction savante, est sculpté latéralement en léger relief de deux sauriens en mouvement, l'un et l'autre rejoignant le motif en pointes de diamant présent à la base du cou. Celui-ci, puissant, est sculpté d'une pomme d'Adam saillante et de larges chéloïdes. La tête à la coiffure sophistiquée est étirée, le tatouage des joues en deux profondes stries renforçant l'impression de force émanant de ce visage.

L'usure de la bobine, la patine à laquelle seul le temps a pu apporter ce lustre, sont le signe d'anciennes et longues manipulations.

Bibliographie :  
 - *Rediscovered masterpieces of African Art*, Gérald Berjonneau et Jean-Louis Sonnerly, Editions Fondation Dapper, Paris, 1987, p. 262, fig. 258  
 - *Poulies*, Texte de Bertrand Goy, Galerie Renaud Vanuxem, Paris, 2005, p. 57



4

5



6

4

**ÉTRIER DE POULIE BAOULÉ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir en partie granuleuse, noix de corozo  
H. 20,5 cm

*BAULE HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
H. 7.87 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Remarquable étrier de poulie Baoulé sculpté d'un visage raffiné, surmontant un jambage angulaire et sobre, retenant une noix utilisée comme bobine de défilement. Caractéristique de l'esthétique Baoulé, la tête présente un front arrondi, le regard en demi-lune divisant en son milieu le visage. La bouche discrète est posée comme une ponctuation sous le nez rectiligne, la petite barbe sphérique en prolongeant la description. Soignée, la coiffure est régulièrement striée de fines mèches, une courte tresse décrite en contrepoint dans la nuque. Le cou longiligne est orné de scarifications dessinant une suite de motifs géométriques. Pensés de manière à ne pas dénaturer la qualité de cette sculpture, les percements de suspension sont ménagés transversalement au sommet du chignon et derrière les oreilles.

Le très léger mouvement du visage, imperceptiblement tourné vers la gauche, apporte une grande poésie à cet objet, dont la patine atteste l'ancienneté.

5

**ÉTRIER DE POULIE GOURO, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir, par endroits brillante, noix de corozo  
H. 19,5 cm

*GURO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
H. 7.48 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

L'étrier en forme de trapèze est orné en partie haute, et sur chaque face, de motifs de chevrons. Surmontant un cou géométrique séduisant, le visage à l'expression puissante est traversé par un nez droit. La bouche est, comme le menton, une courte projection ; seul le regard est incisé et non marqué d'un volume. La coiffure majestueuse, plaquée au front, se prolonge en une tresse exubérante dont la pointe rejoint la nuque. L'ensemble, bien que Gouro dans ses lignes, est atypique et l'œuvre d'un artiste inspiré.

6

**MARTEAU À MUSIQUE OU LAWELE BAOULÉ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir brillante  
H. 26,5 cm

*LAWLE BAULE MUSICAL HAMMER, CÔTE D'IVOIRE*  
H. 10.24 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

On connaît un nombre particulièrement restreint de marteaux à musique sculptés, comme ici, d'une représentation humaine en pied. Caractéristique de l'art Baoulé par la douceur et l'étirement de ses lignes, l'effigie est campée sur des jambes fuselées, l'allongement du buste nécessaire à la bonne préhension de l'objet. Les bras filiformes désignent la région ombilicale et se rattachent au volume de la poitrine. Le cou solide supporte une tête à la coiffure raffinée, la coque centrale offrant un appui au percuteur. En forme de croissant, celui-ci, animé sur les côtés d'un beau décor géométrique, présente frontalement un masque *bonu amwin* de buffle. Le bois plus clair, anciennement dissimulé sous une sourdine en tissu, atteste l'usage régulier de cet instrument actionné contre une cloche en métal. Les passages successifs de teintures végétales ont donné à l'œuvre son aspect par endroits craquelé, les nombreuses manipulations lui conférant par ailleurs un lustre profond.



**7**  
**BOÎTE À ORACLE BAOULÉ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brun foncé noir brillante par endroits, clous tapissier, terre-cuite, fer, fibres végétales  
 H. 18 cm

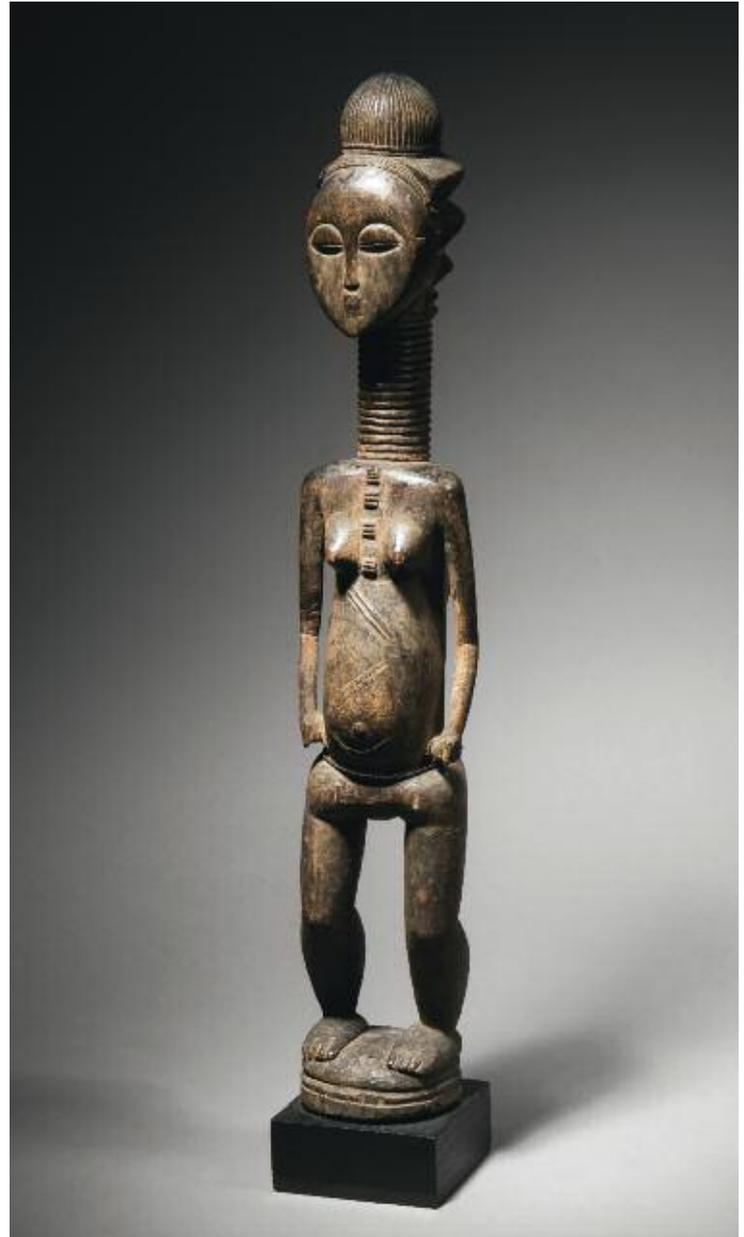
*ORACLE BAULE BOX, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 7.09 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :  
 - Collection privée

Boîte de section cylindrique fermée par un couvercle en terre cuite à engobe ocre rouge et noir. Un beau décor géométrique incisé et l'application de clous tapissier, réunis en frise, court sur l'ensemble de l'objet, qu'enrichit une patine foncée brillante. Une plaque de fer clôt l'objet dans lequel était enfermée une souris, dont les mouvements aléatoires dans la chambre haute de la boîte, déplaçaient une série de petites baguettes (réunies ici sur une plaque de métal), l'agencement de ces dernières permettant au devin une lecture propitiatoire ou non.  
 Ce type d'oracle serait originaire des pays Gouro et Yahouré, et se serait ensuite diffusé dans le sud et l'ouest du pays Baoulé (cf. Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire*, 1993, tome II, p. 144). Sa préservation faisait l'objet d'une grande attention, ce qui explique ici son très bel état de conservation.

Bibliographie :  
 - Hans Fischer et Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro*, Museum Rietberg, Zurich, 1985, p. 24-27



**8**  
**STATUE AGNI, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brun foncé noir, pigments noirs, fibres végétales  
 H. 48 cm

*AGNI FIGURE, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 18.90 in

**3 000 / 4 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Personnage féminin campé sur des jambes galbées et reposant sur un socle circulaire. Le ventre rebondi est encadré de bras graciles et coudés, raccordés à des épaules menues. Les seins petits sont séparés par des marques rituelles, tatouages présents également sur l'abdomen, le dos et les tempes. Particulièrement étiré, le cou annelé soutient une tête décrite avec raffinement et coiffée d'un chignon sommital surmontant des mèches réunies en trois niveaux successifs. Le visage plat, d'une grande sérénité, est verticalisé, et habité par de grands yeux en grains de café au regard secret. La bouche petite, est décrite comme une ponctuation sous le nez droit. L'ensemble, d'une grande douceur, est empreint d'une très belle présence.



9

**ANTILOPE TJI WARA BAMANA, MALI**

Bois à patine brun foncé noir

H. 46 cm

*BAMANA TJI WARA ANTELOPE HEADDRESS, MALI*

H. 18.11 in

20 000 / 30 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Cimier *tji wara* associant avec abstraction les lignes descriptives de trois animaux.

Un oryctérope tout d'abord (*timba*), au corps plein et arqué, recouvert ici de chevrons incisés, et reposant sur des pattes fléchies, sert de socle à la sculpture. Le corps enroulé, celui d'un pangolin (*n'koso kasa*) en position de défense ou de protection, pourrait ensuite être reconnu en région médiane. Tête, cornes et oreilles d'une antilope (*dega*) sculptées en une succession de projections dynamiques dessinent un motif aérien, où les vides l'emportent sur les pleins de la matière. La courbure des cornes vers l'arrière détermine le caractère masculin du sujet. La laque sombre profondément incrustée contribue à conférer à cette œuvre une remarquable présence.

Ce cimier appartient au corpus abstrait de l'Ouassoulou, identifié par Dominique Zahan en 1980 dans son célèbre ouvrage *Antilopes du soleil*, dans le sud-ouest du territoire Bamana.

Cf. planche 56, fig. 1144 notamment.

Bibliographie :

- Robert Goldwater, *Bambara Sculpture from the Western Sudan*, 1960, p. 44, fig. 68 pour un exemplaire approchant
- William Rubin, *Primitivism and 20th Century Art*, 1984, ill. 272





**10**

**POUPÉE AKUABA ASHANTI, GHANA**

Bois mi-dur à patine brun foncé noir, perles de verre  
H. 36 cm

*AKUABA ASHANTI DOLL, GHANA*

H. 14.17 in

**7 000 / 8 000 €**

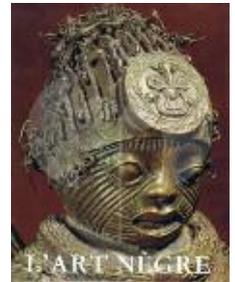
Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Publication :

- Pierre Meuzé, *L'art nègre*, Librairie Hachette, Paris, Meulenhoff International, Amsterdam, 1967, p. 172, n° 2

D'une très belle ancienneté, cette *akuaba* se singularise par ses grandes proportions et la qualité de son décor. Le buste tronconique est traversé de bras sculptés à l'horizontale sous un cou annelé, signe d'opulence et de bien-être. La tête, épanouie en un large disque, est légèrement inclinée vers l'arrière, le front haut occupant plus de la moitié du volume. Seul relief dans l'ornementation par ailleurs incisée, l'arcade sourcilière court en deux amples arceaux se prolongeant en un nez droit et fin, la courte bouche décrite par une encoche. Rayonnant sur chacune des deux faces, oves et triangles dessinent une coiffure. Seins et ombilic coniques indiquent la fertilité dont cette poupée est messagère. Ont perduré au cou et sous la base de la sculpture de petits colliers en perles de verre, une pendeloque ornant encore le disque. La patine brun-noir à la teinte profondément incrustée a, par endroits, été rendue brillante par les nombreuses manipulations.



**11**

**MATERNITÉ AGNI, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine noire, perles  
H. 39,5 cm

*AGNI MATERNITY FIGURE, CÔTE D'IVOIRE*

H. 15.35 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Le visage lunaire ici n'est pas sans rappeler les poupées *akuaba*, et surmonte un cou annelé. La poitrine qui laisse supposer une maternité plurielle, est inscrite à hauteur d'épaules rondes en légère rotation vers la droite, et étirant les bras, à la musculature dessinée, dans le dos. Les mains, réunies horizontalement, forment une assise à l'horizontalité stricte soutenant un enfant, aux bras et jambes enserrant le buste maternel. Traité comme celui de la mère, le visage du jeune être est marqué d'une certaine sévérité, ou plus sûrement de hiératisme. L'ensemble est recouvert d'un badigeon d'un noir profond, rendu par endroits brillant par usage. Des ornements en perles ont perduré à la taille et sur la jambe droite, le bébé lui aussi paré d'un bijou.



12

**BÂTON DE DANSE LOBI KHULUOR, BURKINA FASO**

Bois à patine brun foncé noir, fer forgé

L. 68,5 cm

*LOBI KHULUOR DANCE-STAFF, BURKINA FASO*

H. 26.77 in

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Collection privée

Très beau bâton de danse Lobi sculpté en son sommet d'une effigie *janus*, représentant un couple réuni par l'arrière de la tête. Les visages identiques affichent une grande personnalité, signature d'un sculpteur réputé de Gaoua, Sikire Kambire. Les yeux en demi-lune sont percés, les nez larges surmontent des lèvres étirées. La coiffure commune est un chignon en coque strié de fines mèches. Les bras sculptés de part et d'autre du coude formé par la récade, sont légèrement disjointes du buste, les longues mains reposant sur les cuisses. Les caractéristiques sexuelles sont clairement définies. Les jambes du personnage féminin sont dissimulées sous la hampe en fer forgé.

Contrairement aux statues ou *bateba*, les bâtons de danse n'étaient pas sculptés en l'honneur des esprits ou *thila*, mais pour de jeunes hommes qui les exhibaient avec fierté lors de fêtes de village, accompagnés de xylophones et tambours. Dans des temps plus anciens, ce type de bâtons pouvait également servir d'arme (Piet Meyer, p. 119).

Les qualités de sculpture sont ici particulièrement remarquables et permettent de dire que nous sommes en présence d'une des trois ou quatre plus belles récades connues avec celle de l'ancienne collection Hubert Goldet (Cf. Vente Ricqlés, 30 juin 2001, lot 74).

Bibliographie :

- Piet Meyer, *Kunst und religion der Lobi*, Museum Rietberg, Zürich, 1981, p. 120, fig. 151 pour un objet apparenté et p. 127, 4.6.1. pour le sculpteur S. Kambire



COUPLE D'ANTILOPES *TJI WARA*  
CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ANCIENNE COLLECTION MAURICE NICAUD





Photo in situ : Danseurs portant des cimiers *tji wara* près de Koutialia, Delafosse, 1912

DR

### 13

#### COUPLE D'ANTILOPES *TJI WARA* BAMANA, MALI

Bois à patine brun foncé noir, métal, fils de coton rouge  
H. 73 cm et 95 cm - L. 31 cm et 40 cm

*COUPLE OF TWO BAMANA TJI WARA ANTELOPES, MALI*  
H. 28.74 in and 37.40 in - W. 12.20 in and 15.75 in

80 000 / 120 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Les bambaras sont un peuple mandingue principalement implanté au Mali. Six sociétés initiatiques régissaient leur vie sociale et religieuse et l'ensemble de la communauté masculine passait de l'une à l'autre suivant de complexes cérémonies de passage de grade accompagnées par des masques distincts, le plus souvent zoomorphes. La cinquième société était la société *tji wara* dont les danses exaltaient la fertilité de la terre et de l'ensemble de la communauté. Les cimiers étaient toujours portés par paire, l'entité masculine évoquant le soleil, la féminine la terre. Les mythes fondateurs bambaras nous enseignent par ailleurs qu'une antilope-cheval (*Hippotragus equinus*) mâle a offert à l'homme la première céréale et lui a enseigné l'agriculture.

La forme est souvent corollaire de la fonction, ainsi les pattes de nos antilopes sont schématisées à l'extrême. Reposant sur une petite base rectangulaire anciennement fixée au costume, elles n'étaient que peu visibles au cours des danses traditionnelles. Les corps prolongés par les queues sont strictement tubulaires. Puis les encolures sont magnifiquement élancées... Puissante pour le mâle à l'altière crinière, elle est déclinée en une succession de compartiments alternant le vide et la géométrie, elle porte au sommet une tête importante aux oreilles démesurées prolongée par de longues cornes verticales aux extrémités recourbées et dédoublées. Élégante, gracieuse et s'amincissant en son centre, l'encolure de la femelle supporte une tête plus petite, aux oreilles délicatement ornées de boucles. Les cornes sont strictement verticales, preuve de fécondité elle porte sur son dos son bébé.

Ces deux chefs-d'œuvre de la sculpture bambara, dont très peu d'exemplaires comparables ont subsisté, sont également revêtus d'ornements identiques de métal et d'une superbe patine noire profonde allant parfois jusqu'à dissimuler les incisions géométriques ornant leurs corps et leurs « visages ».

Ce couple qui compte parmi les trois ou quatre plus beaux que nous connaissons est proche de celui de la collection Neslon A. Rockefeller publié p. 220-221 du livre *Chefs-d'œuvre de l'Art Primitif*, aux Editions Seuil, 1979. L'antilope féminine est à rapprocher de celle de l'ancienne collection Helena Rubinstein, puis Harry Franklin, collecté par Frederick H. Lem dans la région de Minianka : faon sculpté à l'identique de sa mère en lignes étirées et sobres, bagues ceclant les cornes notamment.

Bibliographie :

- Dominique Zahan, *Antilopes du soleil - Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Edition A. Schendl, Vienne, 1980, planche 13 et 14 pour des exemplaires apparentés.

English Translaltion at the end of the catalog P. 136





14

**MASQUE DAN, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir

H. 28,5 cm

*DAN MASK, CÔTE D'IVOIRE*

*H. 11.2 in*

**6 000 / 8 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Masque anthropozoomorphe percé d'un regard en forme d'amande sous un front convexe, couronné par une succession de motifs évoquant des cornes d'antilopes de Duyker. Le mufle à la mâchoire inférieure mobile est étiré, et traité en quatre pans droits. Belle et ancienne facture.

15

**CANNE DE DIGNITAIRE BAOUÏ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun chaud brillant, fer

H. 95 cm

*BAULE STAFF, CÔTE D'IVOIRE*

*H. 37.40 in*

**6 000 / 8 000 €**

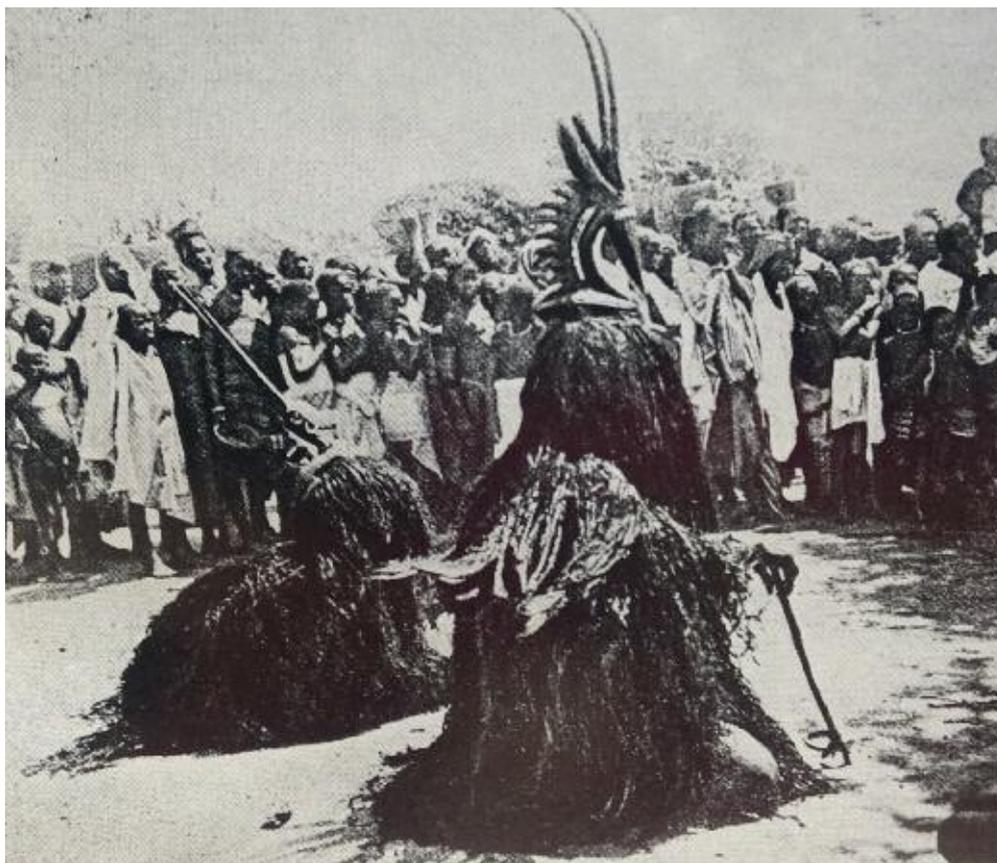
Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Canne de dignitaire sculptée d'un personnage en pied assis sur un haut siège, signe de notabilité. Les bras décrits dans une attitude dissymétrique sont ramenés contre le buste longiligne. Le visage, d'une grande noblesse, est prolongé par une barbe sculptée verticalement ; la coiffure soignée et les tatouages tribaux renforcent l'idée de préciosité. Plus bas sur la hampe, cinq visages en moyen relief surplombent la représentation probable de deux barillets. Les motifs retenus sont à concevoir comme des proverbes pensés pour des initiés.

L'ancienneté manifeste de cette œuvre, sa patine lustrée, la rareté de son sujet enfin, sont remarquables.





DR

Photo in situ : extraite de Dominique Zahan, *Antilopes du Soleil*, page 103, fig. 25  
Danse des *tyi wara* sur la place du village

16

**COUPLE D'ANTILOPES TJI WARA BAMANA, MALI**

Bois mi-dur à patine brun foncé noir brillante, fer  
H. 90 cm et 91 cm

*COUPLE OF TWO BAMANA TJI WARA ANTELOPES, MALI*  
H. 35.43 in and 35.83 in

60 000 / 80 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Publication :

- Pierre Meuzé, *L'art nègre*, Librairie Hachette, Paris, Meulenhoff International, Amsterdam, 1967, p. 25

Rare couple de cimiers anthropozoomorphes illustrant à la perfection la légende Bamana selon laquelle l'agriculture fut transmise aux Bambara par des êtres mythologiques mi-hommes mi-antilopes.

Etirée verticalement, chacune des *tji wara* s'inscrit sur une courte base. Les corps pleins contrastent avec les encolures ajourées et dentelées, les têtes évoquant de profil des visages humains. Les cornes étirées forment à elles seules la moitié de la composition pour la *tji wara* femelle sculptée de manière traditionnelle avec son faon, et plus encore pour le mâle. L'ensemble réalisé dans un bois mi-dur est marqué par un long usage rituel.







Ø 17

**STATUETTE TELLEM, MALI**

Bois à épaisse patine croûteuse

Epoque : XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle

Rapport scientifique de la CIRAM n°1217-OA-3822-1 du 24 janvier 2018

H. 45,7 cm

*TELLEM FIGURE, MALI*

H. 17.99 in

**125 000 / 150 000 €**

Provenance :

- Collectée par Pierre Langlois à Iréli en 1952
- Collection privée, acquis de ce dernier

Publication :

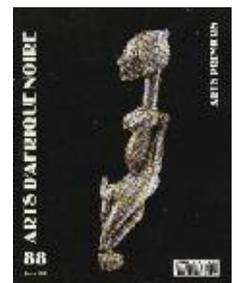
- Bernard de Grunne, *La sculpture classique tellem*, AAN, 1993, n° 88, p. 27

En langue *dogon tellem* signifie « nous les avons trouvés » et désigne les populations qui occupaient la falaise de Bandiagara au Mali avant l'arrivée des dogons au XV<sup>e</sup> siècle.

Le personnage est représenté debout les pieds posés sur une petite base circulaire, les jambes légèrement fléchies. Les bras sont levés vers le ciel et les mains ouvertes et accolées en une position incantatoire traditionnelle. Le visage sobre et architecturé et le torse aux seins indiqués semblent posés sur la planche dorsale, une caractéristique essentielle de nombreux styles classiques *tellem*. Une patine sèche, croûteuse et crevassée, résultant des multiples immersions imposées rituellement, recouvre la surface de l'œuvre.

La culture *tellem* fut découverte par les occidentaux dès le début du XX<sup>e</sup> siècle à l'occasion du voyage du Lieutenant Louis Desplagnes, mais c'est entre 1950 et 1954 que le marchand et infatigable globe-trotter Pierre Langlois rapporta en Europe la plupart des œuvres que nous connaissons aujourd'hui. Il récolta la présente statuette sur le site d'Ireli en 1952.

[English Translation at the end of the catalog P. 136](#)







**18**  
ETRIER DE POULIE GOURO, CÔTE D'IVOIRE

Bois à patine brun foncé noir, fibres, noix de corozo

H. 17 cm

*GURO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*

H. 6.69 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Etrier Gouro au corps plein surmonté de la description d'un visage d'une grande qualité de sculpture. Formant un arc parfait, du menton à la base de la très belle natte retombant le long du cou, la tête est parcourue par une crête sagittale se fondant avec la description du nez. Le regard est sobrement incisé, la bouche ovale entrouverte. L'ensemble, d'un parfait équilibre, condense en ses lignes épurées une belle abstraction et une très grande puissance esthétique. Magnifique patine d'usage.

**19**  
ETRIER DE POULIE GOURO, CÔTE D'IVOIRE

Bosi à patine brun foncé noir, noix de corozo

H. 18 cm

*GURO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*

H. 7.09 in

**2 000 / 3 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Visage inscrit sur un étrier au jambage angulaire, retenant une poulie de défilement sculptée dans une noix de corozo. Sur le front haut est plaquée une coiffure marquée de quatre rangs d'un fin tressage, la natte retombant sur la nuque retenue par des amulettes coraniques.

**20**  
STATUE BAOULÉ, CÔTE D'IVOIRE

Bois à patine brun foncé noir nuancé rouge, étoffe, fibres

H. 40,5 cm

*BAULE FIGURE, CÔTE D'IVOIRE*

H. 15.75 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Effigie masculine naturaliste au corps puissant, contre lequel sont accolés les bras encadrant de manière traditionnelle l'ombilic lignager. Le bas ventre est dissimulé sous un pagne en tissu, les jambes musclées inscrites sur des pieds étirés. Le visage, d'une grande profondeur, est marqué d'yeux percés aux pupilles et sans doute anciennement incrustés. Les sourcils épais sont légèrement asymétriques, la tête, dans son ensemble, en légère inflexion vers la gauche. Le nez, charnu, surmonte une bouche close. Coiffure et barbe sont soignées, cette-dernière ornée de fibres noires.

21

**Haut de canne Baoulé, Côte d'Ivoire**

Bois dur à patine brune, pigments noirs, fer, peau de saurien

H. 53 cm

*BAULE STAFF FINIAL*

*H. 20.8 in*

25 000 / 40 000 €

Provenance :

- Collection Antoine Ferrari de la Salle

- Collection privée

Important haut de canne de dignitaire, sculpté d'une effigie masculine se tenant debout sur une petite base prolongée ensuite par l'ancienne hampe. Les jambes particulièrement galbées, cambrant le fessier, supportent un buste allongé et tubulaire. Les bras dans une attitude asymétrique tiennent une longue barbe, d'abord tressée, puis peignée. Le visage ovale est sensible, les détails inscrits dans un cœur, dont l'arcade sourcilière dessine le sommet. Les yeux en larges grains de café s'inscrivent de part et d'autre d'un nez menu, aux ailes courtes. La bouche angulaire, presque abstraite, est de petites dimensions. D'importantes chéloïdes courent le long de la nuque et sur le dos. La coiffure, magnifique, est faite de six chignons sphériques de taille différente, certains époinés par une natte, et délimités par de petites tresses courant entre chacun d'entre eux. L'ensemble est recouvert d'un badigeon ancien.

Les proportions importantes de cette effigie destinée à orner un objet utilitaire, permettent de l'envisager comme un objet destiné à un dignitaire de haut rang. La patine, les qualités de sculpture remarquables, en font un très beau témoignage du grand art ivoirien.





22

**SUPERBE STATUETTE MASCULINE SÉNOUFO, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine noire, la jambe droite est une reconstitution.

Pièce soclée par Kichizo Inagaki en 1925

H. 43 cm

*IMPORTANT SENUFO MALE FIGURE, CÔTE D'IVOIRE*

16,9 in

30 000 / 40 000 €

Provenance :

- Collection Elie Faure, Paris

- Collection privée, par descendance, Paris

Publication :

- *Une Collection particulière* - Elie Faure, Somogy éditions d'art, Paris, 2017, ill. p. 4 et 29

Les Senufo sont un peuple d'agriculteurs installés au Burkina Faso, au Mali et en Côte d'Ivoire. L'institution du Poro, chargée de l'initiation des jeunes garçons, est le pilier de la vie sociale senufo et le facteur de cohésion principal de l'ensemble de la population.

Les artistes senufo furent très prolifiques et leurs œuvres souvent très architecturées et sensibles eurent tôt fait de séduire les collectionneurs et les institutions.

Les statuette de petite dimension fonctionnaient souvent par paire, incarnant le couple primordial, et pouvaient être utilisées par le devin afin de maîtriser les esprits de la brousse. Cette statuette masculine est bien campée sur de courtes jambes. Son abdomen est proéminent, sa poitrine indiquée. Le cou, cylindrique et légèrement renflé, supporte une magnifique tête dans le style classique senufo. Le visage plat et prognathe, partagé en deux par l'allongement du nez, s'encastre dans le front rejeté vers l'arrière et surmonté de la coiffe traditionnelle à triple coque. Cette œuvre démontre une fois de plus, si besoin est, le talent exceptionnel des sculpteurs senufo à agencer les volumes du corps humain dans leur style si particulier.

Elie Faure (1873-1937), médecin de formation, fut pour nombres d'auteurs le premier critique d'art. De 1909 à 1923, il travailla avec acharnement à son œuvre principale, une histoire de l'art en cinq volumes, de la préhistoire à l'art moderne du début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour la première fois la notion de création plastique y supplantait celles de frontières, qu'elles soient géographiques ou culturelles. Il ne croyait « qu'au règne de la vie indifférente et sans objet que l'homme traverse en artiste en lui donnant sa forme fugitive ». *L'histoire de l'art* d'Elie Faure reste aujourd'hui encore une référence des plus importantes en ce domaine.

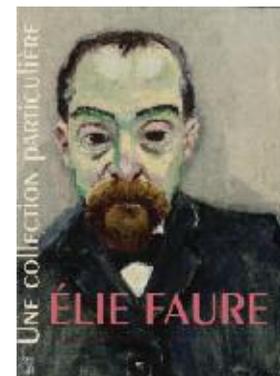
En 1925, il confia au socleur Kishizo Inagaki quatre figurines chinoises et la sculpture Senufo que nous présentons aujourd'hui.



Cachet du socleur Kishizo Inagaki



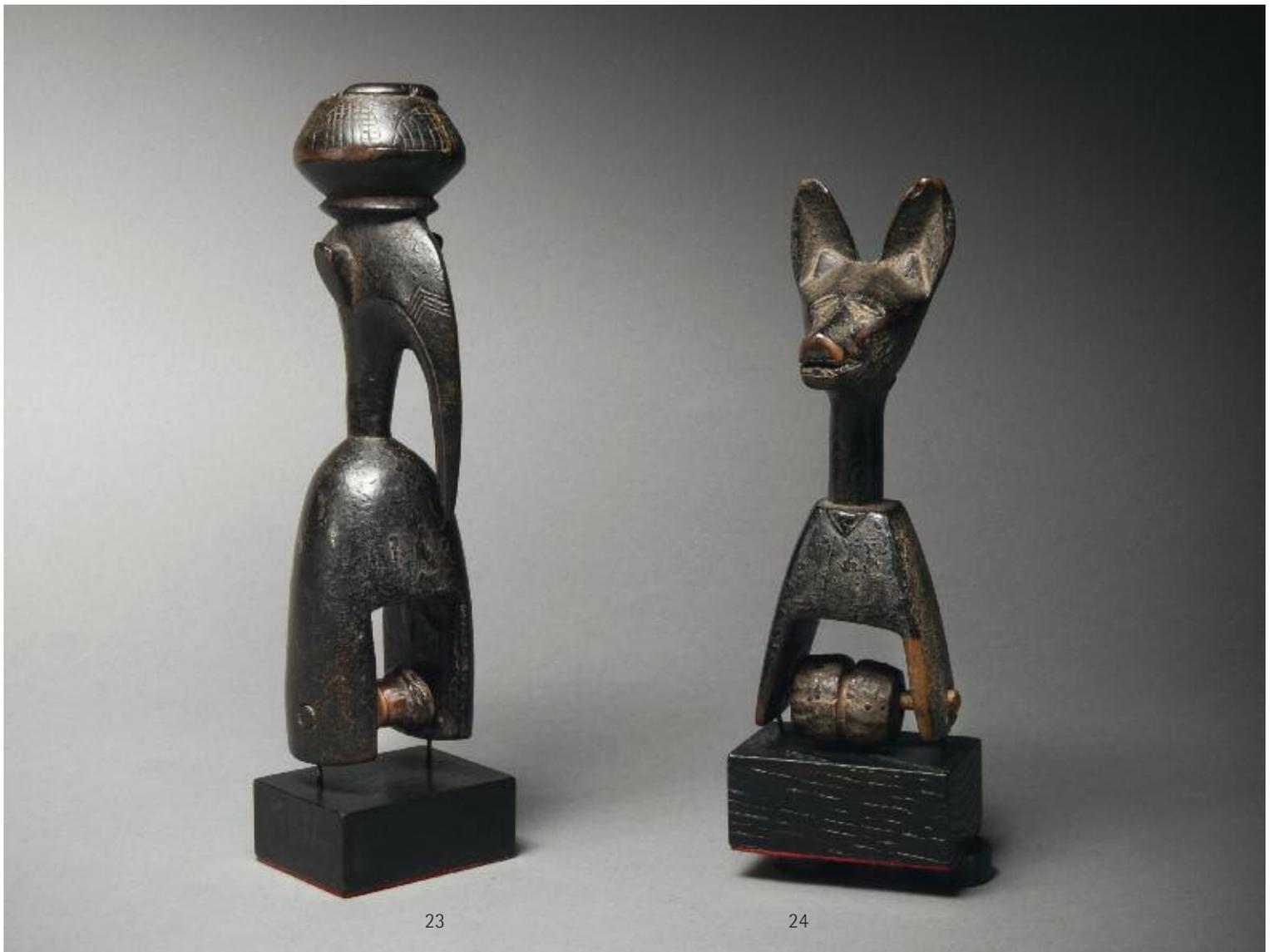
Portrait d'Elie Faure par Nadar, ca 1903



Une collection particulière Elie Faure

LA STATUETTE SÉNOUFO  
D'ÉLIE FAURE





23

24

**23**  
**ETRIER DE POULIE SÉNOUFO, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir  
 H. 20 cm

*SENUFO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 7.87 in

**2 500 / 3 500 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

L'étrier pensé de manière campaniforme afin de décrire le corps plein d'un calao, retient une bobine ayant marqué de son empreinte originelle les bords internes du jambage. La tête est sculptée d'un bec arqué, dont la pointe redescend jusqu'au jabot de l'animal. Un canari, strié comme le bec de motifs géométriques, repose au sommet de l'oiseau.

Les mouvements du fil du tisserand ont marqué la coupe en un trait net et profond, le percement de suspension de l'étrier ayant été ménagé à l'arrière de l'occiput.

Une profonde laque noire recouvre l'ensemble de l'œuvre, signe d'une très belle ancienneté.

La présence du canari renforce l'idée de fertilité, de lignage, dont le calao est porteur.

**24**  
**ETRIER DE POULIE YAOURÉ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brun foncé noir nuancé brun, brillante par endroits, noix de corozo  
 H. 16 cm

*YAURE HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 6.30 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Etrier sculpté de la représentation très probable d'une hyène, les oreilles dressées, le museau entrouvert dans une attitude dynamique, comme en alerte. Une courte collerette est décrite sous le volume occipital, traversé par un percement de suspension. La laque sombre, profondément incrustée, a donné cette noble matière écaillée, caractéristique des œuvres anciennes.

Très bel exemplaire du type.



25

**MASQUE DAN DIOMANDE, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir brillante, fibres végétales, métal, restauration indigène

H. 24,5 cm

*DIOMANDE DAN MASK, CÔTE D'IVOIRE*

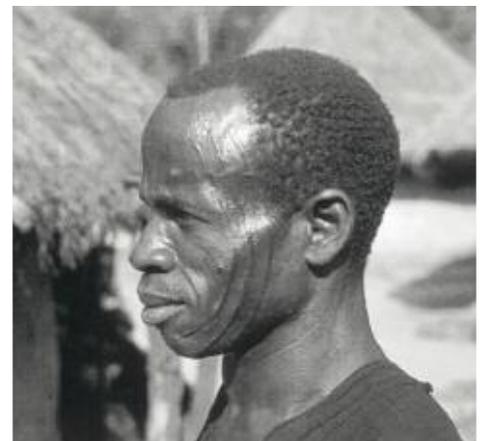
H. 9.45 in

6 000 / 8 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Masque Dan sculpté avec une infinie délicatesse et des lignes de constructions conférant à l'œuvre une grande présence. Sous le front haut, le regard fendu et en amande est décrit sur une ligne séparant en son milieu le visage. Le nez busqué surmonte une bouche charnue aux commissures étirées en deux pointes, tandis que les joues lisses sont marquées par l'élégant modelé des pommettes. Les longues cicatrices creusées sur les parois caractérisent une origine Diomande, et s'étirent du menton jusqu'aux tempes. La coiffe faite de fines tresses de fibres végétales accolées a perduré, ce qui est rare. Belle restauration indigène à l'aide de liens végétaux.



D.R.

In, Arts Premiers de Côte d'Ivoire P. 21  
Portrait d'un Diomandé - Marceau Rivière

26

**ANTILOPE TJI WARA BAMANA, MALI**

Bois à patine brun foncé noir, clous tapissier, rotin, fibres, métal  
H. 44 cm - L. 57 cm

*BAMANA TJI WARA ANTELOPE, MALI*

H. 17.32 in - W. 22.44 in

20 000 / 30 000 €

Provenance :

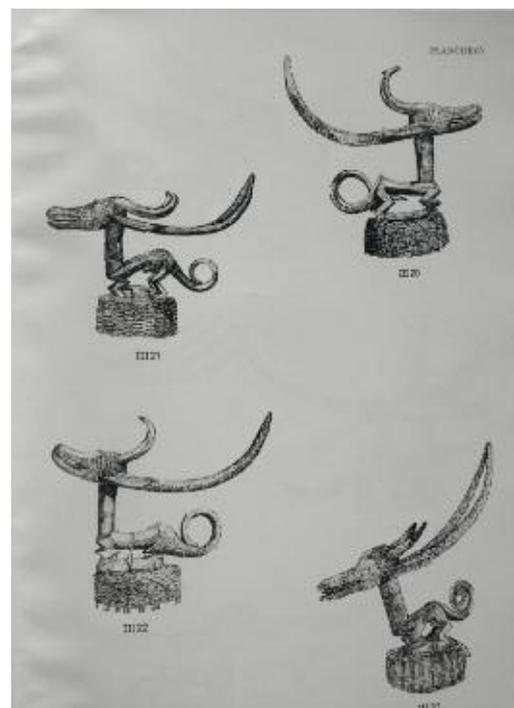
- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Publication :

- Dominique Zahan, *Antilopes du soleil - Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Edition A. Schendl, Vienne, 1980, planche 85, fig. III21

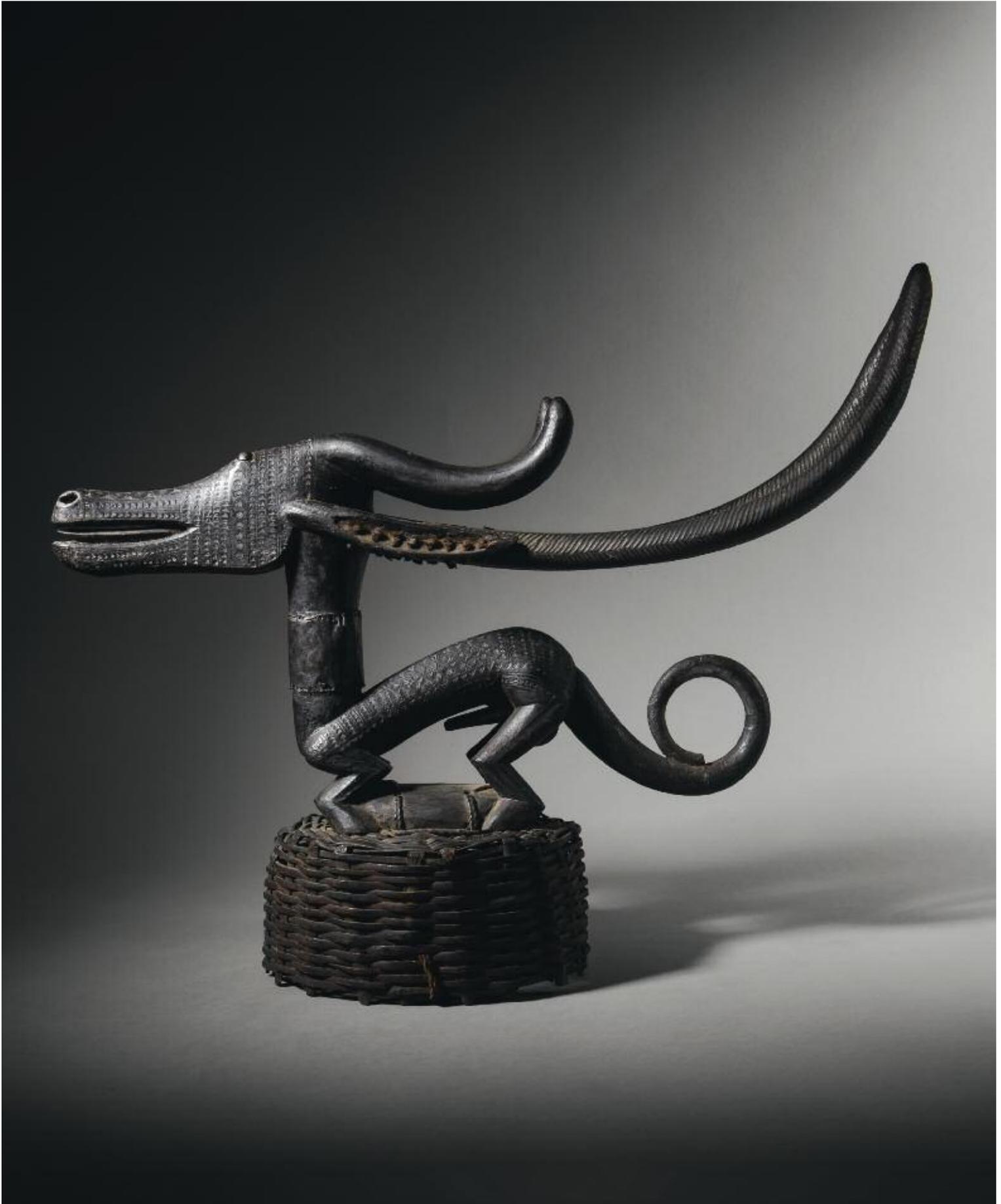
Cimier *tji wara*, la tête de grande taille étirée horizontalement par de longues cornes et des oreilles époutées. Des clous tapissier viennent orner le regard. Le corps dynamique, recouvert, de la même manière que le mufler, d'un décor géométrique, s'achève en une queue significativement ourlée. Caractéristique, comme l'étirement horizontal de la composition, de la région de Bamako et du Nord-Ouest du territoire Bamana, la tête et le corps sont sculptés séparément, et reliés par une bague de métal.

Si l'on reconnaît au premier regard le corps nerveux et les cornes annelées d'une hippotrague, la tête, le tronc, les pattes et la queue seraient, selon les commentateurs, ceux d'un oryctérope, connu pour sa puissance, et la rapidité avec laquelle il creuse des galeries et grottes souterraines. Cette qualité, liée dans la pensée Bamana, au travail de la terre, en expliquerait la symbolique sur les cimiers, portés lors de danses rituelles destinées à rendre les sols plus fertiles.



Dominique Zahan, *Antilopes du Soleil - Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Edition A. Schendl, Vienne, 1980, planche 85, fig. III21

DR



LE MASQUE YAOURÉ-BAOULÉ  
DE LA COLLECTION NELSON A. ROCKEFELLER





Sékou Touré et Nelson A. Rockefeller au Museum of Primitive art, New York, 1959.

## Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979)

Si sa famille est mondialement connue depuis son grand-père John Davison Rockefeller, comme pionnier de l'industrie du pétrole à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et première fortune mondiale au début du XX<sup>e</sup> siècle, elle l'est aussi par ses actions philanthropiques majeures et son goût pour l'art.

Nelson A. Rockefeller qui disait : 'I am interested in the strength, the vitality of it, the fact you can touch it' a marqué son époque pour son engagement pour l'art tribal.

Pour assouvir sa passion, il a su s'entourer des meilleurs conseillers :

- René d'Harnoncourt, directeur du MOMA (1949-1967) qui entre 1949 et 1956 l'a aidé, par une approche systématique du marché, à acquérir ce qu'il y avait de mieux.
- Robert Goldwater (1907-1973), très connu pour son travail sur l'art africain et moderne qui l'a aidé aussi beaucoup à partir de l'automne 1956 et devint le directeur du nouveau Museum of Primitive Art (15 West, 54th Street) créé autour de la collection de Nelson A. Rockefeller qui apporta les 3 500 objets qu'il avait déjà à cette époque. Ce Musée fut fermé en 1976 et il fallut attendre 1982 pour revoir sa collection avec la construction au Metropolitan Museum of Art (MET), d'une aile Michael C. Rockefeller en souvenir de son fils, disparu tragiquement en 1961 lors de sa seconde expédition en pays Asmat, Papouasie Nouvelle-Guinée.
- Enfin Douglas Newton dont Nelson A. Rockefeller dit 'Douglas Newton dont le rôle dans l'organisation et la conception de cette collection fut capital'. Il fut aussi déterminant dans la parution du livre hommage à cet immense collectionneur et à son fils Michael : *Masterpieces of Primitive Art, The Nelson A. Rockefeller Collection*, paru en avril 1978.

Nelson A. Rockefeller finit l'introduction de ce livre par ces mots :

'J'ai passé ma vie à réunir des œuvres d'art d'un grand nombre de civilisations. Cette passion m'a procuré un plaisir immense, elle m'a ouvert les yeux, elle a approfondi la compréhension que je pouvais avoir de l'humanité.'

## Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979)

*Nelson A. Rockefeller's family has been well known throughout the world since the time of his grandfather, John Davison Rockefeller, as pioneers of the oil industry at the end of the 19th century and the having greatest fortune in the world at the beginning of the 20th century. The family is also renowned for their great works of philanthropy, and their taste in art. Nelson, who said: 'I am interested in the strength, the vitality of it, the fact you can touch it', made an impact on his era with his enthusiasm for tribal art.*

*To indulge his passion, he surrounded himself with the best advisers:*

- *René d'Harnoncourt, Director of MOMA (1949-1967) who between 1949 and 1956 helped him to acquire the best pieces with a systematic approach to the market.*
- *Robert Goldwater (1907-1973), very well known for his work on African and modern art, who also helped him a great deal from the autumn of 1956, and became the Director of the new Museum of Primitive Art (15 West, 54th Street), created around Nelson A. Rockefeller's collection - the 3,500 objects that he had already collected at this point. This Museum was closed in 1976, and his collection could not be seen again until 1982, when the Metropolitan Museum of Art (MET) was built, with a Michael C. Rockefeller Wing in memory of his son, who tragically disappeared in 1961 during his second expedition to the Asmat area, in Papua New Guinea.*
- *Finally, Douglas Newton, of whom Nelson A. Rockefeller said: 'Douglas Newton whose role in the organisation and conception of this collection was crucial'. He was also fundamental in the production of the book in homage to this great collector and his son Michael: Masterpieces of Primitive Art, The Nelson A. Rockefeller Collection, published in April 1978.*

*Nelson A. Rockefeller ended the introduction to this book with these words:*

*'I have spent my life collecting works of art from a large number of civilisations. This passion has brought me immense pleasure, opened my eyes, and deepened my understanding of humanity.'*



## MASQUE YAOURÉ-BAOULÉ, RÉPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE

Bois à patine brun foncé, clous en métal  
H. 46,2 cm - L. 32 cm

YAURE-BAULE MASK, CÔTE D'IVOIRE

H. 18.11 in - W. 12.60 in

90 000 / 130 000 €

## Provenance :

- Nelson A. Rockefeller, New York
- Museum of Primitive Art, New York
- Metropolitan Museum of Art par décession, New York
- Sotheby's New York, le 22 avril 1980, lot 39
- Collection privée

## Publication :

- Daniel Biebuyck, *Tradition and Creativity in Tribal Art*, University of California, 1969, planche 6

## Exposition :

- University of Massachusetts, *Africa Below the Sahara*, 18 mars-18 avril 1960
- Northampton, Mass., Smith College Museum of Art, 18 avril-8 mai 1960
- Chicago, Art Institute of Chicago, *The Traditional Sculpture of Africa*, 12 octobre-12 novembre, 1961
- Denver, Denver Art Museum, *African Art*, 22 mars-17 mai 1964
- New York, Museum of Primitive Art, exposition 43
- New Paltz, New York, State University College Art Gallery, *Traditional African Tribal Sculpture*, 22 octobre-10 novembre 1967
- New York, Metropolitan Museum of Art, *Art of Oceania, Africa and the Americas from the Museum of Primitive Art*, 10 mai-1er septembre 1969, n°331

Ce masque Yaouré/Baoulé regroupe toutes les qualités que l'on peut attendre d'un 'grand' objet d'art africain :

- son ancienneté certaine avec une patine presque laquée variant du noir au rouge foncé.
- ses dimensions qui lui donnent une présence exceptionnelle.
- le raffinement de la sculpture qui en fait un masque sublime.
- enfin, une provenance prestigieuse : acheté par Nelson A. Rockefeller, donné par ce dernier au Museum of Primitive Art, New York, puis transféré au Metropolitan Museum of Art, New York.

## MASQUE YAOURÉ-BAOULÉ (LO OU ADIEMELE)

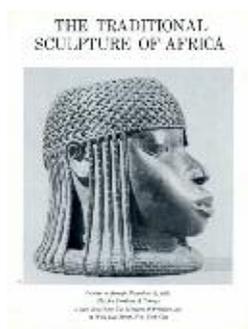
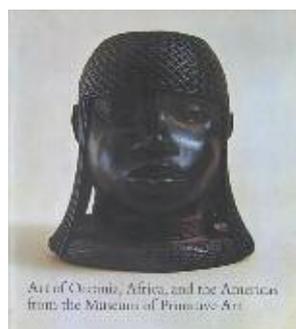
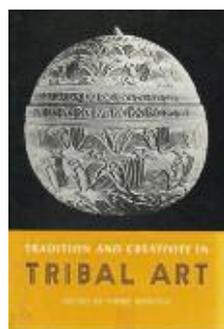
Dans sa splendeur calligraphique, ce masque est un magnifique témoignage de l'art des sculpteurs de la moyenne vallée du Bandama, tel qu'il s'est épanoui il y a plusieurs décennies à l'ouest de Yamoussoukro, entre Koubi (village de sculpteurs yaouré, où vivait le célèbre Kouakou Dili, un des rares maîtres anciens dont on connait le nom) et à moins de trente kilomètres, divers villages Baoulé d'un sous-groupe, les Akwé. Mais cette proximité géographique explique aussi la difficulté pour attribuer avec certitude ce masque à tel ou tel - bien que sa fonction soit différente chez ces deux peuples, et même antithétique.

Il exprime en tout cas à la perfection le classicisme de ce style qui, par-delà l'unité fondante du modelé, est soutenu par une architecture et un savant jeu d'échos plastiques : les courbes de la coiffure finement tressée en haut du front bombé, agencée en trois arcs traditionnels (nommés *tre ba*) répondent aux demi-cercles des arcades sourcilières simplement suggérées par deux sobres lignes de cils. Si elles se rejoignent au sommet de l'arête nasale, c'est pour mieux se fondre en elle et mener le regard vers les ailes du nez superbement ciselées, qui donnent presque l'impression de palpiter, puis vers la bouche ronde, tendue vers l'avant. D'après les sculpteurs, lorsqu'on les interroge, des lèvres ainsi disposées en cercle indiquent que la personne représentée siffle pour manifester son assurance lors de périls. De même, les paupières presque closes, qui suggèrent le recueillement, expriment une intensité contenue. Très discrètement, trois scarifications en forme de carré et de rectangles ornent les tempes et la racine du nez, laissant ainsi les joues et le front libres de toute marque, pour mieux mettre en valeur l'éclat du bois. Quant à la frise de petits triangles qui entoure le masque, elle est, disent encore les sculpteurs yaouré, la « signature » de leur style, mais cette décoration a été reprise par les Baoulé-Akwé pour jouer le rôle d'un « cadre » qui magnifie le visage.

Toutefois, comme souvent dans le centre de la Côte d'Ivoire, ce masque ne se limite pas exclusivement à une face humaine - symbole de l'ordre social -, il greffe avec virtuosité sur le sommet de la tête des cornes animales - image de la brousse mais aussi signes de puissance. Cet ornement vise à accroître l'hégémonie d'une divinité (le *yu*) dans sa lutte contre les maléfices : si étrange que cela puisse paraître, ce masque placide et serein matérialise chez les Yaouré une entité surnaturelle, dangereuse, qu'il importe de conjurer pour la rendre bienveillante. Il intervient dans un ensemble hiérarchisé - nommé *Lo* - de sept masques, juste après les heaumes janiformes aux gueules animales, afin d'imposer le rêve d'une nature et d'une humanité réconciliées.

Géographiquement proches des villages yaouré, les Baoulé-Akwé, de culture et de langue néanmoins différentes, ont repris le modèle de ce masque. En effet, les Baoulé, qui sont des Akan arrivés en Côte d'Ivoire au XVIIIe siècle, ne possédaient pas de masque dans leur région d'origine, au Ghana (auprès des Ashanti qui en ignorent l'usage). Ils empruntèrent cette pratique aux populations autochtones, notamment aux Yaouré (qui sont des Mandé). Mais ils abandonnèrent entièrement la fonction de ce masque, ses liens avec le surnaturel, ainsi que le réseau d'interdits qui lui était attaché. Chez les Baoulé, l'emprunt s'est accompagné d'une sorte de « laïcisation », puisque ce masque intervient désormais au cours d'une fête divertissement, ouverte à tous, dans des ensembles appelés selon les régions *Adiemele*, *Ajusu* ou *Gbagba*. Comme ce masque anthropozoomorphe est chargé d'amuser le public, le danseur imite la démarche d'un quadrupède, puis de jeunes garçons miment une chasse et font semblant de le tuer avec des fusils en bois avant de l'emporter en triomphe.

Alain-Michel Boyer



English translation at the end of the catalog P. 136





Θ 28

MASQUE *MVAI*, MOYEN SÉPIK, PEUPLE IATMUL, PAPOUSIE NOUVELLE-GUINÉE

Bois, pigments

H. 62,9 cm – L. 11,7 cm – P. 8,3 cm

*MVAI MASK, MIDDLE SEPIK, IATMUL PEOPLE, PAPUA NEW GUINEA*

H. 24.41 in – W. 4.33 in – D. 3.15 in

30 000 / 50 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Philippe Audoin, Paris
- Vente Loudmer, Paris, 25 juin 1992, lot 105
- Collection privée, acquis lors de cette vente

Long et élégant masque, percé à son sommet et sous la bouche de trous d'attaches présentant d'anciennes usures, que mettent en valeur deux longs appendices prolongeant le nez et le menton qui se rejoignent et portent un corps d'oiseau aux ailes repliées dont la tête prolonge le masque et fait penser à l'aigle pêcheur *ngawi*, très important dans la mythologie latmul.

Le visage fortement convexe présente des yeux étroits et en retrait sous des arcades sourcilières très proéminentes. Il est recouvert d'un décor fait de pigments rouges et blancs selon les motifs faciaux traditionnels. Pour Brigitta Hauser-Schäublin(1), ce type de masque dont la sculpture est plus en relief et donc dynamique, vient de chez les *Nyaura*, les latmuls de l'Ouest.

Ces masques pourraient représenter le grand ancêtre mythique *Moiem* des latmul. Ils peuvent se produire par deux, trois ou en groupe, symbolisant le frère et/ou la sœur dont ils représentent les clans rassemblés dans la grande maison cérémonielle. Les costumes sont faits d'une longue jupe de fibres végétales qui recouvre le corps des danseurs, le masque lui-même est surmonté de feuilles de sagoutier, dont *Moiem* serait le créateur, à l'origine du clan totémique. Quant aux danseurs, ce sont souvent de jeunes initiés qui créent les costumes en symbiose avec le masque qui disparaît sous les ornements. La danse évolue à un rythme lent car les yeux de ces masques ne sont pas percés et les danseurs ne voient qu'à travers le costume enveloppant le masque qui disparaît un peu sous les ornements.

Bibliographie :

- (1) Hauser-Schäublin, 1977/81
- Heinz Kelm, *Kunst vom Sepik*, tome 1, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1966, vol. 1, n°93/94
- Anthony Meyer, *Art Océanien*, Editions Könemann, Cologne, 1995
- Barbier Mueller, *Ombres de Nouvelles Guinée, Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Musée Barbier-Mueller, Genève, 2006



Θ 29

PLANCHE VOTIVE *KWOI*, DELTA DU PURARI, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Bois mi-dur, pigments

L. 111 cm

*KWOI ANCESTRAL SPIRIT BOARD, PURARI DELTA, PAPUA NEW GUINEA*

L. 43.7 in

30 000 / 50 000 €

Provenance :

- Alan Steel, New York, 2004
- Collection Tomkins TC 104
- Collection privée, New York

Publication :

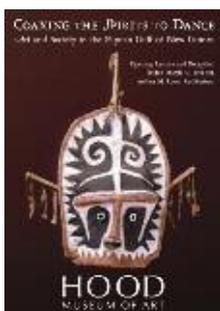
- Robert L. Welsch, Virginia-Lee Webb et Sebastian Haraha, *Coaxing the spirits to dance: art and society in the Papuan Gulf of New Guinea*, Editions Hood Museum, Dartmouth College, 2006, page 17, fig. 23
- Virginia-Lee Webb, *Esprits Incarnés - Planches votives du Golfe de Papouasie*, Editions 5 Continents, Milan, 2016, planche 36

Exposition :

- *Coaxing the spirits to dance : art and society in the Papuan Gulf of New Guinea*, Hood Museum of Art, Hanovre 2006 ; Metropolitan Museum of Art, New York, 2006-2007

Planche *gope* gravée en champlévé d'une effigie anthropomorphe, le cerne formant le contour de la tête stylisée se poursuit par la description de bras filiformes, au-dessus d'un abdomen métonymique, réduit à l'ombilic. Les jambes dessinent un motif suggérant une position en tailleur, une empreinte, plus bas, doublant le motif des pieds. Une frise gravée de chevrons court à la périphérie de l'objet. L'ensemble du décor est rehaussé de pigments noirs, et constitue un très bel exemplaire des productions du delta de Purari par son ancienneté et la qualité de son ornementation.

Support et lieu d'incarnation des esprits qu'elles représentent, les planches *gope* sont à la fois symboliques de l'importance du lignage en Papouasie, et d'un panthéon de clans primordiaux.





LE "STAFF-GOD" DES ILES COOK  
DE MONSIEUR THOMAS  
XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE



0 30

'DIEU-BÂTON', ATUARAKAU, RAROTONGA, ILES COOK

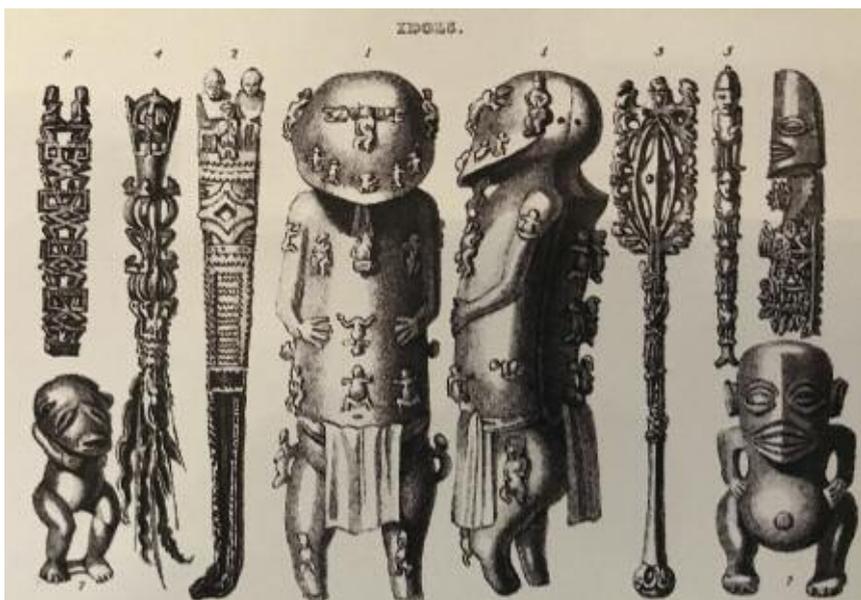
Epoque présumée : XVIII<sup>e</sup> siècle  
Bois de fer (casaurina equisetifolia)  
H. 9,5 cm – L. 88,9 cm – l. 5,1 cm

STAFF-GOD, ATUARAKAU, RAROTONGA, COOK ISLANDS  
H. 3.54 in – L. 34.64 in – W. 1.97 in

350 000 / 450 000 €

Provenance :

- Collecté par Monsieur Thomas, lors de son séjour en Australie dans les années 1860
- Transmis à son petit neveu
- Sotheby's, New York, 24 novembre 1992, lot 35
- Collection privée, acquis lors de cette vente



William Ellis, *Polynesian Researches*, 1829, gravure représentant les idoles des mers du Sud.

English translation at the end of the catalog P.137

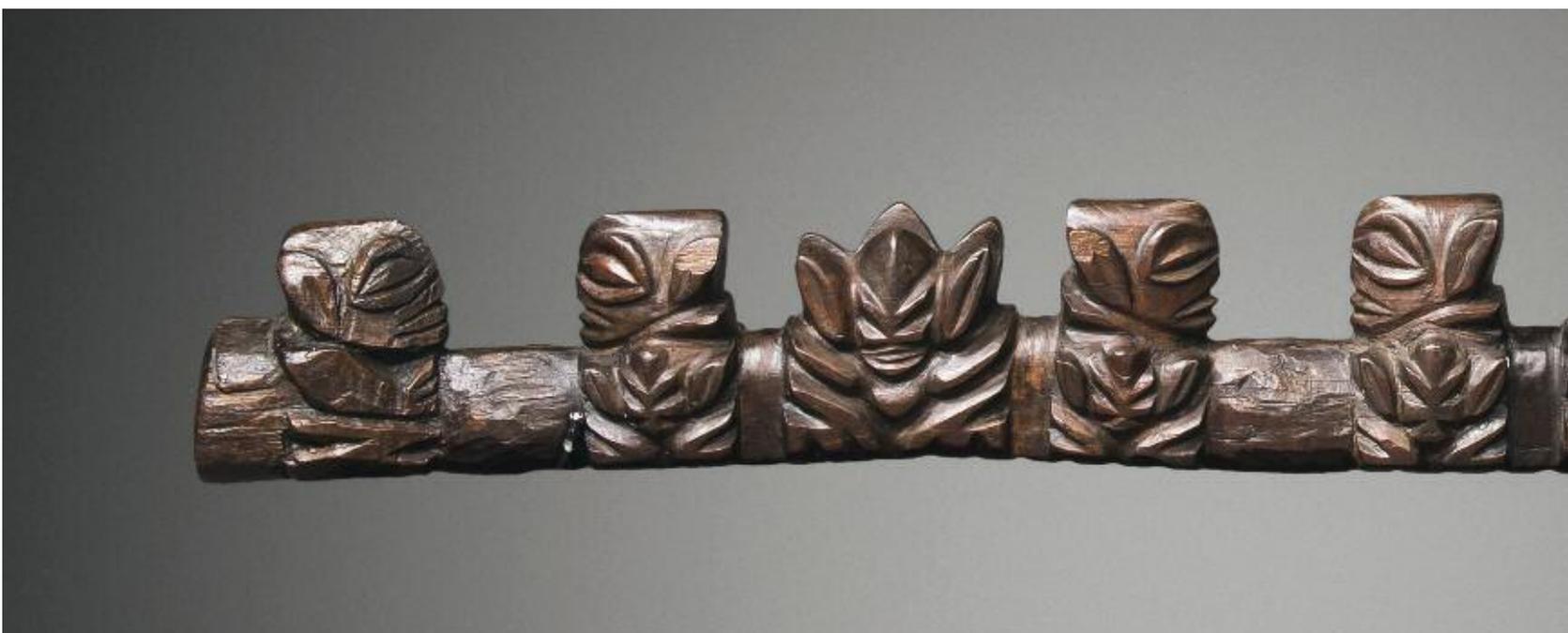




Le manche de ce superbe 'Dieu-Bâton' Rarotonga est sculpté de quatre groupes de figures miniatures, soit neuf personnages, et se termine par un phallus. De gauche à droite, la première figure, vue de profil est très bien sculptée avec une tête au volume important, des yeux en amande, des oreilles étirées et des membres réduits ; elle tourne le dos à une seconde figure dont la tête est dans l'axe du bâton mais le corps présenté de face. Le deuxième groupe, comme le troisième, comprend trois personnages, deux de profil encadrant une figure de face aux oreilles exagérées. Le dernier personnage, isolé et juste avant la coupure du bâton, est proche du premier avec toutefois un volume et un raffinement moindres.

La patine de ce bois très dur, au grain fin, profonde et douce avec des nuances allant du brun clair au brun foncé, signe d'ancien usage, était obtenue par de longs ponçages au coquillage et à l'outil de pierre.

Si le Capitaine Cook croisa dans cet archipel lors de ses deuxième (1772/75) et troisième (1776/80) voyages, il manqua la plus grande de ces îles Rarotonga. Pour recueillir des informations documentées, il faudra attendre l'arrivée du Révérend John Williams (1796-2839) de la L.M.S. (London Missionary Society) en juillet 1823.

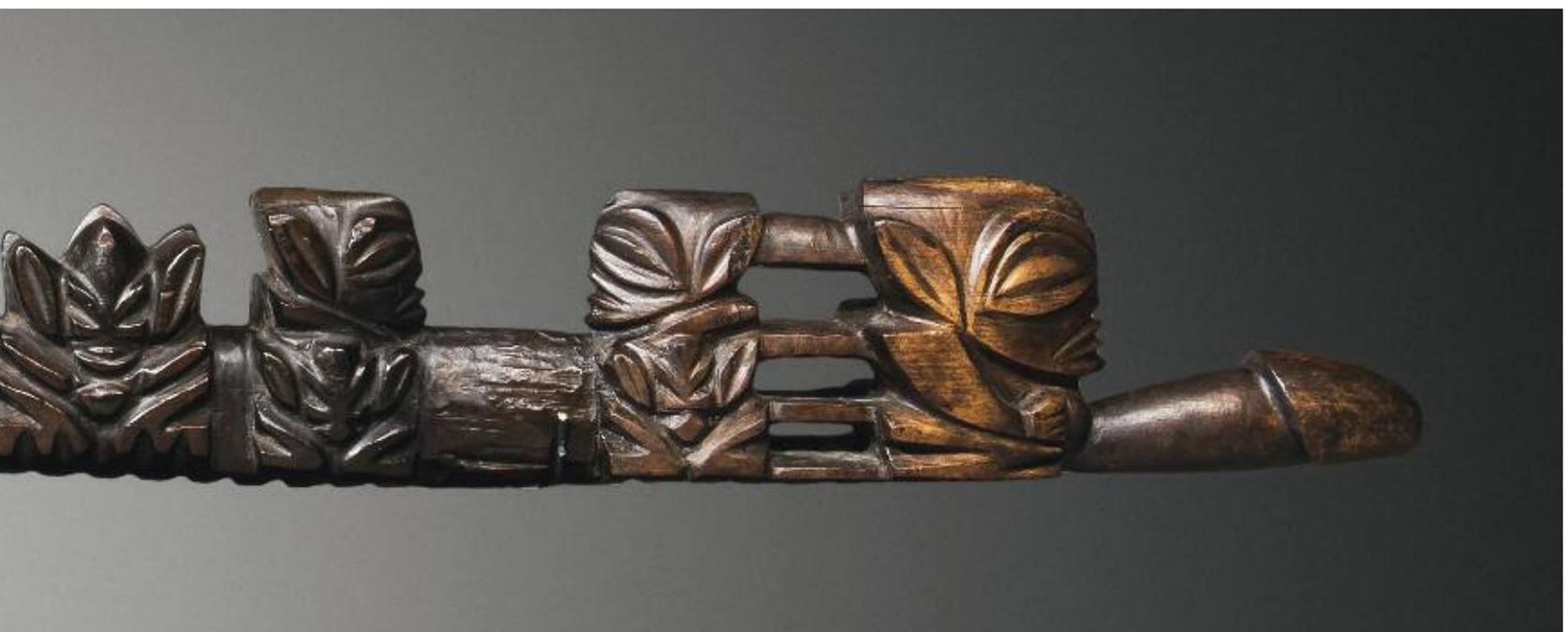




Ces magnifiques 'staff-god' sont excessivement rares, on en compte moins d'une vingtaine essentiellement dans les musées. Ils sont d'autant plus rares, aujourd'hui, que la plupart de ces sculptures idolâtres furent brûlées par les missionnaires de la L.M.S. pour convertir à marche forcée les natifs de l'archipel Cook. Quelques 'Dieux-Bâtons' envoyés à la L.M.S. pour son musée à Londres, créé en 1836, purent échapper aux flammes. Mais, nombres d'entre eux ont été coupés pour des questions de facilités de transport ou 'd'obscénité' concernant la partie phallique. Les habitants des Rarotonga eux-mêmes, ont pu conserver quelques bâtons afin de 'décorer les chevrons des chapelles (missionnaires)' [Williams, 1837, p.119]. Ce qui explique que certains exemples aient pu être exportés plus tardivement. Du fait des mauvais traitements infligés à ces 'staff-gods' on a perdu pour la plupart d'entre eux, l'écorce de tapa qui était enroulée autour de la partie médiane du bâton. Le principe du tapa – présent dans toute la Polynésie – symbolise le pouvoir et l'âme des dieux ou *mana*. Ces objets hautement symboliques sont liés souvent au dieu créateur *Tangaroa*.

Bibliographie :

- Steven Hooper, *Pacific Encounters*, The British Museum Press, 2006, p. 224/225.
- Steven Phelps, *Art and Artefacts*, The James Hooper Collection, Hutchinson Ltd, 1976, p. 133/134.



31

APPUÏE-TÊTE *KALI TABUA*, ILES TONGA, POLYNÉSIE

Epoque probable : XVIII<sup>e</sup> siècle

Bois dur, os de cachalot, fibres de coco

L. 72 cm - H. 13 cm

*KALI TABUA HEADREST, TONGA ISLANDS, POLYNESIA*

*W. 28.35 in - H. 5.12 in*

20 000 / 30 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Mathias Komor, New York (étiquette de la Galerie M.K. portant le n°2489)
- Ancienne collection du gouverneur Nelson A. Rockefeller, New York
- The Museum of Primitive Art, New York (en chiffre rouge, le numéro d'inventaire 57.110)
- Vente Parke Bernet Galleries, *Primitive Art - Collection of Governor Nelson A. Rockefeller and the Museum of Primitive Art*, 4 mai 1967, lot 117
- Ancienne collection George Ortiz, Genève
- Galerie Henri Kamer, New York, Paris, Cannes
- Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Publications :

- Jean Guiart, *Océanie, L'Univers des Formes*, Paris, 1963, fig. 364

Exposition :

- *Second Exhibition*, Museum of Primitive Art, New York, été 1957, n° 37
- *Primitive Arts*, University of California Art Galleries, Los Angeles, 4 mars - 15 avril 1962

La variété des styles d'appuie-tête aux Iles Tonga est saisissante. Au sein de ce corpus, le nombre significatif de ceux à plateau étiré en forme de barre, a longtemps été associé par les observateurs à l'importance accordée localement à l'art de la coiffure, sophistiquée et fruit de nombreuses heures d'élaboration. Offerts lors de fêtes de mariage par la famille de la jeune épouse, les *kali* participaient à l'idée que la fiancée, et avec elle son clan, contribueraient par l'apport de biens domestiques, à la stabilité du jeune ménage.

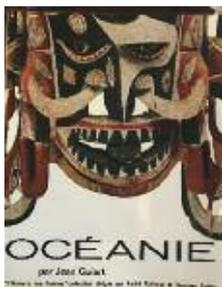
Ici, l'appuie-tête repose sur deux jambages courbes, sur lesquels est fixé une traverse en os de cachalot retenue par une ligature en fibre de coco, *sennit*. Les pieds en forme discoïde sont manquants du fait de la très longue utilisation de cet appuie-tête et de l'usure de ses jambages. A force d'usage, de contact avec la tête de son propriétaire, il devient aussi le réceptacle de l'âme de celui-ci, de son *mana*.

Persistance de l'ancienne étiquette de la collection Komor, n°2489 et du numéro en rouge, n° 57.110 du Museum of Primitive Art.

Si quelques exemplaires historiques, comme celui de la collection James Hooper des Iles Fidji (cf. Phelps, 1976, 194, n° 810) présentant un décor incrusté d'ivoire (*kali masi vonotabua*) constituent un petit ensemble, ceux dont le plateau est en os de cachalot (*kali tabua*) se limitent, à notre connaissance à deux exemplaires pour les Iles Tonga.

En effet, cette œuvre exceptionnelle est à comparer à celle de l'ancienne collection Fuller (L. 40 cm) reproduite dans l'ouvrage de Roland W Force et Maryanne Force, *The Fuller Collection of Pacific Artifacts* (p. 159, inv. 274497), présentant un jambage lui aussi robuste, et une assise concave en défense de morse.

Pour un exemplaire morphologiquement analogue, mais en bois, présentant une assise plane et très longue (L. 70 cm) : cf. Keith St Cartmail, *The Art of Tonga - Ko e ngaahi' aati' o tonga*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p. 55, dont la forme est décrite par l'auteur comme pré-contact.



# L'APPUIE-TÊTE TONGA DE NELSON A. ROCKEFELLER





D.R.

Thomas Schultze-Westrum, Neuguinea, pl. 45

⊖ 32

**PLANCHE VOTIVE GOPE, VILLAGE DE MEAGOMA, PAPOUASIE NOUVELLE GUINÉE**

Bois mi-dur, chaux et pigments ocre rouge

L. 116 cm

Artiste : Mouwo

GOPE ANCESTRAL SPIRIT BOARD, MEAGOMA VILLAGE, PAPUA NEW GUINEA

L. 45.6 in

60 000 / 80 000 €

Provenance :

- Collectée par Thomas Schultze-Westrum en 1966
- Collection John et Marcia Friede, New York
- De Young Museum, San Francisco (2007.44.7)
- Collection Tomkins TC 657
- Collection Privée, New York

Publication :

- *New Guinea Arts, Masterpieces from the Jolika collection of Marcia and John Friede*, Fine Arts Museums of San Francisco, Editions 5 Continents, San Francisco, 2005, vol. 1, page 489 ; vol. 2, cat. N° 463
- Virginia-Lee Webb, *Esprits Incarnés - Planches votives du Golfe de Papouasie*, Editions 5 Continents, Milan, 2016, planche 91

Exposition :

- *New Guinea Arts, Masterpieces from the Jolika collection of Marcia and John Friede*, Fine Arts Museums of San Francisco, 2005-2013

De très belle ancienneté, cette planche *Gope* est ornée en moyen relief d'un visage au nez saillant, encadré de part et d'autre d'un regard en profondes cupules. La bouche en croissant de lune est percée. Le nombril inscrit en région médiane est un motif de trois cercles concentriques. La préservation de la polychromie, soulignant les traits de cette figure d'esprit protecteur, la qualité de sculpture et l'interprétation de l'esprit *Naumi* en font un exemplaire remarquable.

En de rares occasions, les chercheurs consignèrent les noms des artistes qui avaient sculpté les *gope* qu'ils collectaient. Ce fut le cas pour cette planche, fabriquée par Mouwo d'après Thomas Schultze-Westrum. L'esprit qui est associé à cette pièce ainsi qu'à plusieurs autres *gope* recueillies dans la même localité s'appelle *Naumi*.





LE CROCHET CÉRÉMONIEL DU CONSUL MAX THIEL  
UN OBJET IATMUL EXEMPLAIRE



⊖ 33

**GRAND CROCHET IATMUL, COURS MOYEN DU SÉPIK, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE**

Bois de vitex cofassus, restes de polychromie

H. 160 cm

*IMPORTANT IATMUL HOOK, MIDDLE COURSE OF THE SEPIK RIVER, PAPUA NEW GUINEA*

*H. 62.99 in*

**350 000 / 450 000 €**

Provenance :

- Collecté par le Consul Max Thiel, en 1909
- Hamburgisches Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte, Hambourg, n° 11.88.88
- Ancienne collection Serge Brignoni, Berne
- Ancienne collection Monsieur et Madame Alvin Abrams, New York (acquis avant 1979)
- Collection privée

Publication :

- Otto Reche, *Der Kaiserin-Augusta-Fluss, Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910 II-I*, Hambourg, Friederichsen, 1913

Disposés dans la longue case destinée à la réunion des hommes, ces crochets de grande dimension portaient des crânes d'ancêtres de la tribu ou des crânes d'ennemis, tous aussi respectés. Ces derniers étaient vénérés pour leur vertu protectrice et afin d'acquérir la force des défunts.

Présenté dans l'importante exposition *The Art of the Pacific Islands* à la National Gallery of Art de Washington D.C., en 1979.

Bibliographie :

- BUSCHMANN Rainer, « Exploring Tensions in Material Culture : Commercialising Ethnography in German New Guinea, 1870-1914 », in O'Hanlon and Welsch (ed), *Hunting the Gatherers, Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s-1930s*, New York, Berghan, 2000
- COIFFIER Christian et ORLIAC Catherine, « L'arbre *miamba* et la maison cérémonielle iatmul (Papouasie Nouvelle-Guinée) », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 2000.
- KOKOTT Jeanette, « Rauru, Tino, Uli und Co. Die Sammlungen der Ozeanien-Abteilung im Museum für Völkerkunde Hamburg », in *Hamburg : Südsee Expedition ins Paradies*, Hamburg, Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde, 2003
- NEWTON Douglas, KAEPLER Adrienne L, GATHERCOLE Peter, *The Art of Pacific Islands*, Washington, National Gallery of Art, 1979
- PELTIER Philippe, SCHINDLBECK Markus, KAUFMANN Christian (ed), *Sepik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, Skira-musée du quai Branly, 2015
- RECHE Otto, *Der Kaiserin-Augusta-Fluss* (Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910 II-I), Hambourg, Friederichsen, 1913
- SCHLAGINHAUFEN Otto, *Reisen in Kaiser-Wilhelmsland* (Neuguinea), Leipzig, Teubner, 1910 (1910a)
- , *Eine ethnographische Sammlung vom Kaiserin-Augustafloss in Neuguinea*, Leipzig, Teubner, 1910 (1910b)
- , *Verzierte Schädel aus Neuguinea und Neumecklenburg*, Leipzig, Teubner, 1910 (1910c)
- , *Muliam. Zwei Jahre unter Südsee-Insulaner*, Zürich, Orell Füssli, 1959
- THILENIUS Georg, *Das hamburgische Museum für Völkerkunde*, Berlin, Reimer, 1916

Décrivant brièvement cet objet qu'il avait souhaité exposer en 1979 à la National Gallery of Art de Washington, Douglas Newton (1979 : 316) livrait cette précision laconique : « latmul (probablement Woliagwi) », nom donné aux « latmul de l'Est » sur les rives du cours moyen du Sepik. Il se fondait évidemment sur sa connaissance hors pair des arts anciens de cette région, et de leurs centres traditionnels de production et de rayonnement. Or, le premier à avoir publié et commenté ce grand crochet cérémoniel, Otto Reche (1913 : 167), s'appuyant sur des arguments stylistiques non moins consistants, l'avait rattaché à la sculpture en ajours pratiquée sur le cours inférieur du Sepik, et notamment à des personnages de même stature collectés à Singarin. Entre Nouvelle-Bretagne, Sepik et Hambourg, les circonstances probables d'acquisition de cet objet viennent étayer la supposition de D. Newton par d'autres raisons.

Né en 1864, Maximilian Franz (Max) Thiel était le neveu d'Eduard (1847-1917) Hensheim, fondateur avec son frère Franz (1845-1909) d'une société qui avait conquis dans les mers du Sud allemandes à peu près l'importance qu'avait eue la firme Godeffroy avant sa banqueroute. Elle avait son siège à Hambourg mais les opérations en Nouvelle-Guinée allemande et surtout ses dépendances insulaires étaient dirigées depuis Matupi, île qui fait face à Rabaul, principale ville de Nouvelle-Bretagne. En 1892, malade, E. Hensheim quitta le Pacifique en laissant la gestion de l'affaire à son neveu, bientôt surnommé « le sultan de Matupi », pour son train de vie, son hospitalité, le faste de ses réceptions et même les pantalons blancs que les autochtones de son île pouvaient s'offrir grâce à lui.

S'intéressant aux arts locaux comme les frères Hensheim, il consacra une des bâtisses de la société à une collection d'objets rapportés par ses agents et capitaines de schooners, qu'il vendit en 1894 à un négociateur du musée d'ethnographie de Berlin qui supportait l'alcool mieux que lui (Buschmann 2000 : 66). Trois ans plus tard, il débarquait à Hambourg avec une nouvelle collection qu'il exposa au musée d'histoire naturelle local, espérant que le musée berlinois la lui achèterait 20 000 marks ; ce fut finalement le musée d'ethnographie de Hambourg qui acquit la majorité de ces 2 000 pièces. Au printemps 1899, il accueillit à Matupi Georg Thilenius (1867-1937), l'aida dans sa quête d'objets pour le musée de Berlin, et reçut certainement de lui des conseils pour améliorer les collectes ethnographiques de ses agents.

[English translation at the end of the catalog P. 138](#)





En 1902, Thiel s'attacha les services du collecteur de pièces d'histoire naturelle et d'ethnographie Franz Hellwig (1854-1929) ; en 1904, ce dernier regagna l'Allemagne avec un ensemble de pièces qu'il vendit 20 000 marks, pour le compte de son patron, au musée hambourgeois dont Thilenius était devenu le directeur. Toutefois, Thiel était moins avide d'argent que d'honneurs : pour les marchands et financiers roturiers, les relations avec les musées permettaient de s'affirmer face à l'aristocratie prussienne dominante. Ses dons à divers musées scandinaves valurent à Thiel le titre de consul de Norvège, en 1907. En 1909, il se vit décerner, pour ses dons au musée de Berlin, la médaille de quatrième classe de l'ordre prussien de l'Aigle rouge, la plus haute distinction accessible à un roturier.



Portrait du Consul  
Max Thiel

Entretemps, le musée de Hambourg, à l'initiative de Thilenius, avait lancé une vaste campagne de collecte ethnographique et ethnologique (Hamburger Südsee Expedition 1908-1910) dont le point de départ, en Nouvelle-Guinée allemande, fut l'île de Matupi et la station de charbon de la firme Hershheim. Les seuls membres de l'expédition à n'être pas des gens de musée étaient le peintre Hans Vogel et Hellwig, chargés d'acheter les objets. À bord du vapeur loué pour l'occasion, le *Peiho*, ils remontèrent le Sepik sur 436 kilomètres, en mai-juin 1909, et les fruits de cette navigation furent détaillés quatre ans plus tard par Reche dans le livre où se trouvent reproduits ce crochet et huit autres pièces de la « collection Thiel » du musée de Hambourg.



Max Thiel, debout chapeau à la main, Matupit, 1890

Forte d'une cinquantaine de pièces (inventoriées 11.88), elle fut officiellement reçue comme un don du consul en 1911 (Kokott 2003 : 32). Hellwig était devenu alors collaborateur permanent du musée, et Thiel membre de la commission chargée de conseiller sa direction (Thilenius 1916 : 12 et 14). Comme le révèle l'ouvrage de Reche (1913 : 126, à propos du 11.88 : 37), Hellwig en fut le principal pourvoyeur. Thiel a pu le mandater pour une collecte séparée avant son départ pour le Sepik, ou a pu sélectionner dans ce qu'il en rapportait des pièces, généralement importantes à l'instar de ce crochet, à offrir séparément au musée de Hambourg.

Mais l'une des parures frontales de cette collection (11.88 : 35, p. 88) est donnée comme acquise sur place le 4 août 1909, et renvoie à une navigation sur le Sepik immédiatement postérieure à celle du *Peiho*, celle du *Siar* (30 juillet-6 août 1909). En faisait partie un autre proche et pourvoyeur de Thiel, l'anthropologue suisse Otto Schlaginhaufen (1879-1973), alors attaché au musée d'ethnographie de Dresde, mais qui collectait aussi pour son propre compte. Il le relate lui-même (1959 : 207, 1910a : 17, 1910c : 3), c'est de chez Thiel qu'il quitta la Mélanésie, le jour de Noël 1909 ; séjournant chez lui depuis le 1er décembre, il avait reçu de lui divers objets à offrir au musée de Dresde, et peut-être procédé aussi à des échanges.

Ainsi, le crochet cérémoniel « Thiel 11.88 : 38 » fut collecté soit par Hellwig dans les premiers jours de juin 1909, soit par Schlaginhaufen deux mois plus tard de la même année. Mais il serait précieux de savoir dans quel village, et telle était la question que s'était posée D. Newton. Malheureusement, à lire Reche, Hellwig ne notait ni les dates ni les lieux de ses collectes – peut-être voyait-il là un « secret des affaires ». Cependant, sept des huit importantes sculptures « Thiel » décrites par Reche proviennent typiquement du pays iatmul, y compris une planche cérémonielle ajourée de Malu, étape la plus reculée atteinte par le *Peiho*.

Schlaginhaufen (1910a et b : *passim*, 1959 : 174-186), plus précis sur les circonstances de ses collectes, a lui aussi acquis des planches de ce type, dans le dernier village atteint par le *Siar*, le 4 août 1909. Il n'en donne pas le nom, mais comme le montre le spécimen précité de la collection « Thiel 11.88 : 35 », ce village appartenait au pays iatmul, dans ses franges orientales. C'est où il faut revenir à la localisation et à l'attribution stylistique proposées par D. Newton.

La vitalité artistique du bassin du Sepik s'explique notamment par le fait que les formes et les objets y voyageaient, s'échangeaient, étaient « utilisés à des fins différentes selon les lieux » (Peltier et Schindlbeck, 2015 : 15). Mais tous les objets ne circulaient pas, en raison de leurs dimensions ou de leur usage, et tel était le cas, à chacun de ces titres, du présent crochet cérémoniel. De trop grandes dimensions pour un usage domestique, dépassant même la taille habituelle des individus masculins (150 à 155 cm selon Reche 1913 : 54), il faisait partie des pièces conservées et honorées en secret dans les maisons des hommes, et souvent taillées dans le même bois, très résistant et à forte valeur symbolique, que « l'ossature » de ces maisons ou les grands tambours à fente associés à elles, le *Vitex cofassus* (*miamba* en iatmul, *garamut* en pidgin, Coiffier-Orliac 2000 : 149).

Dans sa notice sur cet objet, D. Newton indiquait seulement que les crochets cérémoniels se distinguent nettement de leurs homologues domestiques par « leur échelle et leur élaboration » ainsi que par « l'abondance de symboles incorporant des références mythologiques ». Dans sa description, Reche y identifiait, de part et d'autre des membres « serpentiformes », des « têtes de poissons » ainsi que des « calaos » courant de haut en bas de la figuration humaine ou affrontés à l'intérieur des ajours ménagés à l'intérieur des bras et des jambes. De fait, celles-ci se terminent par deux têtes de serpent. On peut remarquer également deux petits visages peints sur le buste et le bassin, renvoyant certainement à des mythes, ainsi que la représentation d'un rapace en piqué, dont les ailes, disparues, formaient les « pattes » du crochet, mais dont on distingue encore le cou et le bec à la base de l'objet, évoquant probablement l'aigle pêcheur ngawi, de première importance dans la mythologie iatmul.

D. Newton concluait, comme pour justifier son hypothèse de localisation : ce spécimen « montre d'intéressantes relations avec les styles Ewa et Alambak de la rivière Karawari, qui se jette dans le Sepik dans cette région iatmul », styles souvent dits « en croc » qui se retrouvent y compris dans les arts des collines de la rive gauche du Sepik. Les connaisseurs pourront encore noter, dans ce crochet iatmul *semban*, des parentés avec les sculptures en ajours du bas Sepik, ainsi que le suggérait Reche, mais également avec les planches ajourées animées d'extraordinaires volutes, les *malu semban*, élaborées par les iatmul de l'Ouest plus en amont du fleuve, ou encore les meilleurs crochets Kapriman, oscillant eux aussi entre naturalisme et symbolisme « curvilinéaire ».

De ce point de vue, cette pièce exceptionnelle par sa facture, son ancienneté et sa provenance peut être également considérée comme parfaitement représentative de la culture des iatmul de l'Est, au carrefour des voies d'eau et des formes qui y voyageaient, et même qualifiée d'exemplaire, par la conciliation harmonieuse qu'elle présente de plusieurs options plastiques parfois antagonistes, un exploit de plus chez ces hommes qui se voulaient surtout des guerriers.

Gilles Bounoure



Θ 34

**PLAT À NOURRITURE PAPASIA, ILES FIDJI, POLYNÉSIE**

Epoque présumée : XVIII<sup>e</sup> siècle

Bois véni à patine brun foncé à noir brillante

H. 9 cm - L. 38,5 cm - l. 27 cm

PAPASIA FOOD DISH, FIDJI ISLANDS, POLYNESIA

H. 3.54 in - L. 14.96 in - W. 10.63 in

30 000 / 40 000 €

Provenance :

- Sotheby's, Londres, 31 juillet 1988, lot 15

- Wayne Heathcote, UK

- Collection privée

Il existe aux Iles Fidji, deux types de plat rectangulaire en creux comme celui-ci :

- le présent plat à nourriture avec quatre pieds taillés à facettes et sous le plat un élément de suspension, percé de deux trous, évoquant la tête d'une tortue comme le plus souvent dans les coupes des Fidji. Ce plat est taillé avec soin et raffinement, sa patine est profonde et luisante ; il devait être destiné à une caste supérieure ou des notables par comparaison à d'autres plats plus rustiques.

Un plat similaire (L. 18 inches) est reproduit dans Edge-Partington - comme étant de sa collection - Série I, planche 110, n°3. Un autre existe au British Museum.

- un autre type de plat rectangulaire existe aux Iles Fidji, c'est un plat à huile, destiné aux prêtres, dont les bords sont festonnés et qui ne comporte pas de pieds.

Nous pouvons en voir des exemples dans Edge-Partington, Série I, planche 112, n°1 et 3 de longueurs comparables entre 14 et 18 inches.

Ils sont moins exceptionnels que les plats à nourriture.

Nous sommes en présence d'un type de plat d'une grande ancienneté, d'une extrême rareté et d'une grande pureté de forme servie par une patine sombre et glacée.



James-Edge-Partington, *An album of the weapons, tools, ornaments, articles of dress etc... Natives of the Pacific Islands, drawn and described from examples in public et private collections in England.*







Ø 35

**BOÎTE À PLUMES MAORI WAKA HUIA, NOUVELLE ZÉLANDE**

Bois dur à patine brun rouge

L. 46,5 cm

WAKA HUIA MAORI FEATHER BOX, NEW ZEALAND

W. 18.11 in

**30 000 / 50 000 €**

Provenance :

- Collection Kenneth Webster, Londres, n° 1745

- Collection privée

Boîte *waka huia* de forme oblongue, sculptée en ses extrémités d'un couple de *tiki*, langues dardées en signe de défiance, les mains ramenées sous le menton infléchissant les bras en un mouvement élégant et annelé. Les corps féminin et masculin, comme les coiffures, sont bien différenciés et se réduisent à des volumes de petites proportions, formant un motif presque abstrait à la patine lustrée.

La surface entière de la boîte est recouverte d'un riche décor en léger relief, le couvercle quant à lui beaucoup plus sobre, suggérant peut-être un travail en cours d'exécution.

Destiné à conserver les parures en néphrite et les plumes de l'oiseau *huia* qui ornaient les têtes de chefs Maori, ces boîtes à trésor *waka huia* étaient suspendues, ce qui explique le décor très complexe et soigné de la face postérieure.

A l'intérieur du couvercle et du réceptacle, le numéro de la collection Webster, « Web coll 1745 », peint en blanc, et une étiquette plus ancienne (sous le couvercle seul), collée.

La matière de teinte chaude et l'état de conservation sont remarquables.

Bibliographie :

- Augustus Hamilton, *Maori Art*, Holland Press, 2<sup>sd</sup> édition, 1977, p. 425, pl. LXI fig. 2 notamment





36

**EFFIGIE FUNÉRAIRE DITE RAMBARAMB, SUD DE L'ÎLE DE MALEKULA, ARCHIPEL DU VANUATU**

Crâne humain, structure végétale, pâte végétale, toile d'araignée, fibres végétales, polychromie d'origine  
H. 184 cm

*SO-CALLED RAMBARAMB FUNERARY EFFIGY, MALEKULA ISLAND, VANUATU*  
H. 72.44 in

50 000 / 70 000 €

Provenance :

- Comte Baudouin de Grunne, Bruxelles
- Collection privée

C'est avec l'effigie funéraire Rambaramb du Sud de l'île de Malekula que le culte rendu aux ancêtres par les populations mélanésiennes trouve son expression la plus spectaculaire. Suite au décès, le corps du notable de haut rang était dans un premier temps exposé sur une plateforme funéraire à l'extérieur du village où on le laissait se décomposer. Le crâne était ensuite récupéré et soigneusement nettoyé. A l'aide d'une pâte végétale composée d'argile et de fibres de fougère et de coco, on surmodelait alors son visage de la manière la plus réaliste possible et on réalisait un grand mannequin peint de vives couleurs, orné de ses insignes de grade et de clan et des attributs de son rang. Le crâne fiché au sommet du simulacre de corps et l'ensemble érigé, la cérémonie des secondes funérailles pouvait commencer. A l'issue de ce rite funéraire, le corps était abandonné et la tête prenait sa place dans la maison des hommes. La conception éphémère et fragile de cette construction explique donc la rareté des grands Rambaramb dont seuls quelques exemplaires sont arrivés jusqu'à nous. Jean Guiart a souligné l'importance de l'art du modelage porté à son paroxysme par les populations néo-hébridaises, Pablo Picasso sut également l'apprécier puisqu'il conserva toute sa vie un remarquable exemplaire de cette rare production. Sa polychromie est très bien conservée, le modelage de la tête superbe.



# LE MASQUE BIWAT DU DOCTEUR OTTO SCHLAGINHAUFEN

Θ 37

MASQUE DE LA YUAT RIVER, POPULATION BIWAT, OU 'MASQUE MUNDUGOMOR', SÉPIK, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE, MÉLANÉSIE

Epoque : Fin XIX<sup>e</sup>

Bois, pigments

H. 29,8 cm – l. 25,2 cm – P. 15 cm

*YUAT RIVER MASK, BIWAT PEOPLE, OR 'MUNDUGOMOR MASK', SEPIK, PAPUA NEW GUINEA, MELANESIA*

*H. 11.42 in – W. 9.84 in – D. 5.91 in*

50 000 / 80 000 €

Provenance :

- Collecté par le Docteur Otto Schlaginhaufen, probablement le 2 aout 1909
- Dresden Museum
- Arthur Speyer, Berlin, par échange avec le Musée, après 1921
- Wayne Heathcote, UK
- Collection privée



Abhandlungen Museums Dresden, 1910-1912

English translation at the end of the catalog P. 139





DR.

O. Schlaginhaufen en haut à droite à bord du Bolow

Ce masque biwat puissant a la chance d'être très bien documenté. Le Dr Otto Schlaginhaufen (1879-1973) anthropologue, entomologiste et botaniste suisse, si il était plus intéressé par les crânes que les objets, a eu la chance de découvrir un groupe de trois masques biwat, très probablement le 2 aout 1909 ! Un autre de ces masques est publié dans *Island Ancestors, Oceanic Art from the Masco Collection*, Allen Wardwell, University of Washington Press, 1994, n°14.

(fascicules publiés à Dresde en 1910, *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*, p. 7).

Il a fait deux brefs séjours en Nouvelle-Guinée allemande et il a expédié au Musée de Dresde, quelque 260 objets. Il a parcouru à pied et en pirogue, avec des gardes et des porteurs, les Monts Torricelli et la région du Ramu sans aller chez les Biwat. Il a donc pu trouver ces masques soit éloignés de leur région d'origine (les échanges entre populations Mundugomor, Tchambuli, latmul étaient nombreux tant sur le plan des objets que sur le plan culturel et religieux) soit à bord du bateau Siar, naviguant sur le Sépik en aout 1909.

Bibliographie :

-Margareat Mead, *Tamberans und Tumbuans in New Guinea*, Magazine AMNH, 1934.



DR.

Bateau S.S. Siar, Août 1909

Deux hypothèses, en effet, peuvent expliquer que Schlaginhaufen ait trouvé ces masques non sur le cours de l'Yuat River, qu'il n'a pas exploré, mais dans un village des rives du Sépik :

- soit les 'Mundugomor' vendaient, après usage, leurs cérémonies, leurs chants et les objets allant avec – comme le pense Christian Kaufman dans l'article de *Pacific Arts*, New Series, vol. 9, n°1, 2010 – et Schlaginhaufen a pu alors acquérir les objets du rituel.

- soit les populations sujettes des 'Mundugomor' qui leur faisaient produire leurs masques dans les vastes marais avoisinants livraient le même type d'objets a encore d'autres populations sur les rives du Sépik.

De fait, nous sommes en présence de l'un des plus anciens 'masques Mundugomor'- travaillé à l'outil de pierre - collectés à notre connaissance. Seul, l'exemplaire du Musée de Boston (MFA 1994.400) est donné comme collecté en 1900. Il faudra attendre plus de 10 ans et les années 20 pour que d'autres masques rejoignent les collections occidentales (par exemple, Kelm, 1966, ill. 206 à 210 collectes 1924/1928).

Ces masques, objets secrets s'il en fût, étaient montrés par les anciens lors des cérémonies d'initiation. Ce n'étaient pas des masques de danse. Ils représentaient l'esprit crocodile *Asin*, figure essentielle du panthéon animal de la population Biwat.

Les bouchons de flûtes et les tambours à eau servent dans des cérémonies comparables chez les 'Mundugomor'.

Nous sommes ici en présence d'un masque témoin d'une époque lointaine, avec une histoire connue, qui allie à ses qualités esthétiques, la force et la férocité de l'esprit *Asin*.

Kaufmann dans *Ombres de Nouvelle-Guinée*, 2006, (p. 106-107, ill. 8 et 9) les deux photos de Speiser montrant l'utilisation de masques biwat dans des cérémonies sur les bords du cours inférieur du Sepik (ce qui fait l'objet de son article de 2010).



DR.

Grand panneau d'écorce avec le crocodile Asin.





Karl Erik Larsson, Fijian Studies, collection Etnologiska Studier, Etnografiska Museet, Göteborg, 1960, fig. 2

Ø 38

**FIGURE FÉMININE D'ANCÊTRE MATAKAU, ILES FIDJI, POLYNÉSIE**

Epoque présumée : XIX<sup>e</sup> siècle ou antérieur

Bois dur (vesi) à patine brune nuancée rouge brillante

H. 27 cm

*Fiji Ancestral Female Figure (Matakau), Polynesia*

H. 10.3 in

40 000 / 70 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Godeffroy, Hambourg, Allemagne, avant 1881
- Ancienne collection H. Tischner, Hambourg, Allemagne
- Wayne Heathcote, UK
- Collection privée

Rare statue d'ancêtre féminine ou *matakau*, représentant une effigie solidement campée sur des jambes pleines, les pieds en bas-relief pliant leurs doigts sur la hauteur de la petite base angulaire. Le corps plein, ponctué de seins discrets, est percé au nombril, et encadré de bras filiformes, les mains de petites tailles posées contre l'abdomen. Le dos légèrement rebondi se prolonge en une chute de reins tout en douceur, les mollets et le fessier comme légèrement tournés, et imprimant à la sculpture un mouvement.

L'ensemble du volume courant des épaules aux mains, décrit un polygone assurant un socle solide à la tête, de dimensions proportionnellement plus grandes. Celle-ci, ovoïde, est sculptée sous un front haut et le bombement du bourrelet sourcilier, d'un visage au regard géométrisé et marqué par un pli palpébral. Le nez en pointe de flèche est puissant, les narines percées. La bouche, sobre fente, est en léger relief. Le dessin des oreilles en forme de crochet est très séduisant.

Le bois de *vesi*, essence associée localement aux dieux et aux chefs. (Steven Hooper, *Fidji - Art and life in the Pacific*, page 214), à la fibre particulièrement serrée et dense, confère à l'œuvre une grande noblesse.

Le corpus des statues des Iles Fidji en bois se réduit à quelques très rares exemplaires oscillant d'une dizaine de centimètres à presque un mètre cinquante de hauteur, effigies parmi lesquelles on distingue un plus grand nombre de sculptures féminines. Le sens à donner à cette répartition reste mystérieux.

Si l'on sait, par les investigations de spécialistes comme Karl Erik Larsson et Fergus Clunie, que la statuaire était associée à des cultes magico-religieux, il semble qu'il n'y ait pas eu localement, à proprement parler, d'idolâtrie.

Peu d'informations nous sont parvenues concernant les cultes vernaculaires, mais il est établi que certaines *matakau* étaient érigées sur les sépultures de chefs de clan, des tumulus, voire parfois des amasements de massues (tout aussi importantes que les effigies pour leur caractère sacré) en désignant la présence. Selon leur taille et leur matière (fougère arborescente et dent de cachalot ayant par ailleurs été utilisées), ces effigies pouvaient orner le faite des *bure kalou*, (les temples locaux), être utilisées comme chambranle ou élément d'architecture pour les plus grandes, les plus petites en bois à surface patinée permettant de conjecturer une conservation à l'intérieur des temples, où les fumées rituelles participaient à leur pigmentation.

Support de l'âme d'un ancêtre invoqué lors de cérémonies rituelles, talisman transmis de génération en génération par les clans lignagers, l'objet rare que nous présentons aujourd'hui, garde enfermé en ses lignes serrées et envoûtantes le secret de son usage.





**39**

**BOÎTE MAORI WAKA HUIA, NOUVELLE ZÉLANDE** BOIS DUR À PATINE BRUNE BRILLANTE

H. 12,5 cm - L. 52,5 cm

WAKA HUIA MAORI BOX, NEW ZEALAND

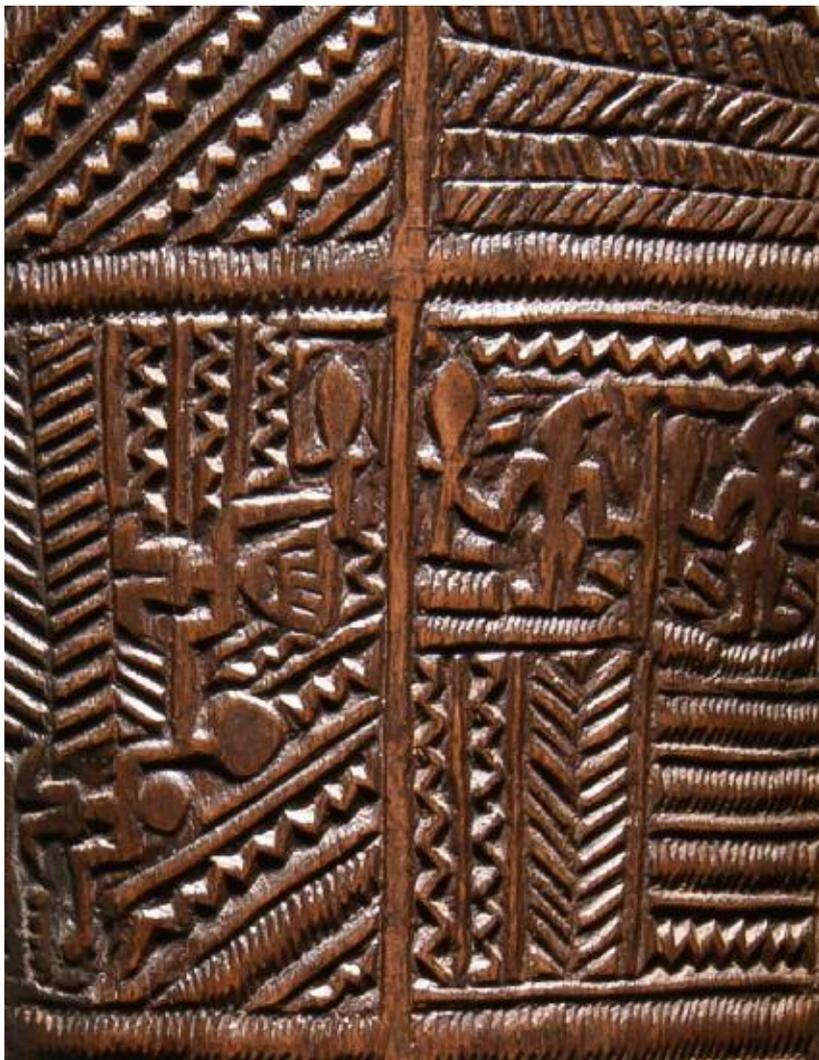
H. 4.9 in - L. 20.6 in

**18 000 / 20 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Gérard Wahl dit Boyer, Paris
- Collection privée par descendance, Paris

Boîte à trésor *waka huia* Maori aux belles proportions. De section quadrangulaire, elle est entièrement recouverte d'un décor traditionnel en léger relief, de très belle qualité. Les prises latérales sont sculptées en forme de *tiki*. Les têtes projetées sont ornées de fronts proéminents, les yeux décrits en deux lignes obliques, les langues, agressives, dardées. Les corps sculptés le long de la paroi forment une succession de courbes et volutes, les mains à trois doigts, signes d'ancienneté, posées sur le haut des cuisses. L'abdomen rebondi est sans décor, à l'inverse des épaules couvertes de tatouages. Ces effigies gardiennes aux lignes puissantes devaient protéger la boîte et son précieux contenu. Belle ancienneté.



Ø 40

MASSUE AKAU TAU, MOUNGALAU LAU ILES TONGA, POLYNÉSIE

Epoque présumée : XVIII<sup>e</sup> siècle

Bois dur à patine brune

L. 109,5 cm

Akau Tau club, Moungalaulau, Tonga Islands, Polynesia

H. 42.91 in

18 000 / 25 000 €

Provenance :

- Wayne Heathcote, UK
- Collection privée

Casse-tête à la fois puissant et raffiné, au manche cylindrique se transformant progressivement en une masse d'arme évasée et traversée d'une saillie. Un décor minutieux recouvre l'ensemble de l'œuvre en registres successifs parcourus de motifs de chevrons, de très nombreuses silhouettes d'hommes et d'animaux stylisés se glissant dans ce foisonnant décor. A la base, un percement permettant de passer une dragonne, comme souvent dans les clubs des Tonga. Très belle patine d'usage.

Bibliographie :

- Adrienne Kaeppler, *Polynesia - The Mark and Carolyn Blackburn Collection of Polynesian Art*, Ai Pohaku Press, 2009 p. 256, fig. 182 et 183



41-A

41-B

#### 41

##### LOT DE DEUX POIGNÉES DE KRISS, INDONÉSIE

Époque présumée : fin du XIX<sup>e</sup> - début du XX<sup>e</sup> siècle

SET OF TWO KRISS HANDLES, INDONESIA

H. 3.54 in

600 / 900 €

Provenance :

- Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Les *kris* ou *keris* sont des couteaux indonésiens à pouvoir magique, dont les poignées pouvaient être sculptées en bois, corne, métal précieux, ou comme ici, en ivoire.

A. Minangkabau, Ile de Sumatra

Ivoire à patine claire à miel

H. 9 cm

Poignée de *kris* anthropomorphe au corps recourbé, la tête évoquant un bouton végétal.

B. Ile de Madura

Ivoire à patine brune

H. 9 cm

Ornée de motifs végétaux luxuriants.



42

#### 42

##### LOT DE DEUX POIGNÉES DE KRISS, ILE DE MADURA, INDONÉSIE

Époque présumée : fin du XIX<sup>e</sup> - début du XX<sup>e</sup> siècle

Ivoire à patine clair, métal, verre

H. 9 cm et 10 cm

SET OF TWO KRISS HANDLES, MADURA ISLAND, INDONESIA

H. 3.54 in and 3.94 in

600 / 900 €

Provenance :

- Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Les poignées de *kris* de Madura se caractérisent par un décor foisonnant d'inspiration végétale le plus souvent, mais également de motifs héraldiques hérités de la colonisation européenne.



**43**  
**POIGNÉE DE GRUGEOR À BÉTEL, ILE DE LOMBOK, ILES DE LA SONDE, INDONÉSIE**

Epoque présumée : début du XIX<sup>e</sup> siècle  
 Os à patine claire  
 H. 10,5 cm

*BETEL NOTCH HANDLE, LOMBOK ISLAND, SONDE ISLANDS, INDONESIA*  
 H. 3.94 in

**1 500 / 2 500 €**

Provenance :  
 - Davide Manfredi, Paris  
 - Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Publication :  
 - *Art Tribal*, Printemps 2001, p. 47

Superbe poignée de grugeoir à bétel sculptée d'un personnage au corps assis sur une base ornée de motifs végétaux, les genoux repliés sur le buste autour desquels s'enroule le bras gauche. Les jambes graciles font reposer les pieds aux malléoles sculptées, tournés vers l'intérieur, l'un sur l'autre. Les bras sont décrits dans une attitude asymétrique : à gauche, étiré le long de la cuisse, à droite, la main reposant sur l'épaule gauche, les omoplates bien dessinées. Le visage naturaliste est saisissant. Tourné vers la droite, son regard aux pupilles incrustées, comme le mouvement des lèvres, évoque une forme d'effroi. Très belle patine de long usage couleur miel.



**44**  
**POIGNÉE DE KRISS PANGHULU, POPULATION BUGI, SUMATRA, INDONÉSIE**

Ivoire marin à patine miel  
 H. 8 cm - l. 9 cm

*KRISS PANGHULU, BUGI POPULATION, SUMATRA, INDONESIA*  
 H. 3.15 in - W. 3.54 in

**700 / 1 000 €**

Provenance :  
 - Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Poignée de *kriss* de belle teinte chaude patinée, évocation caractéristique d'un visage stylisé.



45

**PIG-CHARM OU TUN-TUN IBAN, SARAWAK, BORNÉO**

Bois dur à patine brun foncé noir, présence d'anciens pigments de chaux  
L. totale 51 cm - l. personnage seul : 9 cm

*IBAN PIG-CHARM OR TUN-TUN, SARAWAK, BORNÉO*

*Total H. 20.08 in - Figure H. 3.54 in*

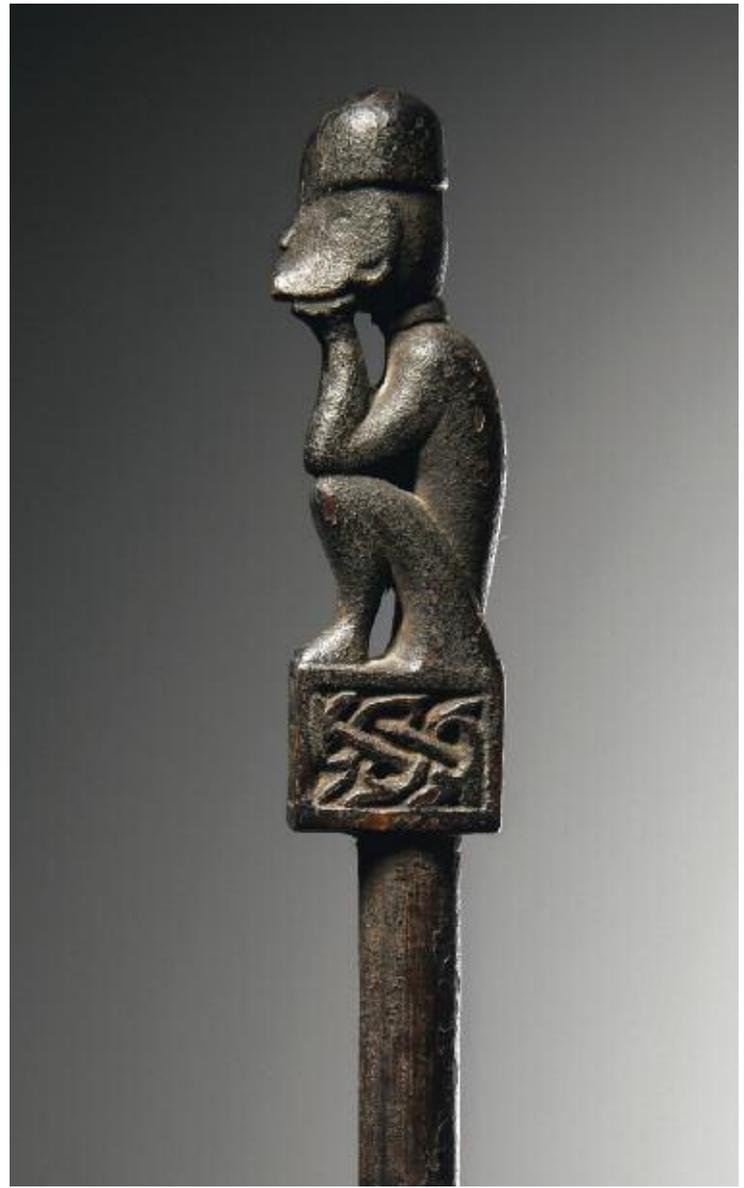
**2 500 / 4 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Hubert Goldet, Paris
- Vente François de Ricqlès, Paris, 30 juin 2001, lot 18
- Collection Jean-Claude Bellier, Paris, acquis lors de la vente

*Tun-tun* aux belles proportions, l'effigie aux lignes soignées décrite de profil en plans droits décrivant une forme d'accolade. Le dos est sculpté d'une très belle ligne spinale rejoignant la chute des reins. La tête, coiffée d'un court callot, est élégante, le visage, résumé à ses plus simples lignes, d'une belle qualité de sculpture. Belle patine brillante.

Présence de l'étiquette de la vente Hubert Goldet.



46

**PIG-CHARM OU TUN-TUN IBAN, SARAWAK, BORNÉO**

Bois dur à patine brun foncé noir  
L. totale 51 cm - l. personnage seul : 9 cm

*IBAN PIG-CHARM OR TUN-TUN, SARAWAK, BORNÉO*

*Total H. 20.08 in - Figure H. 3.54 in*

**2 500 / 3 000 €**

Provenance :

- Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Personnage assis sur une petite base ornée d'un décor soigné, l'effigie aux lignes ourlées retenant de ses deux mains un visage stylisé, la ligne coiffe-regard-nez évoquant la forme d'un casque. L'étoffe formant charme a perdu entre les membres du personnage.



**47**

**PIG-CHARM OU TUN-TUN IBAN, SARAWAK, BORNÉO**

Bois dur à patine brun foncé noir nuancé rouge brillante  
L. totale 53 cm - l. personnage seul : 10,5 cm

*IBAN PIG-CHARM OR TUN-TUN, SARAWAK, BORNÉO*

*Total H. 20.87 in - Figure H. 3.94 in*

**2 500 / 4 000 €**

Provenance :

- Galerie Ile du Démon, Paris
- Ancienne collection Hubert Goldet, Paris
- Vente François de Ricqlès, Paris, 30 juin 2001, lot 24
- Collection Jean-Claude Bellier, Paris, acquis lors de la vente

Bâton cylindrique surmonté d'un personnage caractéristique, assis sur une embase polylobée, les coudes reposant sur les genoux, les mains ramenées sous le menton. Le corps lisse et longiligne est traversé au dos d'un bandeau spinal et d'un court fessier. La tête ovoïde est sculptée d'un visage concave, le nez pincé surmontant une petite bouche ovale.

Très belle patine d'usage.

Présence de l'étiquette de la vente Hubert Goldet.



**48**

**PIG-CHARM OU TUN-TUN IBAN, SARAWAK, BORNÉO**

Bois dur à patine brun foncé noir nuancé rouge brillante  
L. totale 54 cm - l. personnage seul : 6,5 cm

*IBAN PIG-CHARM OR TUN-TUN, SARAWAK, BORNÉO*

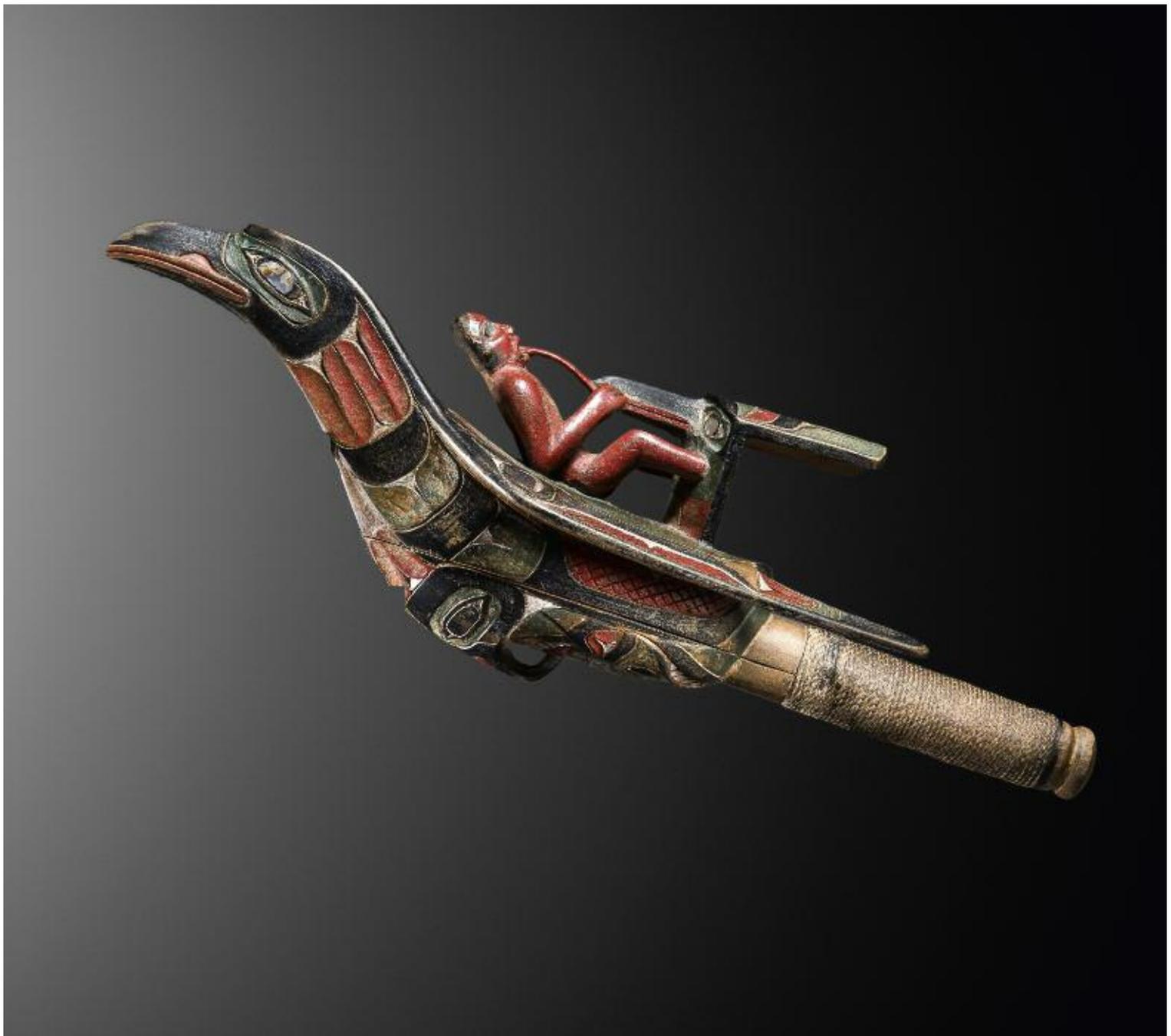
*Total H. 21.26 in - Figure H. 2.36 in*

**2 500 / 3 000 €**

Provenance :

- Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Le bâton chantourné en partie haute, surmonté d'un personnage caractéristique qui, bien que de petite taille, présente une série de détails soignés. Persistance de l'étoffe formant charme. Belle patine brillante.



49

**HOCHET HAÏDA, COLOMBIE BRITANNIQUE**

Bois mi-dur à patine brune, pigments, nacre, fibres végétales

L. 32,5 cm

*HAÏDA RATTLE, BRITISH COLOMBIA*

W. 12.8 in

25 000 / 35 000 €

Hochet Haïda à prise gainée de fibres, à l'opposé de laquelle est figuré un oiseau, bec épointé et yeux ornés de nacre. Sur son dos aux ailes déployées, repose un personnage dont la langue surdimensionnée rejoint celle d'un second oiseau mythologique. Cette figure chamanique est en pleine acquisition du savoir animal que la nature lui transmet ici, de manière allégorique. Au revers, parcourant l'ensemble du ventre de l'oiseau, sans doute un corbeau, un motif traditionnel et protecteur représentant *Konankada*, chef des mondes sous-marins.

Manipulé par paire lors des cérémonies par les chefs, ce type de hochet soutenait, par ses variations rythmiques, la dramaturgie des interventions orales publiques. Bel exemplaire du type.



# MASQUES HOPI ET NAVAJO D'ANDRÉ BRETON ET ROBERT LABEL



D.R.

André Breton et Robert Label dans l'Atelier du 42 rue Fontaine 1958

## André Breton (1896-1966)

Il est trop connu pour que l'on puisse réellement le présenter en quelques lignes, l'histoire de sa collection se confondant avec celle du Surréalisme. Ses ambitions, ses exigences étaient à la hauteur de ce personnage hors du commun qui déclare à Mexico dès 1938 à propos de son désir de modifier le regard d'une époque : changer la vision, conquête non négligeable « n'est qu'un des moyens mis en œuvre par le Surréalisme pour satisfaire à une ambition beaucoup plus vaste, puisqu'elle n'est rien moins que changer la vie ».

André Breton a toute sa vie tout collectionné, du modeste champignon à la toile de Chirico 'Le Cerveau de l'Enfant'. Mais il avait un goût affirmé – lié au Surréalisme – pour l'Océanie et les Indiens d'Amérique qui constituaient la part majeure de sa collection non européenne.

Si le Mur de l'Atelier, où il vécut de 1922 à 1966, reconstitué au Centre Pompidou montre la variété de sa collection, elle ne traduit pas l'entassement, le 'fouillis' – semblable aux réserves d'un musée d'ethnographie du XIX<sup>e</sup> siècle – du 42 rue Fontaine où l'on ne se déplaçait que par un étroit cheminement. Il y fut souvent photographié en parfaite symbiose avec ses trésors qui constituaient – avec le Surréalisme – toute son œuvre.

Il vécut sa vie durant cette double passion. Il n'avait pas pu acheter – faute de moyens financiers – le Uli de Nouvelle Irlande à la vente Tual de 1930, mais il le garda si fort dans sa mémoire qu'il ne manqua pas l'occasion de le racheter en 1964 (deux ans avant sa mort) lorsqu'il dût vendre son œuvre majeure de Chirico. Son faire-part de décès le 28 septembre 1966 ainsi libellé : « André Breton 1896-1966. Je cherche l'or du temps » peut nous laisser penser que sa mort n'arrêta pas sa quête d'absolu.

## Robert Label (1901-1986)

Né avec le siècle, il fut poète, essayiste, romancier, expert en tableaux anciens, auteur de « Sur Marcel Duchamp » en 1959 – 1<sup>ère</sup> biographie sur Duchamp – qui fut un de ses meilleurs ouvrages. Enfin et surtout il participe aux activités et publications des Surréalistes. André Breton appréciait beaucoup Label dont il préfaça notamment le livre 'Chantage à la Beauté', et qu'il accueillait volontiers au 42 rue Fontaine, comme on peut le voir sur cette photo de 1958.

Comme Breton, Label était un collectionneur passionné dans des domaines très variés mais il était réellement amoureux des arts amérindiens.

Robert Label a su bousculer les frontières entre les civilisations et les arts. Joyce Mansour, poétesse franco-égyptienne, très proche du mouvement Surréaliste, écrivait de lui : « Il est hors de doute que l'honorable expert, le connaisseur et l'érudit, le collectionneur de masques eskimos, le critique très ouvert et l'amoureux de Gustave Moreau qu'est Robert Label, porte en lui, toujours prêt à « faire le mur », un émérite briseur de vitrines (ces puériles idées reçues enrobées de mièvreries bourgeoises), ... »

La cave aux trésors de Julius Carlebach, au 643 Third avenue à New York dont les familiers étaient au début des années 1940, entre autres, Max Ernst et Claude Lévi-Strauss fut une de ses sources principales d'approvisionnement, les objets venant pour la plupart de la Heye Fondation. Plus que tout autre, Robert Label, par-delà la vision qu'il en avait, connaissait l'esprit et l'âme que véhiculaient ces objets. Il savait qu'il n'en était que le dépositaire temporaire et qu'il lui faudrait le jour venu les transmettre.



N° 6189  
Galerie de la Cour

Dos du lot 50

50

**MASQUE HOPI ANGAK'CHINA À TABLETA, ZUNI, ARIZONA, USA**

Bois, pigments divers, cuir, crin de cheval  
H. 43 cm avec tableta – H. 67 cm avec barbe

*HOPI ANGAK'CHINA MASK, WITH HEADDRESS, ZUNI, ARIZONA, USA*

H. 16.9 in with board – H. 26.4 in with beard

80 000 / 100 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Volz, l'une des deux importantes collections américaines des Kachina/Hopi avec celle de Keam
- Ancienne collection André Breton, Paris
- Vente André Breton, Calmels Cohen, 17 avril 2003, Paris, Drouot, lot 6189
- Collection privée

Exposition/Publication :

- Alain Jouffroy, *La collection André Breton, L'oeil*, n°10, oct 1955, reproduction p. 36
- Paris, Annexe du Musée Guimet, *Le Masque*, décembre 1959 - mai 1960, n°54 (avec dimensions différentes)
- Roger Cailliois, *Masques*, Edition Olivier Perrin, Paris, 1965, reproduction p. 32
- Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre George Pompidou, *André Breton, La beauté convulsive*, 1991, reproduction p. 77 (photo Sabine Weiss, 1960, dans l'atelier), reproduction p. 364 (dans le studio new-yorkais en 1945)
- Paris, Pavillon des Arts, *La danse des Kachina – Poupée Hopi et Zuni dans les collections surréalistes et alentour*, 1998, n°4, reproduction page 50



D.R.

Elisa et André Breton devant le masque Hopi, New York, 1945

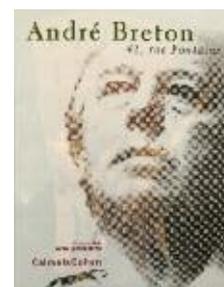


Ce masque est d'une grande importance chez les Hopi, il est en fait originaire des Zuni où il représente Hokyana encore appelé *Anyakachina Mana*, la divinité à longue chevelure. L'information sur cette divinité est écrite sur une étiquette de la main même de Breton, accrochée à la lanière de cuir à l'arrière du masque comme les deux petites étiquettes rondes de la collection Volz. « Volz coll. 8413 HXSS » et « Volz coll Hopi 892 LAS » reproduites ci-contre.

Le masque proprement dit est de petite dimension par rapport à la tableta. Il prend la forme d'un demi-cylindre de cuir vert orné de deux yeux allongés et triangulaires, d'une frange et d'une longue barbe en crin (probablement de cheval). Il repose sur la tableta rectangulaire présentant en son sommet une découpe de motifs classique architecturés appelant la pluie nécessaire aux cultures. Cette tableta est pourvue d'un riche décor floral peint évoquant les récoltes abondantes qui suivent la pluie tant attendue.

En se rapportant au Carnet de Voyage d'André Breton chez les indiens Hopi à partir du 22 août 1945 figure des informations intéressantes sur le décor de la tableta. Il décrit notamment la préparation du fond des masques : « Ils sont d'abord préparés fond de gypse (blanc) + galène (minerai de plomb utilisé en poudre brillante). » Pour les autres couleurs que l'on retrouve sur cette tableta, il qualifie le rouge : d'hématite, le noir : d'obsidienne, le blanc : de kaolin.

L'importance de la divinité représentée *Hokyana*, l'état de conservation de ce masque ancien, ses qualités esthétiques incontestables et son historique en font une œuvre de premier plan dans cette région des Hopi-Zuni.







51

**MASQUE-HEAUME NAVAJO, RÉGION DES PUEBLO, NOUVEAU-MEXIQUE, USA**

Peau, cuir, plumes, feutre, laine, pigments bleu, blanc, rouge, bois  
H. 29 cm – D. 38 cm

*NAVAJO HELMET MASK, PUEBLO DISTRICT, NEW-YORK, USA*  
H. 11.4 in – D. 15 in

40 000 / 60 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Robert Lebel, Paris
- Vente collection Robert Lebel, Calmels Cohen, 4 décembre 2006, paris, Drouot, lot4
- Collection privée

Exposition :

- Paris, Annexe du Musée Guimet, *Le Masque*, décembre 1959 - mai 1960, n°58

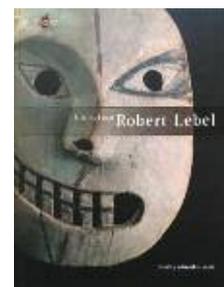
Publication :

- *Le Masque*, Paris, Musée Guimet, Editions des Musées Nationaux, 1959, n°58, p. 105

Sensible comme Claude Lévi-Strauss et André Breton à cette technique du ramassage, du bricolage et du recyclage – chère aux Surréalistes et Dadaïstes – Robert Lebel appréciait particulièrement l'art de ces indiens des Pueblo.

Si la structure de ce masque heahme en forme de cloche, faite de peau est simple de conception avec ses trois ouvertures : deux allongées pour les yeux entourés de peinture rouge et une ronde pour la bouche mise en relief par des fils de laine rouge, il se complexifie avec ses coutures latérales aux lacets de cuir et ces brins de roseaux attachés à la périphérie. Mais c'est encore la coiffe à son sommet avec ses plumes blanches, ce duvet et ces brindilles qui évoque le plus cet art du « recyclage » si prisé des Surréalistes.

A ce masque particulièrement fort dans son expression, s'ajoute l'extrême rareté de ce personnage anthropozoomorphe peint au dos.







Un *Nganga Vili* et ses fétiches

D.R.

## 52

### ENSEMBLE DE CHARMES ET SIFFLETS KONGO-VILI, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois à patine brun noir, pointes de corne d'antilope, étoffe, fibres  
H. 22 cm

*SET OF KONGO-VILI CHARMS AND WISTLES, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO*  
H. 8.66 in

20 000 / 30 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Publication :

- Alain Lecomte et Raoul Lehuard, *Sifflets Bakongo*, Galerie Abl et Alain Lecomte, Paris, 2013, reproduit p. 32 à 34

Rare ensemble de sifflets et charmes caractéristiques des productions Kongo. Parmi eux, on notera trois représentations humaines, un tambourinaire, un dignitaire portant son enfant sur l'épaule, un chef assis sur un tabouret reconnaissable au bâton qu'il tient dans la main droite, et un grand nombre de petites sculptures représentant des objets appartenant à l'attirail traditionnel du *Nganga*, sifflets, cloches, tambour... Chaque pièce arbore une patine magnifique issue d'une longue manipulation rituelle. L'ensemble est réuni sur un anneau et ornaît probablement le cou d'une statue plus importante.







53

RELIQUAIRE À SIX TÊTES, FANG NTOUMOU, GABON

Bois à patine brun foncé brillante, clous

H. 16 cm – 27,5 cm

SIX-HEADED RELIQUARY, FANG NTOUMOU, GABON

H. 6.30 in - W. 10.63 in

60 000 / 80 000 €

Provenance :

- Collection privée

Publication :

- Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat, *L'Art Africain*, Mazenod, Paris, 1988, n°565

- Louis Perrois, *Arts du Gabon*, Edition Arts d'Afrique Noire, 1979, n°54

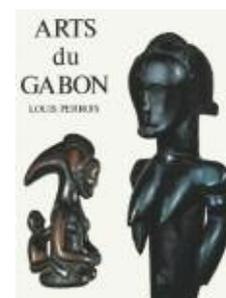
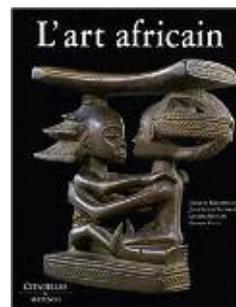
Les populations Fang d'Afrique équatoriale atlantique sont principalement établies sur trois pays, le Cameroun, le Gabon et la Guinée Equatoriale. De religion animiste, ils pratiquaient autrefois un culte des ancêtres connu sous le nom de *byeri*. Ainsi le chef de tout lignage Fang, grand initié et responsable du culte, conservait-il près de sa couche -à l'intérieur même de la maison familiale mais à un emplacement dévolu à l'abri de tout regard profane- de hautes boîtes en écorce cousue contenant certains ossement de défunts remarquables. Ces reliquaires étaient souvent surmontés d'une figure sculptée en pied, d'un torse ou plus rarement d'une simple tête, représentations ancestrales symboliques dévouées à la protection des reliques.

Comme culte familiale, le *byeri* permettait une affirmation identitaire du lignage et d'obtenir des ancêtres une protection quotidienne par l'intermédiaire de sacrifices nourriciers. Lors des rites initiatiques des jeunes hommes liés à l'absorption d'une substance hallucinogène empruntée à la pharmacopée pygmée, le *alan*, reliques et statuette étaient présentées et brandies. Au cours de cette longue cérémonie, la tangible présence des ancêtres permettait aux nouveaux initiés d'appivoiser la mort.

Dans le corpus des œuvres Fang les têtes semblent avoir été particulièrement appréciées par les premiers collectionneurs des arts de l'Afrique tels Paul Guillaume, André Lefèvre, Jacob Epstein et Helena Rubinstein. Si elles sont bien plus rares que les statues en pied -d'après Louis Perrois leur diffusion géographique est limitée au sud du pays Fang- l'œuvre sujet de notre étude semble être tout à fait unique de conception. Tout au plus peut-on noter l'existence d'une statue fragmentaire possédant trois visages, d'une sculpture à quatre visages provenant de la région d'Oyem et appartenant aux collections du Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, et d'une figure de reliquaire à sept têtes de l'ancienne collection Schindler.

La répétition de six semblables visages sculptés au centre desquels les immenses yeux sont indiqués par des clous de traite insiste sur le regard de l'ancêtre qui voit tout dans toutes les directions. Ils sont traités avec beaucoup de soin dans le style classique de l'ethnie, les grands fronts bombés, la mâchoire prognathe. L'ensemble est surmonté d'un tenon percé d'un trou permettant la fixation d'une parure traditionnelle de plumes. Il est terminé à sa base par une poignée permettant sa fixation au reliquaire et les manipulations rituelles lors des cérémonies du *byeri*. L'œuvre est recouverte d'une épaisse patine noire et laquée, témoin de sa grande ancienneté.

English translation at the end of the catalog P. 140





UNE EFFIGIE D'ANCÊTRE  
CHEF-D'ŒUVRE DE L'ART FUNÉRAIRE BEMBÉ





⊖ 54

EXCEPTIONNELLE STATUE D'ANCÊTRE BEMBÉ, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois à patine brune épaisse et laquée, pigments

H. 47 cm

EXCEPTIONAL BEMBE ANCESTOR FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

H. 18.50 in

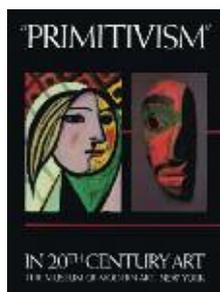
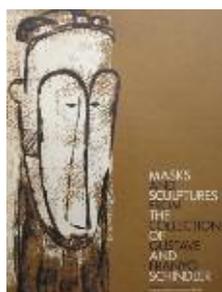
700 000 / 1 000 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Schindler, New-York
- Collection privée

Publication :

- *Masks and Sculptures from the collection of Gustave and Franyo Schindler*, The Museum of Primitive Art, New York, 1966
- *Primitivism in XX century*, Museum of Modern Art, New York, 1984



Voici une splendide figure bembé qui concentre en elle seule plusieurs des signes et symboles distinctifs, certains fort singuliers, qui caractérisent la statuaire funéraire bembé, un corpus iconographique dont les clés ne nous furent dévoilées que tout récemment, par la publication en 2016 de l'ouvrage du Professeur Pol-Pierre Gossiaux.<sup>1</sup>

Selon tous les interlocuteurs bembé de l'auteur, cette œuvre est sortie de l'atelier des maîtres Be'ekesi, une famille du clan des Basonbo, dont le territoire se situait à la frontière entre le secteur du Lülenge et celui du Nganja. (cf. carte ci-dessous). Les maîtres Be'ekesi, il est important de le souligner, travaillaient aussi bien pour des commanditaires bembé que bÿyu.

Les sculpteurs bembé et bÿyu, comme le remarque Bernard de Grunne, sont réputés traiter l'anatomie en plans géométriques<sup>2</sup>. Mais le génie des maîtres Be'ekesi fut de combiner harmonieusement courbes et angles, conférant ainsi à la fois douceur et puissance à leurs œuvres. Les fesses bien séparées font harmonieusement écho aux deux omoplates, la douceur du galbe fessier et des hanches contrastant avec le haut du dos taillé en angles, des épaules qui projetées en avant, donnent l'illusion de se fondre dans les bras.

Le volume du visage, comme dans l'ensemble de la statuaire bÿyu et bembé, revêt la forme d'une pyramide rhomboédrique très évasée, dont le sommet se situe entre les deux yeux, à la naissance du nez. Mais c'est de face que se révèle l'extraordinaire équilibre des traits de cette aïeule : l'angle évasé que dessine le contour de la « barbe » répond subtilement à celui, inversé et plus étroit, des ailes du nez, la bouche incarnant le centre vital vers lequel converge et s'extériorise toute l'énergie du personnage.

Pour comprendre comment est né l'art qui engendra cette effigie et en saisir toute la signification, il faut remonter le cours du temps jusqu'à l'époque lointaine et mouvementée qui précéda la colonisation.

Entre la fin du 17<sup>e</sup> siècle et le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, selon les régions, les Bembé ont, au contact des Bÿyu et des Zoba, adopté la statuaire funéraire, un art qu'ils ignoraient auparavant. Voici comment et surtout pourquoi.

La région où vivent les Bembé, entourés des Lega au nord-ouest, des Bÿyu à l'ouest, des Holo-Holo au nord et de quelques groupes zoba et sanze à l'est, fut dès la fin du 17<sup>e</sup> siècle le théâtre d'incessants déplacements de populations causés par des guerres de frontière avec leurs voisins lega et bÿyu, puis plus tard par les razzias et invasions arabes, l'armée de l'Etat Indépendant du Congo et la révolte dite des Batetela ; les bouleversements socio-économiques et politiques amenés par la colonisation belge achèveront de transformer l'Ubembe en un vaste melting-pot ethnoculturel.

Dès la fin du 17<sup>e</sup> siècle, la pression démographique et territoriale qui résulta des luttes incessantes pour la terre, fit que les différents groupe familiaux bembé, bÿyu ou zoba, se virent contraints de revendiquer leurs territoires « en vertu du droit du premier occupant » ou « du premier à avoir mis la terre en valeur »<sup>3</sup>.

Or, à ce jeu de légitimation territoriale et de lutte pour l'appropriation des terres, l'art funéraire des groupes bÿyu et zoba, hérité d'un lointain passé partagé avec les Luba, s'avérait des plus convaincant. Leurs statues d'ancêtres, en véritables supports de mémoire, matérialisaient les premiers occupants et justifiaient l'occupation du sol par leurs descendants, leur conférant en outre le prestige et la légitimité nécessaires pour exercer le pouvoir.

Jusque-là, les Bembé rendaient un culte à leurs ancêtres et les représentaient sous des formes fort peu visibles : fragments de termitière<sup>4</sup>, petite buche qui avait été placée sous la nuque du cadavre, ou encore de petits objets, appui-tête, outils, armes ayant appartenu au défunt. Abrisés dans un petit sanctuaire, on ne les sollicitait qu'à des fins matérielles, magiques et thérapeutiques.

Désormais, pour défendre leurs droits territoriaux, ils investirent leurs défunts d'une fonction politique et juridique, en même temps qu'ils les matérialisèrent sous la forme d'imposantes figures anthropomorphes. Les chefs de famille les firent sculpter par des artistes de leur choix, bembé, bÿyu ou zoba.

Ceux-ci façonnèrent ces effigies *bisusanyo* en s'inspirant évidemment des œuvres funéraires bÿyu et zoba. Les cinq statues d'ancêtres de Kimano II - un chef bÿyu du clan des Bahucwe installé au début du 20<sup>e</sup> siècle dans la région de la Lûama -, sont des effigies rendues célèbres par les photographies in situ qu'en effectua H. Goldstein en 1956 (ill. 1). Elles constituent sans doute, *mutatis mutandis*, l'un des paradigmes bÿyu dont les artistes ont pu s'inspirer pour sculpter les ancêtres destinés aux familles bembé.<sup>5</sup>

(1) Babembe. L'art funéraire, éditions Anthroposys, Liège. Le professeur Pol-Pierre Gossiaux entama ses recherches sur la culture bembé en 1969 et les poursuivit durant près de 45 ans. S'il publia plusieurs de ses travaux sur l'institution initiatique du bwamè, ciment essentiel de la culture bembé, les connaissances qu'il avait accumulées sur leur statuaire funéraire ne furent publiées qu'en 2016, quelques semaines seulement avant sa mort. Les lignes qui suivent lui doivent tout.

(2) De Grunne 2001, p. 184

(3) Gossiaux 2016 : 94 et 211

English translation at the end of the catalog P. 140



D.R.

III. 1.  
Ancêtres de Kimano II, chef des Bahucwe Benya Mboko.  
Photo H. Goldstein, 1956. - SOFAM



III. 2  
Figure d'ancêtre masculine *esusanyo ya mshi'uluca wa m'lume*  
Districts du Nganja nord et du Lulende sud  
Territoire de Fizi, Sud-Kivu, RDC  
Bois, pigments, patine et feuilis  
(Publié dans Schoffel (éd.), *Finalité sans Fin, Figures de pouvoir, figures de mémoire*, p. 80-81)

Or, cette grande statuaire était stylistiquement fort différente de la sculpture *ubakya*, indissolublement liée à l'institution du *bwamè* et réservée aux rituels de cette importante association initiatique. Les initiés *bamè* eux même se montrèrent forts réticents face à l'irruption de cet art funéraire, et n'acceptèrent finalement leur présence qu'à condition que les *bisusanyo* continuent à se distinguer stylistiquement et formellement des sculptures anthropomorphes utilisées au sein de leurs loges. Et l'on assista alors à la coexistence de deux courants stylistiques distincts au sein d'un même groupe ethnique, l'un voué à l'art funéraire, l'autre dédié à l'art initiatique...ce qui ne manqua pas d'intriguer nombre d'historiens de l'art.

La présence de ces statues au sein des sanctuaires, puis plus tard dans les maisons <sup>6</sup>, renforça les liens que les Bembe entretenaient avec leurs morts ; ils admirent rapidement que « les ombres de ceux-ci aimaient se réfugier dans ces simulacres » <sup>7</sup>, ce qui permit un dialogue plus personnel avec les défunts. Outre leur dimension politique et commémorative, ces effigies furent rapidement investies d'une fonction magique et thérapeutique, congrue d'ailleurs avec la manière dont les Bembe avaient toujours envisagé leurs relations avec les ancêtres. Et pour eux, il n'y avait pas de « bons » ou de « mauvais » morts, les défunts « ou leurs 'ombres' *bicucumbe* étaient tous redoutables et lorsqu'ils revenaient hanter le monde des vivants, c'était le plus souvent avec des intentions malveillantes. » <sup>8</sup> Certes, on leur avait toujours rendu un culte, *uhuna*, mais celui-ci avait surtout « pour but d'apaiser leur animosité, de gagner leur bienveillance en espérant ainsi bénéficier de leurs pouvoirs surnaturels » <sup>9</sup>.

En somme, les Bembe étaient déchirés entre deux sentiments contradictoires : d'une part, leur crainte de voir revenir un défunt qui chercherait à se venger des vivants en se réincarnant dans un nouveau-né, ou en prenant possession du corps d'une personne ; d'autre part, leur souhait de bénéficier des pouvoirs de ces ancêtres et de s'assurer de leur bienveillance. Il fallait donc tout faire pour se les concilier afin qu'ils se sentent bien dans leur statut de défunt et qu'ils ne cherchent surtout pas à réintégrer de manière intempestive et abusive le monde des vivants.

Et ces préoccupations - le désir de plaire aux défunts comme la peur de voir ces derniers surgir au sein du monde des vivants - ont souvent guidé la main de l'artiste lorsqu'il dotait une effigie funéraire de signes intentionnels, des codes arbitraires *tumanyi'eco* qui s'adressaient soit au défunt pour l'apaiser et le réjouir, soit aux vivants pour les avertir de la dangerosité du disparu. Et singulièrement, « un geste ou un trait particulier signifie assez régulièrement le contraire de ce qu'il semble vouloir suggérer au premier abord. » <sup>10</sup> Selon ce mécanisme symbolique, on conférait au portrait d'une femme stérile, *nkumba*, les signes de la grossesse ou de la maternité, afin qu'elle ne revienne pas se venger de ses coépouses fécondes, en tuant leurs enfants. <sup>11</sup> Et lorsque l'artiste dotait le défunt d'une canne lùenge <sup>12</sup>, ce n'est pas parce que cet homme en avait possédé une de son vivant <sup>13</sup>, mais au contraire parce qu'il fut injustement ou accidentellement privé du titre lié à cet insigne de dignité durant sa vie ou - s'il s'agissait d'une figure commanditée par une famille bÿyu matrilineaire - parce qu'il avait joué le rôle de *kitendula* (chef *ad interim*) en attendant que l'héritier désigné lui succède et le prive de son titre provisoire; alors, pour l'apaiser, on lui conférait dans la mort le statut qui lui avait été retiré ou refusé. <sup>14</sup>

D'autres statues constituaient de véritables mises en garde envers les vivants, tels les effigies des suicidés, sculptés avec le corps étiré et les épaules étroites, un anneau de métal figurant une corde enroulée autour du cou <sup>15</sup>. Plus inquiétantes encore étaient les statues des enfants mort-nés, victimes de l'intrusion d'un défunt cherchant à se réincarner et qui étaient alors représentés par une figure tronquée, sans jambes ni bras, comme inachevée, embryonnaire. <sup>16</sup>

On l'a compris, dans l'art bembe, les apparences sont assez souvent trompeuses. La fine barbe en collier qui orne le visage de l'effigie illustrée ici symbolise la mentonnière qui tenait jadis les coiffes rituelles des initiés, un trait caractérisant la plupart des figures d'ancêtres bembe, aussi bien masculines que féminines.

(4) Les termites, *miswa*, sont des insectes réputés être en contact privilégié avec les morts et vont recueillir la terre de leurs nids dans les fosses où les défunts sont enterrés (Gossiaux 2016, p. 79).

(5) Gossiaux 2016, pp. 211-220. Gossiaux a effectué une analyse minutieuse de ces effigies, montrant qu'elles furent l'œuvre de trois sculpteurs distincts.

(6) Afin qu'elles échappent à l'attention des Blancs

(7) Gossiaux 2016, p. 101

(8) Ibid., p. 52

(9) Ibid., p. 76

(10) Gossiaux 2016, p. 225

(11) Gossiaux 2016, p. 227 et ill. 123, p. 182

(12) Une effigie masculine arborant une canne fut publiée en compagnie de la figure féminine évoquée dans ces pages-ci (Mains de Maîtres, p. 202, cat. 57 et p. 203, cat. 5). Bernard de Grunne, qui ne pouvait alors accéder aux données récentes de Gossiaux, remarque fort justement que ces deux effigies sont de la main « d'un très grand maître »; mais faute d'informations

fiables, il associe ce « maître anonyme » aux « Basikasingo » (Mains de Maîtres, 2001, pp. 184 et 202-203), un groupe bembe mis en exergue par Daniel Biebuyck, dont les analyses ethno-historiques se sont depuis avérées erronées (Biebuyck 1981, *Statuary of the pre-Bembe Hunters*). En réalité les deux statues de la collection Malcolm publiées en 2001 furent sculptées par les maîtres Be'ekesi du clan des Basonbo, vivant au sud-est des Bashihasingo, lesquels furent loin d'avoir joué le rôle essentiel que Daniel Biebuyck leur a assigné dans l'histoire des Bembe. (13) Car pratiquement toutes les effigies masculines en auraient sinon été dotées (14) Gossiaux 2016, p. 256-257. (15) Gossiaux 2016, p. 178 et 180, ill. 122 et 122b. (16) Baeke 2017, p. 86, ill. 8





Et de fait, malgré les apparences, cette figure représente une ancêtre femme. Le sculpteur s'est en effet attaché à reproduire l'*okonono*, « le clitoris que les hautes dignitaires du *Bühumbwa*<sup>17</sup> se devaient d'élonger, pour souligner leur puissance, leur force et leur noblesse. »<sup>18</sup> Le signe iconographique par lequel il se distingue du pénis masculin est le petit ourlet circulaire qui orne sa base et représente le prépuce du clitoris. Ce trait est absent des statues masculines, comme on peut l'observer sur la figure ci-contre (ill. 2), également sculptée par les maîtres Be'ekesi, et que j'ai évoquée dans un autre texte.<sup>19</sup>

La figuration de l'*okonono* ne se retrouve pas sur toutes les statues funéraires féminines ; d'abord parce que l'élongation du clitoris était inconnue chez les Büyu et les Zoba, et ensuite parce que ce n'est que dans certaines régions de l'Ubembe, qui subirent l'influence du pouvoir des Arabes, que les familles commanditaires de ces effigies demandèrent à l'artiste de mettre l'accent sur cette caractéristique physiologique, vraisemblablement pour distinguer les initiées *bahumbwa* des femmes qui avaient dû se convertir à l'Islam et subir l'ablation du prépuce du clitoris.<sup>20</sup>

La colonne vertébrale de cette aïeule, comme de plusieurs autres ancêtres, est ornée sur toute sa longueur d'un motif en relief et en pointillé, symbolisant le fait qu'elle est restée « debout », *bùlule*, jusqu'à sa mort, c'est-à-dire en bonne santé, et surtout en ayant gardé le sens de la justice. Ce trait vient encore renforcer l'image prestigieuse de cette ancêtre féminine, grande dignitaire du *Bühumbwa*.

La bouche projetée vers l'avant, et qui donne au visage de cette aïeule une grande partie de sa puissance, laisse apercevoir la langue, un signe qui selon Pol-Pierre Gossiaux connoterait la séduction féminine, un détail congru avec le rôle que jouait la *Lùbungy'o*, grande dignitaire du *Bühumbwa*, lors de l'initiation d'un homme au grade le plus élevé du *bwamè* (grade *Engwe*, du Léopard) : portant un masque de bois blanchi au kaolin, elle effectuait une danse lascive dont un des buts était de s'assurer de la maîtrise sexuelle totale du candidat-Léopard<sup>21</sup>

Mais pourquoi cette ancêtre a-t-elle le bras gauche replié sur le ventre ?

Il faut savoir qu'il est important pour une femme bembé de mettre au monde au moins un enfant de chaque sexe : le garçon, héritier du lignage, perpétue la mémoire de la famille, tandis que la fille permet par son mariage que de nouvelles alliances inter-lignagères s'instaurent. Et une femme n'ayant engendré que des enfants du même sexe « se sentira incomplète et sociologiquement amoindrie. »<sup>22</sup>

Comme le côté gauche du corps connote toujours la féminité (et le côté droit le genre masculin), le bras gauche replié sur l'abdomen, associe la défunte avec la naissance de filles. En réalité, selon le code en vigueur dans l'ensemble du pays bembé, ce geste lui octroie après la mort la faculté et la joie de donner naissance à des filles, alors qu'en réalité elle n'a eu que des garçons.

Cependant, dans la statuaire des Be'ekesi, où ce geste est particulièrement fréquent, il pourrait receler encore un autre sens. Et dans ce cas, il faut prendre la signification du bras gauche replié à la lettre, c'est-à-dire que le sculpteur montre que la défunte a *réellement* engendré une ou des filles. Les maîtres Be'ekesi ont en effet travaillé pour nombre de familles, bembé, zoba ou büyu. La plupart étaient patrilinéaires, privilégiant la succession de père en fils, mais certains lignages étaient matrilineaires, et le pouvoir transitait donc par les femmes, se transmettant d'oncle maternel à neveu utérin : la sœur du chef mettait au monde l'héritier de son frère. Le geste du bras replié indiquait donc que la défunte avait accompli son devoir en ayant mis au monde la fille par laquelle le pouvoir allait continuer à se transmettre au sein du matrilignage.

Si l'on sait en outre que seules les femmes bembé élongent leur clitoris, et que seuls quelques lignages bembé, comme les Baseti, donnaient la primauté aux femmes dans l'ordre successoral, il faudrait admettre que c'est une famille issue de ces lignages-là qui aurait commandité cette figure *esusanya*. Mais il se peut aussi que la première hypothèse soit la bonne, et que malgré son statut prestigieux au sein du *Bühumbwa*, cette femme n'a malheureusement pas pu engendrer de filles, une joie que le sculpteur lui a conférée dans l'au-delà.

D'évidence, les figures funéraires des Bembé, outre leur rôle commémoratif, sont devenues au cours du temps d'efficaces instruments de communication. Par le geste ou d'autres caractéristiques formelles, elles s'adressent tantôt aux défunts pour apaiser leurs rancœurs et calmer leurs désirs de vengeance, tantôt aux vivants dans le but de les mettre en garde contre certains morts particulièrement dangereux.

Viviane Baeke

#### Bibliographie :

- Baeke Viviane, *Figures de mémoire, figures de pouvoir*, in Serge Schoffel (éd.), *Finalité sans Fin*, Bruneaf, Bruxelles, 2017, pp. 45-94.
- Biebuyck Daniel, *Statuary from the pre-Bembé hunters*, Tervuren, 1981, M.R.A.C.
- Bernard De GRUNNE, *Quelques maîtres sculpteurs des royaumes du bassin du Congo*, in de Grunne (éd.) *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, éditions BBL, Bruxelles, 2001, pp. 179-230.
- Pol-Pierre Gossiaux, *Le Bwamè du Léopard des Babembe (Kivu-Congo) "Vivre en léopard, mourir en homme"*, in Bodson Liliane (éd.) *Ces animaux que l'homme choisit d'inhumér. Contribution à l'étude de la place et du rôle de l'animal dans les rites funéraires*, Actes du colloque du 20 mars 1999, Université de Liège, 2000, pp. 169-269.
- Pol-Pierre Gossiaux, *L'Art de l'ivoire chez les Babembe du Sud-Kivu*, in Felix, Marc (éd.) *White Gold, Black Hands*, 2013, vol. 5, pp.171-235.
- Pol-Pierre Gossiaux, *Babembe. L'art funéraire*, Editions Anthroposys, Liège, 2016, p.281
- L. Zangrie, *Les institutions, la religion et l'art des Babuyu*, Paris, L'ethnographie (1947-50), pp. 54-80

#### Sources non publiées :

- Archives iconographiques du Service Patrimoine, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.
- Tiré de Gossiaux 2016, p. 4.

(17) Les épouses et les filles aînées des hommes initiés au *bwamè* constituaient les membres de l'institution du *Bühumbwa*, parallèle féminin de la société initiatique masculine.

(18) Gossiaux 2016, p. 152 et 2013, p. 222

(19) Baeke 2017, pp. 82-83

(20) Ibid.

(21) Gossiaux 2000, p. 216-220

(22) Ibid., p. 228

« Carte réalisée au Congo Basin Art History Research Center, à Bruxelles, par Charles Meur en 2014 ».



D.R.



Ø 55

ANCIENNE BOÎTE ANTHROPOMORPHE MANGBETU, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois à patine miel, écorce, laiton, perles de traite

H. 45,3 cm

*ANCIENT MANGBETU ANTHROPOMORPHIC BOX, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO*

*H. 17.71 in*

**80 000 / 120 000 €**

Provenance :

- Collection privée

Une ancienne étiquette indique 'van der Heydt, 137'.

Ce superbe exemplaire représente une toute jeune fille aux membres inférieurs encore potelés par l'enfance. Son visage aux grands yeux clos semble boudeur, sa coiffe raffinée, incisée sur son crâne déformé traditionnellement, ses importantes boucles d'oreille et le collier ornant son cou sont autant d'indices permettant de voir en notre sculpture, le portrait d'une princesse de haut rang.

Les Mangbetu sont une population d'origine soudanaise, installés très tôt dans le nord-est de la République Démocratique du Congo. Ils ont toujours eu la réputation d'être de grands artisans et artistes. Les sculpteurs Mangbetu travaillaient essentiellement pour la Cour et les notables importants. Ils s'ingéniaient à rendre beau le moindre objet usuel ou culturel. Les boîtes anthropomorphes, utilisées pour la garde des peignes à miel et de poudres cosmétiques et médicinales, figurent au nombre de leurs inventions plastiques les plus marquantes.

English translation at the end of the catalog P. 142



Ø 56

**COUPLE YAO ( ?), MALAWI-TANZANIE**

Bois à patine marron, métal, perles  
H. 70 et 73,8 cm

*YAO COUPLE ( ?), MALAWI-TANZANIA*  
H. 27.56 in and 28.74 in

**125 000 / 175 000 €**

Provenance :

- La statue masculine provient de la collection Arman
- Collection privée

Publication (pour la statue masculine) :

- *African Faces, African Figures: The Arman Collection*, Museum for African Art, New York, 1997, n°176
- *Arman l'Africain*, Galerie Bernard Dulon, Paris, 2002, n°23

Exposition (pour la statue masculine) :

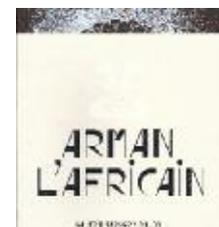
- *Arman Et l'art africain* :  
Marseille, Musée d'arts africains, océaniens, amérindiens, Chapelle de la Vieille Charité, 23 juin-30 octobre 1996  
Paris, Musée National des arts d'Afrique et d'Océanie, 3 décembre 1996-17 février 1997  
Cologne, Rautenstrauch-Joest-Museum, Museum für Völkerkunde, mars-juin 1997
- *Arman l'Africain*, Galerie Bernard Dulon, Paris, 19 septembre-31 octobre 2002

Les Yao sont un peuple Bantou d'Afrique australe. Venus du Nord, ils ont migré dans le sud du Malawi dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur activité principale était liée au commerce des esclaves et, en raison de leurs contacts répétés avec les populations côtières du Mozambique, ils se convertirent très tôt à l'Islam.

Les sculptures des Yao du Malawi sont parmi les moins documentées du continent africain, sans doute à cause de leur grande rareté et de leurs très anciennes dates de collectes. Ils semblent néanmoins qu'elles soient en relation avec les différents degrés de l'initiation des jeunes gens - *lupanda* pour les garçons et *unhango* pour les filles - dont les cérémonies se déroulaient sur décision du chef de la communauté.

Notre couple présente néanmoins des caractéristiques culturelles propres aux populations Yao : de nombreux bijoux ornent les ailes du nez et les lèvres, la ligne de démarcation de la coiffure joint les deux oreilles dans un plan vertical.

Les deux statues formant couple ont des torsos allongés et puissants supportés par des jambes à la musculature visible. Ils sont ornés comme les dos de nombreuses scarifications. Les bras sont allongés, les doigts indiqués. Les têtes aux visages réalistes sont supportées par des cous épais. Les bouches ouvertes en un cri, laissent apparaître des dents taillées en pointes. Les lèvres supérieures et les narines sont ornées de labrets et implants. Il convient de noter que les oreilles présentent des cavités profondes sans doute destinées, en leur contexte tribal, à recevoir une charge magique.







57

58

**57**  
**COUPE KUBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO**

Bois dur à patine brune brillante  
 H. 16 cm

*KUBA DISH, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO*  
 H. 6.30 in

**300 / 500 €**

Provenance :  
 - Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Ornée d'une série d'entrelacs caractéristiques du style, parcourant la surface cylindrique de l'objet, et d'un motif traditionnel unique sous la base.

**58**  
**COUPE KUBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO**

Bois dur à patine brun foncé noir brillante  
 H. 9 cm - D. 16 cm

*KUBA DISH, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO*  
 H. 3.54 in - W. 6.30 in

**1 500 / 2 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Georges de Miré, Paris  
 - Vente Hôtel Drouot Collection G. de Miré, Paris, 16 décembre 1931, planche VIII, n° 72  
 - Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Coupe circulaire à col évasé, ornée d'un riche décor d'entrelacs traditionnels, la base sculptée d'une succession de godrons courant à la surface de l'objet. Au centre, un motif d'anneaux enchevêtrés sculptés en léger relief, motif par ailleurs connu sur les vanneries Kuba.

La patine lustrée est particulièrement séduisante.  
 La taille importante de cette œuvre et son remarquable état de conservation en font un témoignage précieux de l'art de cour Kuba.

Cf. L'ancienne coupe de la collection du Docteur Stephen Chauvet, n° d'inventaire A 32.8, de même type mais présentant une courte anse.





59

STATUETTE BEMBÉ, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Bois dur à patine brune brillante, perles de rocaïlle blanches, étoffe, fer, matière fétiche  
H. 17 cm

*BEMBE FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO*  
H. 6.69 in

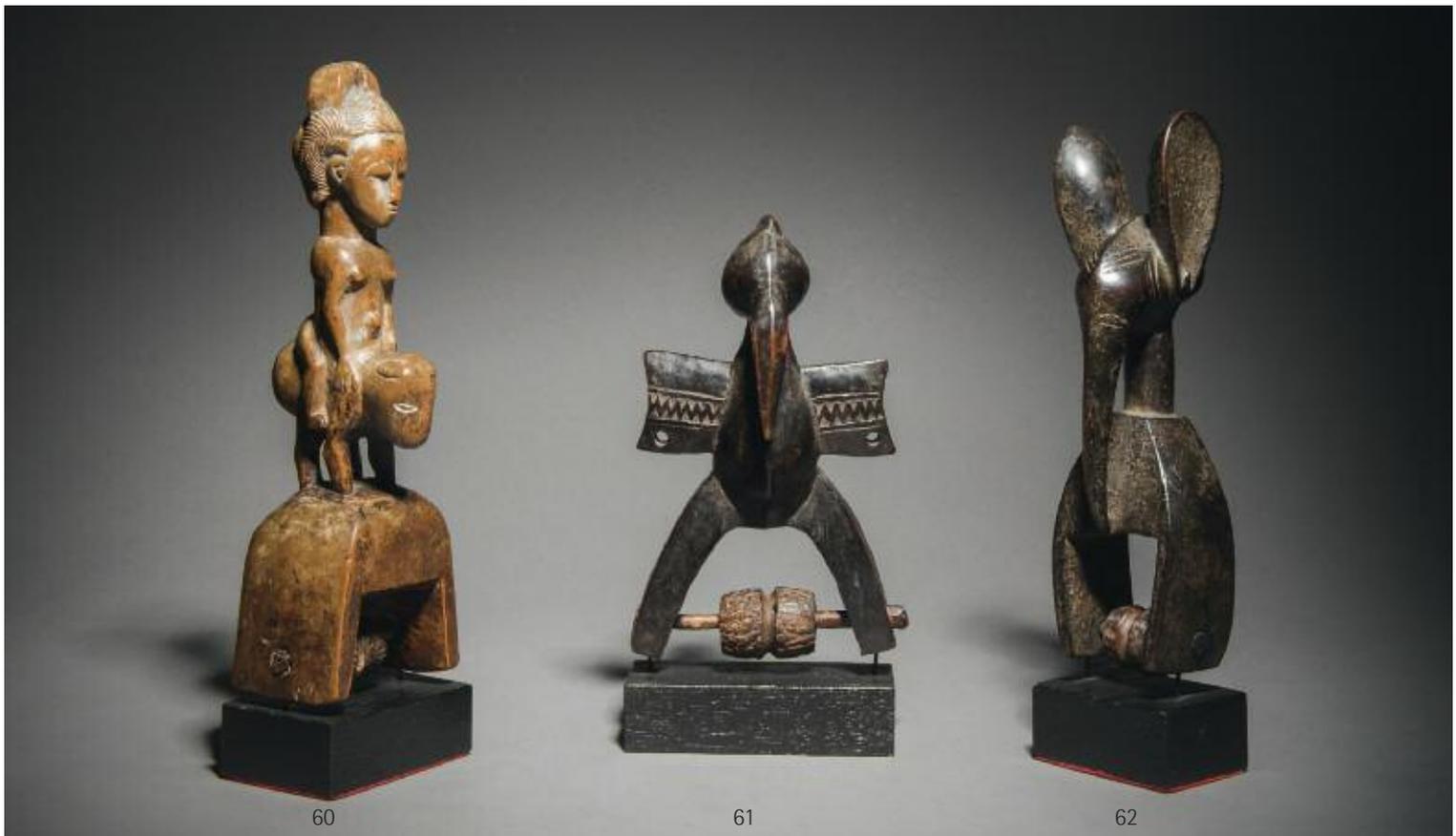
12 000 / 15 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Maternité Bembe tenant son enfant dans son dos, les jambes fléchies, un pagne en tissu ayant perduré. Un lien ornemental traditionnel est sculpté au-dessus des seins, tandis que des tatouages ornent front et épaules. Un important motif décore plus bas l'abdomen, lequel a conservé sa charge rituelle ou *bilongo*. La coiffure asymétrique est rase sur la partie gauche de la tête, le regard animé par de petites perles de faïence blanche. L'ensemble offre une très belle patine brillante.

Le sujet de la maternité est rare dans le corpus des Bembe, où sont plus souvent représentées des figures de chasseurs et guerriers.



**60**  
**ETRIER DE POULIE BAULÉ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brune, anciennes traces de pigments noirs, noix de corozo  
 H. 21 cm

*BAULE HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 8.27 in

**2 000 / 3 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Cavalier Baoulé au visage empreint d'une expression sereine, coiffé avec sophistication. A l'arrière de la tête figure la représentation d'un béliet. Patine d'usage brune.

**61**  
**ETRIER DE POULIE SÉNOUFO, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir, noix de corozo  
 H. 16 cm

*SENUFO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 6.30 in

**2 500 / 3 500 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Extrait du panthéon Senufo, le motif du calao, oiseau primordial, est dans l'iconologie vernaculaire liée au lignage, à la filiation. Il n'est pas rare de le trouver en évocation sur les coiffures notamment de certaines effigies. Plus rares sont les descriptions en pied comme ici, sur ce très bel étrier de poulie. Les pattes disjointes de l'animal retiennent une bobine faite d'une noix de corozo. Le corps rebondi est flanqué d'ailes déployées et pleines, la tête de l'oiseau traversée par une crête sagittale se prolongeant en un bec dont la courbure suit celle de l'effilement abdominal. La patine, d'une teinte sombre profonde, est brillante sur les arêtes de l'œuvre.

Bibliographie :  
 - Gérald Berjonneau et Jean-Louis Sonnerly, *Rediscovered masterpieces of African Art*, Editions Fondation Dapper, Paris, 1987, p. 263, fig. 260

**62**  
**ETRIER DE POULIE GOURO, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brun foncé nuancé rouge, noix de corozo  
 H. 19 cm

*GURO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 7.48 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Poulie sculptée de la représentation d'un éléphant à la longue trompe rejoignant le sommet de l'étrier, les oreilles en larges pavillons dressées de part et d'autre de la tête qu'humanise des stries évoquant une coiffure. Les passages successifs des pigments ont conféré à l'objet sa matière écaillée. Patine de long usage.



**63**

**BANC SÉNOUFO, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brune brillante

H. 77 cm - L. 18 cm

*SENUFO BENCH, CÔTE D'IVOIRE*

H. 30.32 in - W. 7.09 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Patrick Caput, Paris
- Vente François de Ricqlès, Paris, 7 juin 1998, lot 155
- Collection Jean-Claude Bellier, Paris, acquis lors de la vente en 1998

Banc d'une ancienneté exceptionnelle, sculpté d'un visage allongé et très stylisé, encadré de part et d'autre des bras levés de l'effigie tenant une architecture. Ce siège reste unique en son type à notre connaissance.

**64**

**ÉTRIER DE POULIE GOURO, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brun foncé noir, noix de corozo

H. 18 cm

*GURO HEDDLE PULLEY, CÔTE D'IVOIRE*

H. 7.09 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Etrier de poulie anthropomorphe au jambage arrondi orné en partie haute d'une frise de triangles imbriqués. Le cou puissant est décoré à sa naissance d'un petit collier, et dans la nuque, d'importantes chéloïdes. La partie basse du visage réunit l'ensemble des détails : regard étiré en deux fentes suggérant l'introspection, bouche au sourire énigmatique, cicatrices rituelles ornant les joues. Plaquées sur le front haut, les mèches soignées sont réunies en différentes aires multipliant à l'envie les motifs ornementaux. Une tresse *kowogni* sculptée au sommet du crâne, évocation du calao mythique, retenue par de petites amulettes coraniques quadrangulaires, forme par ailleurs un crochet de suspension. L'ensemble, d'une grande présence, est l'œuvre d'une main experte. Très belle patine d'usage.



Θ 65

MASQUE DAN, CÔTE D'IVOIRE

Bois à patine brune, métal

H. 23 cm – L. 14,5 cm

*DAN MASK, CÔTE D'IVOIRE*

*H. 9 in – W. 5.7 in*

**25 000 / 35 000 €**

Provenance :

- Claire B. Zeisler, Chicago
- Christie's New York, 11 novembre 1993, lot 222
- Collection privée

Visage féminin aux lignes douces et sensuelles d'une très belle présence. Le regard à peine ouvert en deux très sobres fentes s'inscrit sous un double cerne sourcilier. Une arête parcourt le front et le nez court, très rapproché de la bouche au dessin modelé, la lèvre supérieure, notamment, singulièrement arquée. De petites dents de métal sont encore présentes. La taille interne est vigoureuse. Des percements d'attache doublés parcourent la périphérie de l'objet. Les proportions rondes et généreuses signent une production méridionale.



**66**

**MASQUE DJIMINI, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine miel et d'usage, clous de tapissier, traces de polychromie

H. 37 cm – L. 20,5 cm

*DJIMINI MASK, CÔTE D'IVOIRE*

*H. 14.5 in - W. 8.1 in*

**30 000 / 40 000 €**

Provenance :

- Collecté par Emil Storrer, Zurich

- Collection privée

Le peuple djimini est un des plus anciens de Côte d'Ivoire. De langue Sénoufo, ils partagent avec l'ensemble du groupe, des croyances animistes et des rites d'initiation se déroulant au cœur des bois sacrés. Leurs masques sont également structurellement assez proches, comme le montre la présence de cornes et de pédoncules entourant les visages aux traits humains. Cependant, ils ont inventé un style particulier, le plus souvent aisément identifiable par l'ampleur des cornes sommitales et le non-prognathisme des visages aux grands yeux mi-clos.

Notre exemplaire montre un visage d'un ovale parfait, légèrement bombé, sur lequel s'agencent, comme posés à sa surface, le nez et la bouche ainsi qu'un savant réseau de scarifications rayonnantes. La courbure des cornes de buffle ornant sa coiffe est parfaite.

L'ensemble de l'œuvre arbore une superbe patine miel d'usage, témoin de sa grande ancienneté et un décor symétrique de clous de traite.



LE MASQUE BAMANA HISTORIQUE

D'EMIL STORRER

XV<sup>E</sup> – XVII<sup>E</sup> SIÈCLE



67

**MASQUE BAMANA, MALI**

Bois dur à patine brun foncé noir brillante, métal

Époque : XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle

Rapport scientifique de la CIRAM n°1217-OA-3822-2 du 24 janvier 2018

H. 26 cm

*BAMANA MASK, MALI*

*H. 10.24 in*

**100 000 / 150 000 €**

Provenance :

- Collecté par Emil Storrer, Zurich
- Collection privée

Publication :

- *African Faces : un hommage au masque africain*, Editions Lannoo, 2009

Les bambaras, convertis très tôt à l'islam, ont néanmoins secrètement conservé leurs objets culturels anciens issus de leur foi animiste. En témoigne l'exposition du Museum of Primitive Art de 1960 au cours de laquelle nombre de chefs-d'œuvre qui venaient de traverser l'Atlantique au cours de la décennie précédente furent pour la première fois dévoilés au public. En témoigne également ce masque venu du fond des âges et qui fut, preuve de l'importance qu'il revêtait aux yeux de ses propriétaires successifs, longtemps protégé d'un probable autodafé.

D'emblée il interpelle l'historien d'art qui remarque en cette œuvre magistrale des traits appartenant à différentes cultures - bambara, marka et sénoufo - comme pour affirmer l'existence d'un tronc stylistique commun archaïque. Il pose également un des problèmes récurrents de l'histoire de l'art du continent africain : celui de l'unicité de certaines œuvres particulièrement anciennes dont seul un exemplaire est parvenu jusqu'à nous bien qu'ils soient à l'évidence les produits de courants culturels et artistiques fondamentaux.

Son visage est allongé et encadré par deux tresses aux extrémités disparues à l'instar des anciennes statues jomooni. Le visage à l'expression austère et recueillie est séparé en deux parties égales par un long nez très fin. La bouche entrouverte laisse apparaître les dents en un rictus douloureux. Les grands yeux mi-clos aux arcades bien dessinées sont immédiatement surmontés par un front dégagé barré par les trois bourrelets d'une coiffe au sommet de laquelle émergeaient jadis cinq cornes alignées en peigne. De petits tenons métalliques disposés à la surface du masque donnent à penser qu'il fut à une époque orné de plaques laiton. La patine noire et profonde qui le recouvre comme une peau confère à sa surface une apparence de vieux cuir.



English translation at the end of the catalog P. 142









**68**

**PENDENTIF THUNGBUBIEL LOBI, BURKINA FASO**

Époque présumée : fin du XIX<sup>e</sup> - début du XX<sup>e</sup> siècle

Ivoire à patine miel à brun nuancé rouge

H. 20,5 cm - l. 9,5 cm

*THUNGBUBIEL LOBI PENDANT, BURKINA FASO*

H. 7.87 in - W. 3.54 in

**1 500 / 2 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Patrick Caput, Paris

- Vente François de Ricqlès, Paris, 7 juin 1998, lot 157

- Collection Jean-Claude Bellier, Paris, acquis lors de la vente en 1998

Grand pendentif de prestige Lobi *thungbubiel*, arboré par les chasseurs d'éléphant lors du culte *banda*. On notera la patine brillante de teinte chaude particulièrement séduisante et le long usage de l'objet dont les trous de suspensions de l'attache sont ovalisés.

Bibliographie :

- Piet Meyer, *Kunst und religion der Lobi*, Museum Rietberg, Zürich, 1981, p. 178, fig. 250



**69**

**RELIQUAIRE TÉKÉ, RÉGION DU POOL, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO**

Bois à patine brune, pigments noirs, boutons de nacre

H. 40 cm

*TEKE RELIQUARY, POOL REGION, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO*

H. 15.75 in

**5 000 / 7 000 €**

Provenance :

- Récolté in situ vers 1928 par Robert Lehuard

- Collection Raoul Lehuard, Paris

- Collection Charles Ratton, Paris

- Collection Jean-Claude Bellier, Paris

Exposition et publication :

- *Téké*, Galerie Ratton-Hourdé, Paris, juin 1999, p. 25

Publication :

- *Les Arts Batéké - Congo, Gabon, Zaïre*, Raoul Lehuard, Collection les Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1996, p. 287, fig. 21.1.3

Fétiche Téké féminin décrit debout sur des jambes pensées en volumes géométriques pleins, les genoux conçus à hauteur du fessier, formant avec l'arrière des cuisses un angle droit. Le buste généreux est flanqué de bras discrets, saillant à peine du volume, une importante cavité reliquaire le creusant profondément. Le cou puissant soutient une tête aux traits géométrisés. Le nez, à l'arête longue et busqué, s'appuie sur des ailes presque aussi larges que la bouche angulaire, inscrite au-dessus d'une barbe en palette trapézoïdale. De nombreuses et régulières scarifications linéaires zèbrent le visage de façon caractéristique, les orbites profondes ornées de boutons occidentaux en lieu de regard. La coiffe en haute lame s'inscrit sur un bonnet circulaire.

L'ensemble de belle facture est de type 21 selon la typologie retenue par Raoul Lehuard, et fut très tôt (vers 1928) récolté par son père, Robert Lehuard, dans la région du Pool.



70

**Masque Baoulé, Côte d'Ivoire**

Bois dur à patine brune, traces de pigments noirs

H. 23,5 cm

*BAULE MASK, CÔTE D'IVOIRE*

H. 9.2 in

12 000 / 18 000 €

Provenance :

- Galerie Maurice Ratton

- Collection privée, Paris, acquis à la Galerie en 1971

Masque Baoulé aux lignes raffinées, présentant un visage à l'expression d'une belle délicatesse. Les yeux fendus sous de grandes paupières et une arcade sourcilière accentuée, s'inscrivent de part et d'autre d'un nez droit et fin, bordé de petites narines rondes. La bouche menue cerclée de scarifications fait une moue, pinçant la partie basse du visage. D'autres tatouages signent le front, les tempes, le pli inter-sourcilier et les joues. Une coiffure d'une rare sophistication s'inscrit au sommet de la tête en sept chignons en haut relief, l'ensemble délimité par une tresse courant à la racine de la chevelure. L'ancien badigeon et la taille interne vigoureuse avèrent une belle ancienneté.



**71**  
**STATUE BAOULÉ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois à patine brun foncé noir granuleuse  
 H. 40,5 cm

*BAULE FIGURE, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 15,94 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

D'avantage portrait qu'idéalisation traditionnelle commune aux Baoulé, cette effigie féminine est représentée debout et solidement installée sur un socle quadrangulaire. Les bras puissants se tendant vers l'avant, ont reçu l'attention particulière du sculpteur : de proportions généreuses, légèrement coudés, les mains portant deux œufs évoquant la notion de 'germination' ou de naissance prochaine. La tête, détaillée avec soin, ouvre grand les yeux cernés d'un pli palpébral, le nez court et aux narines ourlées surmontant une bouche délicate. La coiffure en coque est peignée avec soin et délimitée au front par une courte tresse. La laque ancienne a laissé par endroits sa teinte d'un noir profond, marque des attentions rituelles portées à l'œuvre.



**72**  
**STATUE BAOULÉ, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir, brillante par endroits, perles  
 H. 40,5 cm

*BAULE FIGURE, CÔTE D'IVOIRE*  
 H. 15,94 in

**3 000 / 4 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Statuette Baoulé féminine se singularisant par des mains planes aux doigts disjoints de part et d'autre de l'ombilic en léger relief. De nombreuses scarifications ornent l'ensemble de l'objet, celles du dos, aux omoplates détaillées, formant un motif particulièrement séduisant. Le visage, en légère projection, est sculpté en moyen relief, les points de contact marqués d'une patine brillante. Des ornements de perles ont perduré au cou et à la taille.

Ø 73

SOMMET DE CANNE MOSSI, BURKINA FASO

Fer, patine

H. 23,5 cm

*MOSSI SUMMIT OF STAFF, BURKINA FASO*

*H. 9.2 in*

25 000 / 35 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Hélène et Philippe Leloup, Paris
- Collection privée

Important et très ancien sommet de canne Mossi représentant un personnage féminin aux bras coudés, les mains ramenées de part et d'autre du nombril, les jambes puissantes reposant sur des pieds larges suggérant un ancrage solide. La tête légèrement tournée vers la droite est pensée en une succession de motifs géométriques entourés d'oreilles en larges pavillons, la chevelure détachée retombant à l'arrière de la nuque. L'ensemble offre une patine remarquable.

Connus pour leurs masques aux motifs abstraits spectaculaires, les peuples du Burkina Faso ont en outre produit un art du métal remarquable. Liés dans les pratiques rituelles à la divination, les objets de ce type se voyaient prêtés une valeur protectrice.



LE MASQUE CROCODILE DOGON  
D'HÉLÈNE ET PHILIPPE LELOUP





Ø 74

MASQUE DE CROCODILE, AIEO, DOGON, MALI

Époque : XIX<sup>e</sup> siècle ou antérieur

Bois, épaisse patine croûteuse

H. 38 cm – L. 18,5 cm – P. 15,5 cm

CROCODILE MASK, AIEO, DOGON, MALI

H. 14.96 in – W. 7.09 in – P. 5.91 in

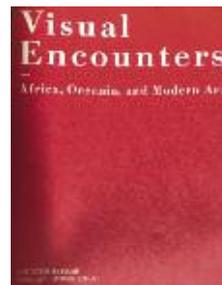
250 000 / 350 000 €

Provenance :

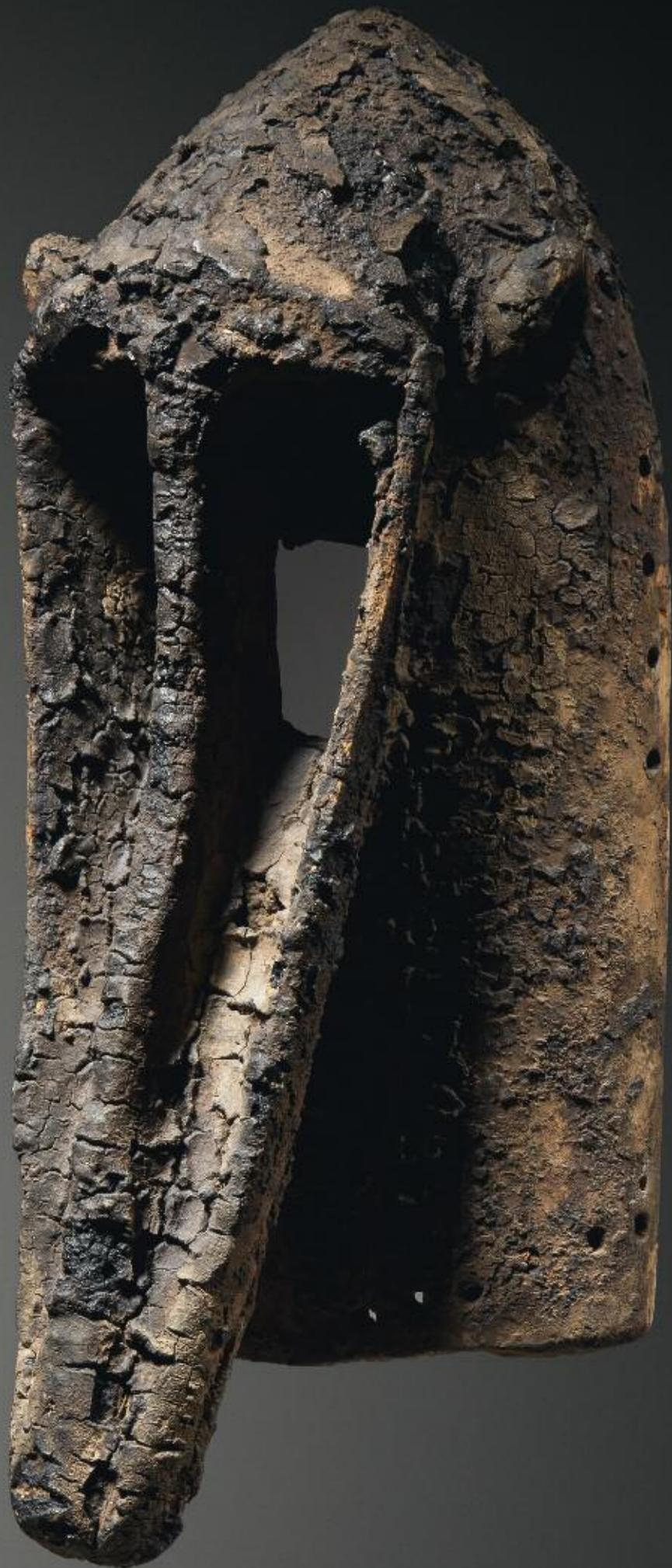
- Collecté, selon les sources, dans la région de Sanga, dans les falaises de Bandiagara
- Dlonkassy, marchand à Bamako
- Hélène et Philippe Leloup, Paris, début 1970
- Christie's, Londres, 29 juin 1994, lot 192
- Collection privée

Publication :

- *Les Dogons*, Mâcon, Centre National de la recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, 1972, n°36
- Hélène Leloup, *Statuaire Dogon*, Strasbourg, Daniele Amez, 1994, p. 563
- Olivier Wick, Antje Denner, *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Fondation Beyeler, Christoph Merian Verlag, 2009, fascicule III, fig. 8
- Hélène Leloup, *Dogon*, Paris, Musée du Quai Branly, Paris, 2011, p. 636, n°74



English translation at the end of the catalog P. 142



Exposition :

- *Les Dogons*, Mâcon, Centre National de la recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, 1972
- *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Fondation Beyeler, Basel, 2009
- *Dogon*, Musée du Quai Branly, Paris, 2011

Marcel Griaule, ethnologue bien connu qui a publié en 1938 *Masques Dogons* (Institut d'ethnologie, volume XXXIII), à l'issue de la Mission Dakar-Djibouti (1931-1935) a recensé 78 types de masques humains ou animaliers – le plus populaire d'entre eux étant le masque kanaga, emblème actuel du Mali.

Il existe deux types de masques de crocodile :

- aieo, celui présenté ici qui n'existe qu'en un très petit nombre d'exemplaire.
- dia, dont celui de la Mission Griaule de 1935 qui est au Musée du Quai Branly et figure sous le n° d'inventaire 71.1935.60.198.

Toujours d'après Marcel Griaule, les Dogon expliquent ainsi l'origine des masques :

*'Avant l'apparition de la mort, le nyama, c'est-à-dire la force vitale qui survit à la destruction de l'individu, était suffisamment fort pour n'avoir rien à redouter de celui des animaux qu'ils tuaient en vue de leur nourriture. Mais dès qu'ils cessèrent d'être immortels, les hommes devinrent susceptibles d'impuretés, leur nyama perdit de sa force et ne fut plus toujours capable de les défendre contre celui de leurs victimes. Ils se trouvèrent dans l'obligation de se protéger par diverses pratiques : autels de chasseurs, masques, autels totémiques... C'est ainsi que les masques comme la mort, se répandirent d'un pays à l'autre et furent connus petit à petit de tout le peuple dogon.'*

Les masques se trouvent principalement sur le plateau dogon et les falaises qui l'entourent. Il existe une importante société des masques en pays dogon, appelée awa qui désigne l'ensemble des porteurs (masculins) des masques. Le même nom est repris pour les masques eux-mêmes contribuant à la symbiose entre le masque et son porteur.

Les masques sortent au moment des rites funéraires et, comme dans toute l'Afrique, ils ont une fonction sociale essentielle. Ils jouent aussi un peu le rôle des ancêtres – intercesseurs entre le monde des vivants et des morts. Ce sont, en général, les danseurs qui fabriquent les masques pour le *dama*, cérémonie de levée des deuils, l'âme du mort s'envolant vers le pays des ancêtres.

Les femmes, les hommes non circoncis et même le *hogon* – chef religieux et politique – ne peuvent s'approcher des masques. En effet, durant ces cérémonies touchant à la mort, la fécondité ou la vie de ces catégories sociales pourraient s'en trouver affecté.

Les masques dogons possèdent quelques caractères communs où la stylisation géométrique est poussée à l'extrême : deux longues cavités oculaires divisent symétriquement, ici, une face triangulaire que symbolise des attributs empruntés à la nature – comme le crocodile – permettant aux initiés de les identifier. Ces masques sont toujours portés avec un costume qui associé à la gestuelle du porteur aide à reconnaître l'animal représenté.

Ce masque de crocodile, aieo, allié à son extrême rareté tout le talent du sculpteur qui cherche la perfection dans son œuvre, qualité très appréciée dans la société dogon. D'après Jacky Bouju (*Dogon*, Dapper) : 'La beauté édu-édu est conçue comme ce qui procure du plaisir *pilé* et, qui à cause de cela, attire l'attention et le regard, *yága*'

A propos de ce masque à la plastique exceptionnelle, notre appréciation du beau rejoint celle des qualités retenues par les dogons eux-mêmes.





**75**  
**MASQUE-OISEAU ABEMP BAGA, GUINÉE**

Bois dur à patine brune brillante, pigments polychromes  
 H. 53 cm

*ABEMP BAGA BIRD-MASK, GUINEA*  
 H. 20.87 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Magnifique et rare marotte Baga représentant un oiseau aux ailes rayées, le cou inscrit à angle droit du jabot, le bec sculpté dans le prolongement de la tête surmontée d'une crête dynamique. Une riche polychromie est encore présente.

Le masque oiseau était utilisé dans tous les sous-groupes Baga, mais aussi chez les Susu, les Nalu et les Landuma, témoignant du phénomène d'emprunt entre les différents groupes et de la circulation intense de ces objets de long de la côte de Guinée. Jadis, il sortait après la récolte au cours des danses nocturnes récréatives (...) et lors des réjouissances post-initiatiques. (In. David Berliner, *Baga - Mémoires religieuses*, p. 90)



**76**  
**MASQUE BAMANA, MALI**

Bois mi-dur à patine brun foncé noir, traces de pigments ocre rouge, fer  
 l. 79 cm

*BAMANA MASK, MALI*  
 L. 31.10 in

**4 000 / 6 000 €**

Provenance :  
 - Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris  
 - Collection privée française

Masque représentant une antilope aux longues et fines cornes dans le prolongement desquelles sont décrites les oreilles étirées. La tête allongée est aplaniée au front, le regard creusé en percements angulaires détaillés de courtes paupières, et d'un renflement naturaliste. Les naseaux et la bouche sont sculptés en un volume plein marqué de deux gorges désignant les mâchoires. Fiché sur deux tiges de fer en décrivant les pattes, un oiseau vient se poser au sommet de la tête, en une description poétique. Belle taille interne.



**77**  
**STATUETTE DJENNE AUX SERPENTS, DELTA INTÉRIEUR DU NIGER, MALI**

Époque : Fin XIII<sup>e</sup> – Début XV<sup>e</sup>  
 Rapport scientifique réalisé par Madame Maurer daté du 15 mars 1983  
 Terre cuite à engobe clair, restauration  
 H. 26 cm

*DJENNÉ FIGURE WHIT SNAKES, NIGER INLAND DELTA, MALI*  
 H. 10.2 in

10 000 / 15 000 €

Provenance :  
 - Collection privée

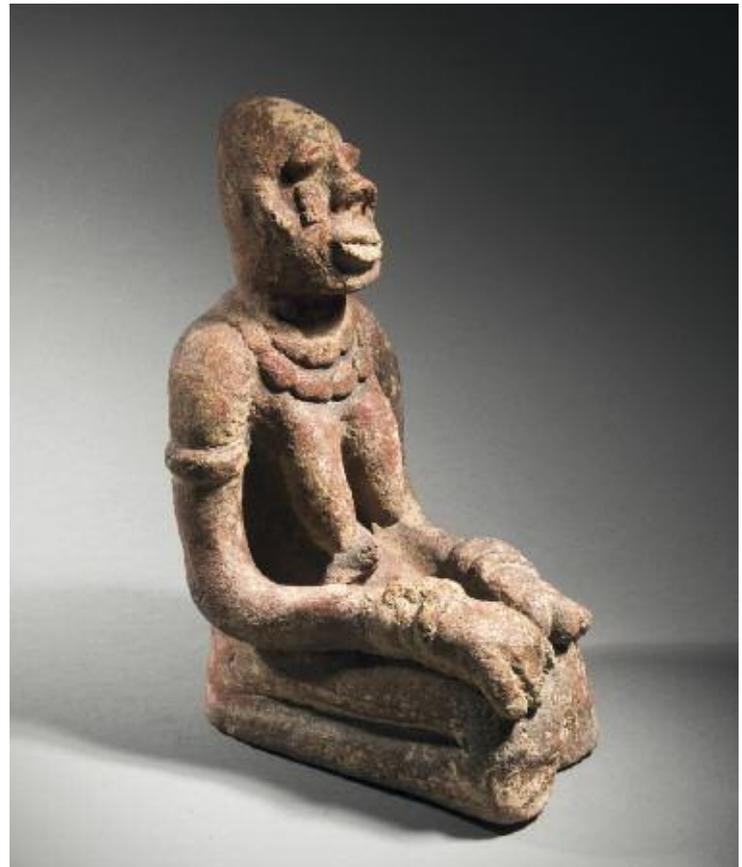
Publication :  
 - *Terres cuites de la boucle du Niger, Djenné et alentour*, Galerie Leloup, Paris, septembre 1986, n°26, p. 20

Exposition :  
 - *Terres cuites de la boucle du Niger, Djenné et alentour*, Galerie Leloup, Paris, septembre 1986

Maternité, figure d'orant, effigie dévorée par la maladie, observation naturaliste ou illustration de mythes fondateurs transformant l'homme en animal, les sujets abordés par la statuaire Djenné saisissent par leur variété.

Ici, le personnage agenouillé, les mains ramenées sur la tête en signe de probable accablement, les yeux exorbités, est parcouru par une myriade de serpents ondulant sur son épiderme.

Les figures humaines couvertes de serpents représentaient des personnages très importants - notamment des rois, des reines ou des chefs - qui avaient le pouvoir de commander aux serpents. (...) Les uns comme les autres étaient puissants et craints. (In. Bernard de Grunne dans son ouvrage *Djenné-Jeno, 1 000 ans de sculpture en terre cuite au Mali*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014, page 47).



**78**  
**STATUE DJENNE, DELTA INTÉRIEUR DU NIGER, MALI**

Époque : Fin XIII<sup>e</sup> – Début XV<sup>e</sup>  
 Rapport scientifique réalisé par Madame Maurer daté du 29 avril 1986  
 Terre cuite à engobe rouge  
 H. 28,5 cm

*DJENNÉ FIGURE, NIGER INLAND DELTA, MALI*  
 H. 11.2 in

5 000 / 7 000 €

Provenance :  
 - Collection privée

Publication :  
 - *Terres cuites de la boucle du Niger, Djenné et alentour*, Galerie Leloup, Paris, septembre 1986, n°27, p. 21

Exposition :  
 - *Terres cuites de la boucle du Niger, Djenné et alentour*, Galerie Leloup, Paris, septembre 1986

Effigie féminine agenouillée, les seins lourds, suggérant une maternité nombreuse, retombant sur le buste époinché dans la région ombilicale. Les bras, comme les jambes, rubanés, sont coudés avec souplesse, les mains de grandes dimensions posées et refermées sur les genoux. La tête ovoïde présente une série de détails en haut relief : yeux en grains de café saillants, nez retroussé, bouche faisant la moue, oreilles et scarifications en bulbes également figurées. Un collier de deux rangs de perles est décrit au cou, poignets et avant-bras ornés de jongs. L'engobe de teinte rouge est encore largement présent, donnant à l'œuvre sa carnation.

Cette œuvre est sans doute à rapprocher du groupe des pièces déterminées comme de style préclassique par Bernard de Grunne dans son ouvrage *Djenné-Jeno, 1 000 ans de sculpture en terre cuite au Mali*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014. Cf. à ce titre la fig 175, présentant un visage de type apparenté.

Les figures agenouillées, les mains posées à plat sur les cuisses, représenteraient une position rituelle du corps adoptée encore de nos jours par les chefs de culte. (*Tribal Arts* - Printemps 1999, article d'Anne Leurquin, La piste du serpent, page 71)



**79**

**MASQUE DAN, CÔTE D'IVOIRE**

Bois dur à patine brun foncé noir brillante, métal  
H. 26 cm – L. 15 cm

*DAN MASK, CÔTE D'IVOIRE*

*H. 10.2 in – W. 5.9 in*

**15 000 / 20 000 €**

Provenance :

- Vente *Des objets collectés en Afrique dans les années 1930-1940 par Monsieur N.*,  
Paris, Drouot, Beaussant Et Lefèvre, 9 juin 2004, n°57

- Collection privée

Visage au front d'une belle convexité, le regard allongé et fendu - désignant un visage féminin - inscrit sur la ligne de construction taillée par le sculpteur sur le tiers supérieur de l'objet. Les joues pleines encadrent un nez puissant, la bouche aux lèvres charnues domine un menton épointé. La patine de belle teinte brillante est séduisante.



80

MASQUE *NUMBE LANDUMAN*, BAGA, GUINÉE BISSAU

Bois dur à patine brune, clous tapissier

l. 92,5 cm

*NUMBE LANDUMAN MASK*, BAGA, GUINEA-BISSAU

L. 36.22 in

15 000 / 20 000 €

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Porté en cimier et à l'horizontale, la composition abstraite de ce masque évoque la tête ovoïde d'un buffle parcourue d'une crête, le regard signifié par deux clous tapissier, éléments utilisés par ailleurs en sobre décor. Le mufle puissant s'étire en un motif pyramidal effilé. La longue pàle sommitale pourrait représenter selon certains commentateurs la queue d'un dauphin, ou le masque dans son ensemble, une tortue, incarnant alors un génie de l'eau.

La patine profondément incrustée, et l'ancienne laque noire encore présente par endroits, attestent un long usage coutumier.

Attribué longtemps aux seuls Landuman, ce type de masque serait plutôt originaire du pays Nalu, ou du territoire septentrional des Baga, où Lamp le compare dans son utilisation rituelle aux figures *a-tshol*

Bibliographie :

- David Berliner, *Baga - Mémoires religieuses*, p. 77, pour une œuvre avec la même terminaison caudale

81

TABOURET ASHANTI, GHANA

Bois à patine brun foncé noir nuancé rouge brillante

H. 46 cm - L. 62,5 cm - P. 34 cm

ASHANTI STOOL, GHANA

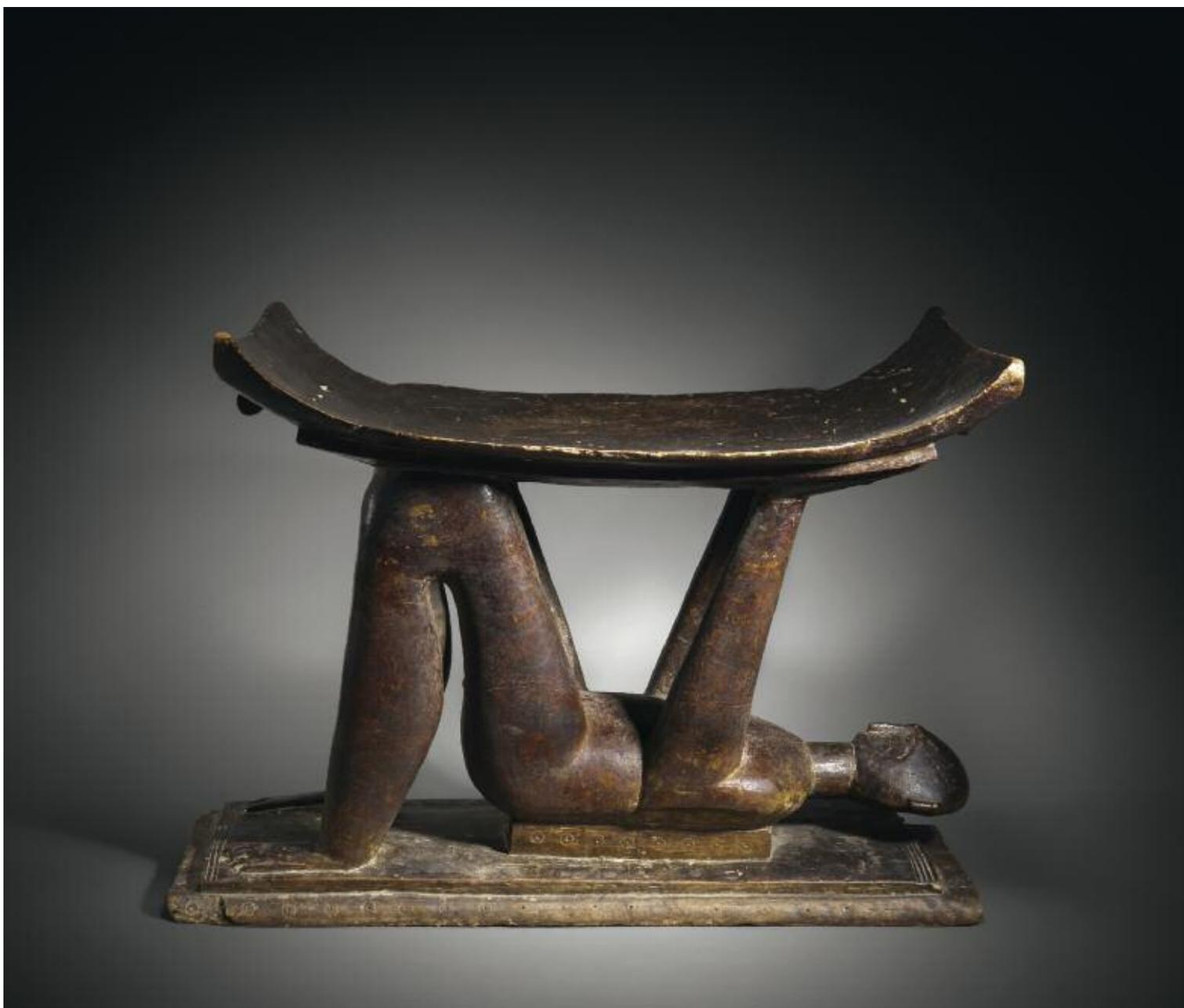
H. 18.11 in - W. 24.41 in - P. 13.39 in

3 000 / 5 000 €

Provenance :

- Collection privée

Siège caryatide Ashanti sculpté d'une effigie allongée sur le dos, dont les mains finement digitées décrites à l'horizontale et les genoux arrondis, soutiennent une assise rectangulaire aux extrémités recourbées caractéristiques du style. Le corps sobre est disjoint du socle par une courte embase, le visage ovoïde traité en lignes sobres et schématiques. Le visage est typique de l'ethnie Ashanti.





**82**

**MASQUE BAGA ZIGIREN-WÖNDË, GUINÉE**

Bois dur à patine brun foncé brillante, métal blanc, fer, clous tapissier

H. 83,5 cm

BAGA ZIGIREN-WONDE MASK, GUINEA

H. 32.68 in

**8 000 / 12 000 €**

Provenance :

- Ancienne collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Rare masque Baga sculpté d'une effigie féminine dont les jambes permettaient son maintien sur la tête du porteur. Surmontant un cou annelé, le visage élégant présente des traits réguliers, les yeux en demi-lune penchés sur un monde intérieur, la coiffe soignée et sobre à la fois, la lourde poitrine, rappelant celles sculptées sur les grands masques *Nimba*, surmonte un large percement permettant au danseur de voir. Une patine brillante et chaude anime la surface de cette œuvre sculptée dans un bois dur.

Décrit sous le terme de *masque de jeune épouse*, ce type d'œuvre au visage naturaliste décrit comme Baga existe également chez les Nalu, Susu, Temne notamment, et apparaissait lors de festivités agraires, à la fin des rites initiatiques, ou encore à la levée des morts. Il incarne les traits d'une femme ayant donné la vie, comme le suggère sa lourde poitrine. Lors des mascarades, ses deux jambes formant montants sont visibles, à l'image de celles d'une jeune épouse portée jusqu'à la demeure de son mari.

Il symbolise à la fois la fertilité humaine de la femme, et celle de la terre qu'elle travaille.

Cet exemplaire est à rapprocher, par la délicatesse de sa sculpture, de celui conservé au Brooklyn Museum (74.66.5), ancienne collection Mr et Mrs John A Friede (Cf. Warren M. Robbins et Nancy Ingram Nooter, *African Art in American Collections*, p. 141, fig. 239).

Cf. Frederick Lamp, *Art of the Baga - A Drama of Cultural Reinvention*, The Museum for African Art, New York, Editions Prestel, 1996, p. 166 à 169



**83**  
**CUILLER DAN WAKEMIA, CÔTE D'IVOIRE**

Bois mi-dur, pigments noirs  
 H. 46 cm

WAKEMIA DAN SPOON, CÔTE D'IVOIRE  
 H. 18.1 in

3 000 / 5 000 €

Provenance :  
 - Collection privée

Cuiller anthropomorphe *wakemia* sculptée de jambes galbées selon les canons du style, la pliure des genoux particulièrement notée, ainsi que les rotules. Les mollets sont scarifiés de motifs en chevrons. Le cou facetté soutient un profond cuilleron marqué au dos par une arête, éradiquant une convexité stricte.

Ce type d'œuvre était réservé aux *wunkirle*, c'est-à-dire les femmes reconnues pour leurs qualités hospitalières.

**84**  
**MASQUE 'ELÉPHANT', GUÉRÉ-WOBÉ, FRONTIÈRE DU LIBÉRIA ET DE LA CÔTE D'IVOIRE**

Epoque présumée : Très probablement du XIX<sup>e</sup> siècle  
 Vraisemblablement bois de Ricinodendron heudlotii, fer  
 H. 32 cm – L. 17 cm

'ELEPHANT' MASK, GUERE-WOBE, BORDER OF LIBERIA AND CÔTE D'IVOIRE  
 H. 12.60 in – W. 6.69 in

25 000 / 30 000 €

Provenance :  
 - D'après la famille, Roger Bédiat, Abidjan  
 - Paul-Louis Modeste, lors d'un séjour à Paris, vers 1960  
 - Collection privée, acheté à ce dernier

Ce masque porteur des messages des sociétés secrètes, des sorciers et des magiciens, nombreux chez les Koyaka (région de Mankono) [Cf. A.M. Boyer, *Le Sacré, Le Secret*, Hazan, 2011], proches des Wobé (Wé septentrionaux) et des Guéré (Wé méridionaux) à l'ouest de la rivière Bandama, a un pouvoir redoutable et son archaïsme en fait sans doute l'un des plus anciens avec celui du Musée du Quai Branly-Jacques Chirac (Inv. MNAM 73.1963.0.2) qui provient du legs Raphaël Antonetti du 2 décembre 1938, catalogue A99. Un texte de Verger-Fèvre (1980, vol. II, 1) nous indique qu'il viendrait aussi du nord du pays Wobé avant les années 1930.

Dans ce très petit corpus de masques 'Eléphant', nous pouvons encore citer :  
 - celui reproduit dans *Masks as agents of social control in northern Liberia*, George W. Harley, Cambridge, 1950, Plate XI, C dont la trompe est simplifiée et ne présente pas de main à son extrémité.  
 - ou celui de Paolo Morigi, anc. Coll. Helmut Gernsheim et G.F. Keller [Cf. Sotheby's, 6 juin 2005, lot 100] avec un masque plus achevé et réaliste mais vraisemblablement postérieur à celui-ci.

Ce masque à face humaine a un front proéminent que prolonge une trompe porteuse d'une main à son extrémité. Le visage assez classique des Guéré-Wobé avec deux yeux ronds, des pommettes saillantes, une bouche épaisse et prognathe d'où sort une langue qui recouvre presque le menton. La lèvre supérieure dévoile quatre dents plates en fer, elle est parsemée de petites pointes métalliques qui devaient tenir une moustache ou une barbe.

De part et d'autre de cette bouche, deux petites défenses (cassées et raboutées) achèvent l'aspect zoomorphe du masque. Trois fers courbes sur le front, un sous le menton et la gorge taillée montre que le masque portait un lourd costume fait de tissu et d'éléments végétaux. Comme le montre le dos du masque, une épaisse patine noire recouvrait l'ensemble de celui-ci qui a subi les affres d'un long usage et de l'érosion, et peut-être de certains prélèvements sur le visage.

Son aspect à la fois 'surréaliste' et anthropozoomorphe ne doit pas faire oublier que ce rare masque investi des pouvoirs donnés par l'absorption des plantes médicinales participait (Cf. Schwab, 1947, p. 265 et suivantes) aux cérémonies de transformation de l'homme en animal.





**85**

**MASQUE IGBO, NIGÉRIA**

Bois, métal, perles, textile, fibres

H. 39 cm

*IGBO MASK, NIGERIA*

H. 13.35 in

**3 000 / 5 000 €**

Provenance :

- Collection particulière

Les Igbo habitent sur un grand plateau au sud-est du fleuve Niger. Ils ont des relations ethniques, culturelles et religieuses étroites avec leurs voisins Idoma et Igala.

Ce grand et ancien masque, taillé dans un bois dur à la patine croûteuse et profonde, est très 'stylisé' par rapport aux autres masques plus courants dans l'ethnie.

La sculpture du visage est fine ; celui-ci porte de nombreuses scarifications : au front avec deux 'V' horizontaux qui se font face, sur les joues avec deux traits obliques, sur les tempes et à la commissure des lèvres. Les dents sont apparentes. La coiffe rare est particulièrement élaborée et composée de deux parties : l'une sculptée en haut relief dans le bois avec une partie centrale entourée de cercles concentriques l'autre très belle en perles noires, jaunes, orangées ou bleues attachées à un support en tissu de couleur beige à bordures bleues typiques des tissus que l'on trouve souvent à l'intérieur des masques de cette région.



**86**

**STATUE NOK, NIGERIA**

Epoque : 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. - II<sup>e</sup> siècle après J.-C.

Rapport scientifique de la CIRAM n°0917-OA-228Z-1 du 15 septembre 2017

Terre-cuite ocre rouge

H. 54,5 cm

*NOK FIGURE, NIGERIA*

H. 21.26 in

**2 000 / 3 000 €**

Provenance :

- Collection Patricia Withofs, Londres

Effigie féminine Nok au visage ovoïde surmonté d'une coiffe sobre peignée, regard, oreilles et bouche percés. Le cou étiré est orné d'un torque à long pendentif reposant entre les seins modelés. Les bras repliés contre le buste retiennent l'un et l'autre des instruments, la description des mains particulièrement soignée. Un pagne, encore lisible au dos, recouvrait anciennement le bas ventre. La terre ocre rouge est amalgamée avec des éclats minéraux et d'anciennes fibres végétales, lui conférant une matière granuleuse. Pouvant évoquer la représentation d'une orante, cette effigie témoigne de la grande variété des sujets traversés par la statuaire Nok.

Si la codification de la gestuelle et des arts du corps semble évidente, il ne s'agit en aucune manière d'une production totalement stéréotypée. Les sculpteurs individualisaient véritablement leurs œuvres. Il est donc permis d'envisager les statues comme des « portraits » ; l'identification de la personne s'appuyant non pas sur des critères naturalistes mais au travers des éléments de parure et des accessoires qu'elle arbore. (In. *Terres-cuites africaines, un héritage millénaire - Collections du musée Barbier-Mueller*, p. 190)



87

**STATUE JANUS NOK, NIGERIA**

Epoque : III<sup>e</sup> siècle - IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.

Rapport scientifique de la CIRAM n° 0917-OA-228Z-3

du 15 septembre 2017

Terre-cuite ocre rouge

H. 67 cm

*NOK JANUS FIGURE, NIGERIA*

*H. 26.38 in*

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Collection Patricia Withofs, Londres

Publication - Exposition :

- *Africa - The Art of a Continent*, The Royal Academy of Arts, Londres, 1995, 6.51, p. 528

Exceptionnelle sculpture Nok au buste tronconique orné d'éléments ornementaux, mêlant vêtements et parures, représentés à l'identique et comme dans un jeu de miroir, de façon symétrique, d'un côté et de l'autre. Ce double buste était anciennement surmonté de deux têtes distinctes, une seule, d'une très belle sensibilité, ayant perduré.

Le visage offre une expression recueillie particulièrement soignée, les traits délicats lui conférant une attachante présence. La coiffure en calot est une succession de petits motifs circulaires, formant autant d'empreintes de la main de l'artiste, poétique témoignage de la nuit de temps.

Dans un article publié dans *Tribal Art* (numéro 65, automne 2012, *Comprendre les terres cuites Nok*), Peter Breunig évoque les effigies *janus*, rares, précisant que certaines œuvres présentent jusqu'à cinq têtes. Ces découvertes devraient être classées sous leur propre typologie « *multivisage* » (...). Elles semblent avoir occupé une place à part parmi les objets rituels de la culture Nok. Personne ne sait évidemment si elles symbolisaient l'ambiguïté, comme on serait enclin à le croire si l'on se réfère à la signification de leur homologue antique, le dieu romain Janus, dont les deux visages opposés symbolisent le commencement et la fin, ainsi que les relations conflictuelles en général.

Bibliographie :

- Karl-Ferdinand Schaedler, *Earth and Ore - 2500 Years of African Art in Terra-cotta and metal*, Editions Minerva, Eurasburg, 1997, page 200, fig. 368, pour un visage avec la même coiffure décrite « en balle de golf ».





88

**STATUE IGBO, NIGERIA**

Bois dur polychrome

H. 145 cm – L. 35 cm – P. 39 cm

*IGBO FIGURE, NIGERIA*

H. 57.1 in – W. 13.7 in – D. 15.3 in

20 000 / 30 000 €

Les igbos forment un important groupe ethnique occupant une vaste zone du sud-est nigérian de part et d'autre du fleuve Niger. La société Igbo possède une organisation clanique, chaque clan se réclamant d'un ancêtre commun, qui assure la cohésion du groupe et dont les réunions permettent de débattre des problèmes communautaires et de les solutionner.

Les sanctuaires igbo, lieux de palabres et de cérémonies, étaient ornés de panneaux et de portes de bois sculpté montrant de complexes décors. Les grandes statues alusi, le plus souvent regroupées sur un modèle familial –mari, épouses et enfants- y rappelaient la présence des grands ancêtres fondateurs du clan. Elles étaient honorées à la mesure de leur importance, habillées lors de certaines cérémonies et toujours soigneusement entretenues.

D'après Cole et Aniakor (*Igbo arts, community and cosmos*, UCLA, 1984), les sculptures Igbo les plus monumentales ont été découvertes dans les communautés de la région de la Cross River à l'est du pays Igbo. En 1938 Murray photographia la maison des hommes d'Amogodu Abiriba d'où provient plus que vraisemblablement notre alusi.

L'ancêtre mâle est ici représenté assis sur un tabouret à fût central. Son torse puissant accentue la force de ses pectoraux et de ses épaules. Son visage aux traits finement sculptés dans le style de la maison des hommes d'Abiriba est orné aux tempes des scarifications coutumières de son clan.

La polychromie de cette œuvre, dans les trois couleurs igbo traditionnelles, rouge, blanc et jaune, est dans un superbe état de conservation et permet une lecture complète de la sculpture ainsi qu'elle a été originellement conçue.

89

**BUSTE NOK, NIGERIA**

Epoque : 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. - 1<sup>er</sup> siècle après J.-C.

Rapport scientifique de la CIRAM n°0917-OA-228Z-2 du 15 septembre 2017

Terre-cuite ocre rouge

H. 59,5 cm

*NOK BUST, NIGERIA*

H. 23.23 in

6 000 / 9 000 €

Provenance :

- Collection Patricia Withofs, Londres

Fragment Nok aux proportions exceptionnelles, présentant un visage aux traits allongés, projeté vers l'avant par un cou légèrement plié. Le regard en croissant de lune bordé par un pli palpébral régulier est percé de manière caractéristique, comme les narines. La bouche sensible est modelée, les lèvres charnues, les courtes moustaches de part et d'autre permettant de donner un genre au portrait. La coiffure surélevant le front haut, se compose d'un chignon sommital, de petites nattes plaquées et schématiques, et de deux tresses évoquant des cornes. Encore flanqué d'une partie du bras gauche, le buste tronconique est paré d'un torque annelé.

Bibliographie :

- *Terres-cuites africaines, un héritage millénaire - Collections du musée Barbier-Mueller*, p. 196, cat. 85, pour une œuvre présentant la même coiffure décrite comme « cornue »



# TRANSLATIONS



13

ANTELOPE COUPLE *TJI WARA*

Masterpiece from the former Maurice Nicaud collection

H. 28.7 in and 37.4 in - L. 12.2 in and 15.7 in  
80 000 / 120 000 €

Provenance:

-Former collection Maurice Nicaud, Paris  
-French private collection

The Bambara are a Mandé ethnic group mainly native to Mali. Six initiation societies governed their social and religious life and the entire male community had to pass from one to the other following complex ceremonies, with distinct masks, often zoomorphic. The fifth society was the *tji wara*, of which the dances exalted the fertility of the land and of the whole community. The headdresses were always worn in pairs, with the masculine entity evoking the sun and the feminine one the earth. The founding myths of the Bambara teach us that a male roan antelope (*Hippotragus equinus*) offered man the first cereal and thus taught him to farm.

The form is often the consequence of practicality, so the paws of these antelopes are represented in an extremely schematised way. Resting on a small rectangular base that would have been attached to the costume, they were barely visible during the traditional dances. The bodies, extended with tails, are strictly tubular. The necks are wonderfully long and slender. The male neck conveys power with a mane and a succession of compartments alternating between empty spaces and geometrical shapes. On the top is a large head with oversized ears and long vertical horns which are curved and split at the ends. The female neck – elegant, gracious and becoming thinner in the centre – supports a smaller head, with ears delicately decorated with rings. The horns are strictly vertical and, to demonstrate fertility, she carries a child on her back.

These two masterpieces of Bambara sculpture, of which very few comparable examples have survived, are also covered in metal ornaments and a superb deep black patina, which sometimes hides the geometric incisions decorating the bodies and "faces".

This couple, which is among the three or four loveliest examples we are aware of, is similar to that of the Nelson A. Rockefeller collection, published on pages 220–221 of the book *Chefs d'œuvres de l'Art Primitif*, Editions Seuil, 1979. The female antelope is similar to that in the former Helena Rubinstein and then Harry Franklin collection, collected by Frederick H. Lem in the Minianka region: fawn sculpted identically to its mother in stretched and sober lines, with rings around the horns in particular.

Bibliography:  
-Dominique Zahan, *Antilopes du soleil - Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Edition A. Schendl, Vienne, 1980, plate 13 et 14 for similar model



Θ 17

TELLEM FEMALE FIGURE, MALI

Period : XV - XVII<sup>th</sup> century

H. 18 in

125 000 / 150 000 €

Provenance:

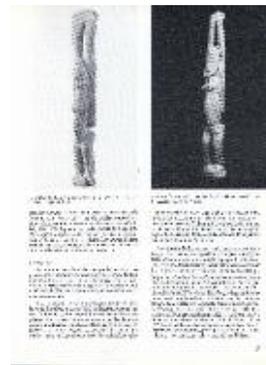
-Private collection

Publication:

-Bernard de Grunne, *La sculpture classique tellem*, AAN, 1993, n° 88, p. 27

In the Dogon language, *tellem* means "we have found them" and refers to the populations who occupied the Bandiagara Escarpment in Mali before the arrival of the Dogon people in the 15th century.

The character is represented standing up, with the feet resting on a little circular base and legs slightly flexed. The arms are raised towards the sky and the hands are open and joined, in a traditional posture of incantation. The plain and structured face and the chest with visible breasts seem as if placed on the backboard, an essential characteristic of many classic *tellem* styles. A dry, crusty and cracked patina, resulting from multiple ritual immersions, covers the surface of the statue.



The Tellem culture was discovered by westerners in the early 20th century during the voyage of Lieutenant Louis Desplagnes, but it wasn't until between 1950 and 1954 that the trader and untiring globetrotter, Pierre Langlois, brought back to Europe the majority of the works we know today. He collected this statuette from the site of Ireli in 1952.



27

THE YAURE-BAULE MASK FROM THE NELSON A. ROCKEFELLER

YAURE-BAULE MASK, CÔTE D'IVOIRE

H. 18.2 in - W. 12.6 in

90 000 / 130 000 €

Provenance:

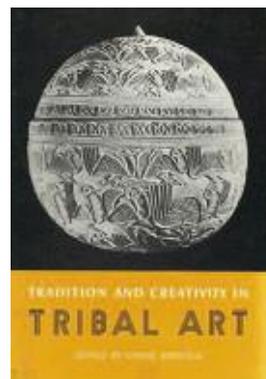
-Nelson A. Rockefeller, New York  
-Museum of Primitive Art, New York  
-Metropolitan Museum of Art from decession, New York  
-Sotheby's New York, April 22nd 1980, lot 39  
-Private collection

Publication:

-Daniel Biebuyck, *Tradition and Creativity in Tribal Art*, University of California, 1969

Exhibition:

-University of Massachusetts, *Africa Below the Sahara*, March 18th-April 18th 1960  
-Northampton, Mass., Smith College Museum of Art, April 18th -May 8th 1960  
-Chicago, Art Institute of Chicago, *The Traditional Sculpture of Africa*, Oct. 12th-Nov. 12th, 1961



-Denver, Denver Art Museum, *African Art*, March 22nd-May 17th 1964  
 -New York, Museum of Primitive Art, exhibition 43  
 -New Paltz, New York, State University College Art Gallery, *Traditional African Tribal Sculpture*, Oct. 22nd-Nov. 10th 1967  
 -New York, Metropolitan Museum of Art, Art of Oceania, *Africa and the Americas from the Museum of Primitive Art*, May 10th-Sept. 1st 1969, n°331

#### YAURE-BAULE MASK (LO OR ADIEMELE)

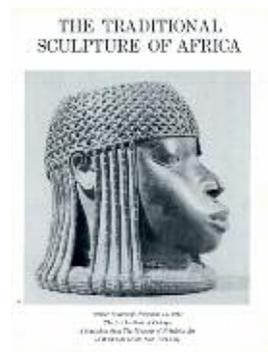
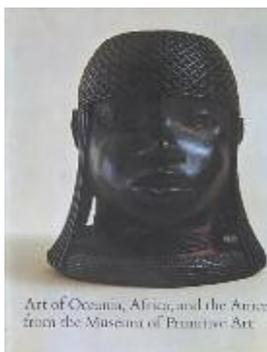
In its calligraphic splendour, this mask is a magnificent example of the art of the sculptors in the middle Bandama valley, as it developed there several decades ago to the west of Yamoussoukro, between Koubi (Yaure<sup>1</sup> sculptors' village, home to the famous Kouakou Dili, one of the few old masters whose name is known<sup>2</sup>) and various villages of a Baule sub-group, the Akwé, less than thirty kilometres away. However, this geographical proximity also explains the difficulty in attributing this mask to either one with certainty – although its function is different, and even antithetical, between these two tribes.

In any case it perfectly expresses the classicism of this style which, beyond the merging unity of the modelling, is supported by an architecture and a skilful interplay of visual echoes: the curves of the finely braided hair at the top of the domed forehead, styled into three traditional arcs (called *tre ba*) reflect the semi-circles of the brow arches suggested simply by two sober lash lines. They meet at the top of the nasal ridge, all the better to merge with it and attract our gaze to the superbly chiselled outsides of the nostrils, which almost seem to palpitate, then to the round, puckered mouth. When asked, the sculptors say that lips arranged in a circle like this mean that the person is whistling in order to show their self-assurance in times of peril. Likewise, the half-closed eyelids, which suggest contemplation, express a contained intensity. Very discreetly, three square and rectangular scarifications adorn the temples and the root of the nose, leaving the cheeks and forehead free of any marks, to make the most of the gleaming wood. Meanwhile, according to the Yaure sculptors, the frieze of small triangles around the outside of the mask is the "signature" of their style, but this decoration was later used by the Baule-Akwé to play the role of a "frame" that makes the face stand out.

However, as is often the case in central Côte d'Ivoire, this mask is more than just a human face – which is the symbol of social order. Animal horns have been cleverly added to the top of the head, as an image of the bush but also as a sign of power. This ornamentation is designed to increase the hegemony of a divinity (the *yu*) in its struggle against evil: strange as it may seem, to the Yaure, this placid and serene mask embodies a dangerous supernatural entity that has to be made benevolent using magic. It is placed in a hierarchical choreographic ensemble – called Lo – of seven masks, coming just after the janiform helmets with animal faces, in order to assert the dream of reconciliation between nature and humanity<sup>3</sup>.

Despite being geographically close to the Yaure villages, the Baule-Akwé have a different culture and language. They copied this mask design. The Baule, Akan people who arrived in Côte d'Ivoire in the 18th century, did not actually have a mask in their original homeland in Ghana (among the Asante, who knew nothing of mask use). They borrowed this practice from the indigenous populations, especially the Yaure (who are Mandé). Yet they entirely abandoned this mask's function, its links with the supernatural, and the system of prohibitions that was attached to it. When borrowed by the Baule, the mask underwent a kind of "secularisation", since this mask is now used for entertainment during a festival which is open to all, in ensembles called *Adiemele*, *Ajusu* or *Gbagba*<sup>4</sup> depending on the region. As this anthropo-zoomorphic mask is used to amuse the public, the dancer imitates a quadruped walking, then young boys mimic a hunt and pretend to kill him with wooden guns before carrying him off triumphantly.

Alain-Michel BOYER



<sup>1</sup> The name Yaure – with an Anglo-Saxon spelling – is used in catalogues. In Côte d'Ivoire, this tribe's name is written (and pronounced) Yohouré.

<sup>2</sup> For information on Yaure masks and Koubi, see: Alain-Michel Boyer, *Les Yohouré de Côte d'Ivoire. Faire danser les dieux*, Lausanne, Editions "Ides et Calendes", 2016, pp. 164-179. English translation: *The Yaure of Côte d'Ivoire, Make the Gods Dance*, Geneva, Cultural Foundation Barbier-Mueller, 2016, p. 38-39.

<sup>3</sup> See: Alain-Michel Boyer, *Les Yohouré de Côte d'Ivoire. Faire danser les dieux*, Lausanne, Editions "Ides et Calendes", 2016, pp. 164-179. English translation: *The Yaure of Côte d'Ivoire, Make the Gods Dance*, Geneva, Cultural Foundation Barbier-Mueller, 2016, pp. 164-179.

<sup>4</sup> For information on this type of mask among the Baule, see: Alain-Michel BOYER : *Baule*, Milan, 5Continents, 2009, p.66-71. English translation, same publisher, same references.



#### Θ. 30

'STAFF-GOD', ATUARAKAU, RAROTONGA, COOK ISLANDS

Period: probably of the XVIII<sup>th</sup> century

H. 3.7 in - L. 35 in - W. 2 in

350 000 / 450 000 €



William Ellis, *Polynesian Researches*, 1829, gravure représentant les idoles des mers du Sud. DR

Provenance:

- Former collection of Sir Thomas, a miner who travelled in Australia in 1860, transmitted to his small nephew
- Sotheby's, New York, Nov. 24th 1992, lot 35
- Private collection, acquired during this sale

The shaft of this superb Rarotonga "staff god" is sculpted with four groups of miniature figures, i.e. nine characters, and ends with a phallus. From left to right, the first figure, seen from the side, is very well sculpted with a large head, almond-shaped eyes, stretched ears and short limbs; it is turning its back on a second figure, whose head is aligned with the staff, but whose body is presented face-on. The second and third groups have three characters; two from the side framing a face-on figure with large ears. The last character, on its own, is similar to the first, but smaller and less sophisticated.

The patina of this very hard wood, with a fine grain, deep and soft with shades ranging from light brown to dark brown, is a mark of ancient use, obtained with long polishing movements using a scalloping tool and stone tool.

Although Captain Cook explored this archipelago during his second (1772/75) and third (1776/80) voyages, he missed the largest of these islands, Rarotonga. It was Reverend John Williams (1796-2839) from the L.M.S. (London Missionary Society) who documented information in July 1823.

These magnificent 'staff gods' are excessively rare; today we know of less than 20, mainly in museums. They are increasingly rare today since most of these sculptures of worship were burned by the L.M.S. missionaries to force natives of the Cook archipelago to convert. A few "staff gods" sent to the L.M.S. for its museum in London, founded in 1836, managed to escape the flames. But many were cut up to make transport easier, or due to reasons of "obscenity" because of the phallic part. The inhabitants of Rarotonga were able to keep a few staffs to 'decorate the rafters of the chapels' (missionary chapels) [Williams, 1837, p.119]. This explains why some examples were able to be exported later on. Due to the poor treatment inflicted upon these 'staff-gods', we have lost, for most of them, the tapa cloth that was wrapped around the middle part of the staff. Tapa – present all over Polynesia – symbolises power and the soul of the goods or mana. These highly symbolic objects are often linked to the creator god Tangaroa.



Ø. 33  
AN EXEMPLARY IATMUL CEREMONIAL HOOK

IMPORTANT IATMUL HOOK, MIDDLE SEPIK RIVER, PAPUA  
NEW GUINEA

H. 63 in  
350 000 / 450 000 €

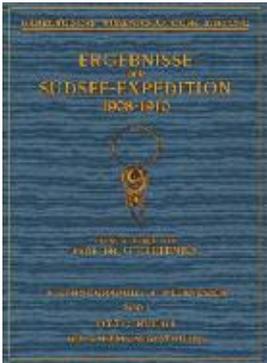
Provenance:

- Collected by the Consul Max Thiel, in 1909
- Hamburgisches Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte, Hamburg, n° 11.88.88
- Former collection Serge Brignoni, Bern
- Former collection of Sir and Madam Alvin Abrams, New York (acquired before 1979)
- Private collection

Publication:

- Otto RECHE, *Der Kaiserin-Augusta-Fluss, Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910 II-I*, Hamburg, Friederichsen, 1913

Briefly describing the object that he wanted to exhibit in 1979 at the National Gallery of Art in Washington, Douglas Newton (1979: 316) provided this succinct explanation: "latmul (probably Woliagwi)", the name given to the "Eastern latmul" on the banks of the Middle Sepik River. He was obviously relying on his unrivalled knowledge of this region's ancient arts, and their traditional centres of production and influence. Yet the first person to publish and comment on this large ceremonial hook, Otto Reche (1913: 167), making no less consistent stylistic arguments, had associated it with the openwork carving practised in the Lower Sepik River area, and particularly figures of the same stature collected in Singarin. Between New Britain, Sepik and Hamburg, the circumstances under which this object was probably acquired support D. Newton's theory for other reasons.



Born in 1864, Maximilian Franz (Max) Thiel was the nephew of Eduard (1847-1917) Hensheim, who with his brother Franz (1845-1909) founded a

company that had achieved similar importance in the German South Seas to the Godeffroy firm before it went bankrupt. It was headquartered in Hamburg but the operations in German New Guinea and above all its island dependencies were directed from Matupi, an island opposite Rabaul, the main city in New Britain. In 1892, E. Hensheim was ill and left the Pacific, leaving his nephew to manage the business. The latter would soon be nicknamed "the Sultan of Matupi" due to his lifestyle, his hospitality, the splendour of his receptions and even the white trousers that the natives of his island could afford thanks to him.

Taking an interest in local arts, like the Hensheim brothers, he dedicated one of the company's buildings to a collection of objects brought back by his agents and schooner captains. He sold it in 1894 to a negotiator for the Ethnological Museum of Berlin, who tolerated alcohol better than he did (Buschmann 2000: 66). Three years later, he landed in Hamburg with a new collection which he displayed at the local natural history museum, hoping that the Berlin museum would buy it from him for 20,000 marks; in the end, Hamburg Museum of Ethnology ended up acquiring most of these 2,000 items. In spring 1899, Georg Thilenius (1867-1937) was his guest in Matupi. He helped Thilenius to find objects for the Berlin Museum, and certainly received advice from him on how to improve his agents' ethnographic collecting practices.

In 1902, Thiel enlisted the services of the natural history and ethnography collector Franz Hellwig (1854-1929); in 1904, the latter returned to Germany with a set of items that he sold for 20,000 marks on behalf of his boss at the Hamburg Museum,

of which Thilenius had become the director. However, Thiel was less motivated by money than by honours: for merchants and financiers who were commoners, relationships with the museums provided a way to assert themselves against the ruling Prussian aristocracy. His donations to various Scandinavian museums earned Thiel the title of Consul of Norway, in 1907. In 1909, for his donations to the Berlin Museum, he was awarded the Prussian Order of the Red Eagle's fourth class medal, the highest distinction available to a commoner.

In the meantime, the Hamburg Museum had launched a vast ethnographic and ethnological collection campaign (Hamburger Südsee Expedition 1908-1910). Its starting point, in German New Guinea, was the Hensheim firm's coal depot on the island of Matupi. The only members of the expedition who were not museum professionals were the painter Hans Vogel and Hellwig, who was in charge of buying the objects. On board the steamer hired for the occasion, the *Peiho*, they travelled 436 kilometres up the Sepik in May-June 1909, and the fruits of this navigation were detailed four years later by Reche in the book which contains pictures of this hook and eight other pieces from the "Thiel Collection" at the Hamburg Museum.

Containing fifty or so items (inventoried in 11.88), it was officially received as a donation from the Consul in 1911 (Kokott 2003: 32). Hellwig had by then become a permanent employee of the museum, and Thiel a member of the committee in charge of advising its managers (Thilenius 1916: 12 and 14). As Reche's book reveals (1913: 126, concerning 11.88: 37), Hellwig was its main supplier. Thiel could have appointed him for a separate gathering before he left for the Sepik, or could have selected items from what he brought back, generally important pieces like this hook, to offer separately to the Hamburg Museum.

Yet one of the headdresses in this collection (11.88: 35, p. 88) is listed as being acquired in situ on 4 August 1909, and refers to a journey on the Sepik River immediately following the *Peiho* trip, aboard the *Siar* (30 July - August 1909). One of the participants was another close associate and supplier of Thiel, the Swiss anthropologist Otto Schlaginhaufen (1879-1973), who was attached to the Dresden Museum of Ethnology at the time, but also collected items for himself. As he himself says (1959: 207, 1910a: 17, 1910c: 3), he had been staying with Thiel when he left Melanesia on Christmas Day 1909; having stayed at his home since 1 December, he had received various objects from him to offer to the Dresden Museum, and might also have exchanged some items.

Thus, the ceremonial hook "Thiel 11.88: 38" was collected either by Hellwig in the last days of June 1909, or by Schlaginhaufen two months later in the same year. However, it is hard to know in which village it was found, and such was the question posed by D. Newton. Unfortunately, according to Reche, Hellwig noted neither the dates nor the locations of his finds – perhaps he saw this as a "trade secret". Nonetheless, seven of the eight important "Thiel" sculptures described by Reche typically come from latmul country, including an openwork ceremonial board from Malu, the furthest point reached by the *Peiho*.

Schlaginhaufen (1910a and b: *passim*, 1959: 174-186), more specific about the circumstances of his finds, also acquired boards of this type in the last village reached by the *Siar*, on 4 August 1909. He does not give its name, but as the aforementioned specimen from the collection "Thiel 11.88: 35" shows, this village lay on the eastern fringes of the latmul country. This is where we have to refer back to the location and stylistic attribution suggested by D. Newton.

The artistic vitality of the Sepik Basin is explained in particular by the fact that the forms and objects travelled around, were exchanged and were "used for different purposes depending on their location" (Peltier and Schindlbeck, 2015: 15). However, some objects did not circulate due to their dimensions or purpose. This was the case with this ceremonial hook, for all these reasons. Too large for domestic use, exceeding the height of the average male (150 to 155 cm according to Reche 1913: 54), it was one of the pieces that were stored and honoured in secret in the men's houses. These were often carved from the same wood as the frames of these houses or the big slit drums associated with them, a very hard-wearing wood with high symbolic value named *Vitex cofassus* (*miamba* in latmul, *garamut* in Pidgin, Coiffier-Orliac 2000: 149).

In his note on this object, D. Newton only stated that the ceremonial hooks were clearly differentiated from their domestic counterparts by "their scale and their elaborateness" as well as by "the abundance of symbols incorporating mythological references". In his description, on either side of the "serpentine" limbs, Reche identified

"fish heads" on them as well as hornbills running lengthwise down the human figures or facing each other inside open sections within the arms and legs, which actually end in snake heads. To this we can add two small faces painted on the torso and the stomach, certainly alluding to some myths, and the representation of a nose-diving bird of prey. The wings have now gone but would have formed the "flukes" of the hook. We can still make out the neck and beak at the base of the object, probably evoking the fishing eagle *ngawi*, which was a very important figure in Iatmul mythology.

As if to justify his theory about the object's provenance, D. Newton concluded: this specimen "displays interesting similarities with the Ewa and Alambak styles of the River Karawari, which flows into the Sepik in this Iatmul region". These hooked styles are also found in the arts of the hills on the Sepik's left bank. Experts may also notice that this Iatmul *semban* hook bears a likeness to the openwork sculptures of the Lower Sepik, as Reche suggested, but also to the openwork boards adorned with extraordinary scrolls, the *malu sembani*, crafted by the Western Iatmul further upstream, or to the best Kapriman hooks, which also oscillate between naturalism and "curvilinear" symbolism.

From this point of view, this piece, which is exceptional due to its craftsmanship, age and provenance, can also be considered to be perfectly representative of the Eastern Iatmul's culture, at the intersection of the rivers and the forms that travelled along them. It can even be described as exemplary due to the harmonious reconciliation of multiple, at times conflicting visual options: one more feat by a group of men who saw themselves as warriors first and foremost.

**Bibliographie :**

- BUSCHMANN Rainer, « Exploring Tensions in Material Culture : Commercialising Ethnography in German New Guinea, 1870-1914 », in O'Hanlon and Welsch (ed), *Hunting the Gatherers, Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s-1930s*, New York, Berghan, 2000
- COIFFIER Christian et ORLIAC Catherine, « L'arbre *miamba* et la maison cérémonielle Iatmul (Papouasie Nouvelle-Guinée) », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 2000.
- KOKOTT Jeanette, « Rauru, Tino, Uli und Co. Die Sammlungen der Ozeanien-Abteilung im Museum für Völkerkunde Hamburg », in *Hamburg : Südsee Expedition ins Paradies*, Hamburg, Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde, 2003
- NEWTON Douglas, KAEPLER Adrienne L., GATHERCOLE Peter, *The Art of Pacific Islands*, Washington, National Gallery of Art, 1979
- PELTIER Philippe, SCHINDLBECK Markus, KAUFMANN Christian (ed), *Sepik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, Skira-musée du quai Branly, 2015
- RECHE Otto, *Der Kaiserin-Augusta-Fluss* (Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910 II-I), Hamburg, Friederichsen, 1913
- SCHLAGINHAUFEN Otto, *Reisen in Kaiser-Wilhelmsland* (Neuguinea), Leipzig, Teubner, 1910 (1910a)
- , *Eine ethnographische Sammlung vom Kaiserin-Augustafluss in Neuguinea*, Leipzig, Teubner, 1910 (1910b)
- , *Verzierte Schädel aus Neuguinea und Neumecklenburg*, Leipzig, Teubner, 1910 (1910c)
- , *Muliam. Zwei Jahre unter Südsee-Insulaner*, Zürich, Orell Füssli, 1959
- THILENIUS Georg, *Das hamburgische Museum für Völkerkunde*, Berlin, Reimer, 1916



-Wayne Heathcote, UK  
-Private collection

This powerful Biwat mask is fortunately very well documented. Dr Otto Schlaginhaufen (1879-1973), a Swiss anthropologist, entomologist and botanist, may have been more interested in skulls than artefacts but nonetheless was lucky enough to discover a group of three Biwat masks, most likely on 2 August 1909! Another of these masks appears in *Island Ancestors, the Masco Collection*. (booklets published in Dresden in 1910).

He made two brief visits to German New Guinea and sent around 260 objects to the Dresden Museum. He travelled on foot and by pirogue with guards and porters, exploring the Torricelli Mountains and the Ramu region without going to the Biwat area. He therefore could have found these masks far away from their region of origin (exchanges of objects, as well as cultural and religious exchanges, were common between the Mundugomor, Tchambuli and Iatmul people) or aboard the *Siar*, a boat which travelled along the Sepik River in August 1909.

Cf. Margaret Mead, *Tamberans und Tumbuan in New Guinea*, AMNH Magazine, 1934.

Indeed, there are two theories about how Schlaginhaufen might have found these masks, not along the Yuat River, which he never explored, but in a village on the Sepik riverbank:

-either the 'Mundugomor' sold their ceremonies, songs and objects that went with them after use – as Christian Kaufman suggests in the article in *Pacific Arts*, New Series, vol. 9, no. 1, 2010 – and Schlaginhaufen could have acquired the objects from a ritual.

-or the populations who were subjects of the 'Mundugomor', and were made to produce their masks in the vast marshes nearby, delivered the same type of object to other populations on the banks of the Sepik.

In fact, we have here one of the oldest 'Mundugomor masks' ever collected - made with a stone tool - as far as we know. Only the one at the Boston Museum (MFA 1994.400) is listed as having been collected in 1900. It would take over 10 years for other masks to be added to western collections, in the 20s (for example, Kelm, 1966, ill. 206 to 210 items, 1924/1928 collections).

These masks, the ultimate secret objects, were demonstrated by the elders at initiation ceremonies. They were not dance masks. They represented the crocodile spirit *Asin*, an essential figure of the Biwat people's animal pantheon.

The flute stops and water drums are used in comparable ceremonies by the 'Mundugomor'.

Here we have a mask from a bygone era, with a known history, which combines aesthetic qualities with the power and ferocity of the spirit *Asin*.



Θ 37  
**BIWAT MASK FROM DOCTOR OTTO SCHLAGINHAUFEN'S COLLECT**

**YUAT RIVER MASK, BIWAT, OR 'MUNDUGOMOR MASK', SEPIK RIVER, PAPUA NEW GUINEA, MÉLANÉSIE**

Period: late XIXth century  
H. 11.7 in - W. 10 in - D. 6 in  
50 000 / 80 000 €

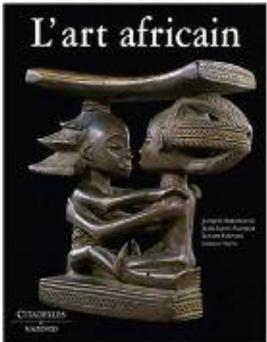
Provenance:  
-Collected by the Doctor Otto Schlaginhaufen, probably August 2nd, 1909  
-Dresden Museum  
-Arthur Speyer, Berlin, by exchange with the Museum, after 1921



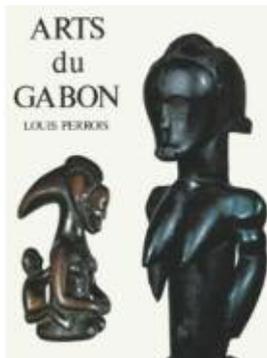
**53**  
**FANG NTOUMOU RELIQUARY GUARDIAN FIGURE WITH SIX HEADS, GABON**  
*H. 6.3 in – 10.8 in*  
 60 000 / 80 000 €

Provenance:  
 -Private collection

Publication:  
 -Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat, *L'Art Africain*, Mazenod, Paris, 1988, n°565  
 -Louis Perrois, *Arts du Gabon*, Arts d'Afrique Noire Edition, 1979, n°54



The Fang populations of Atlantic Equatorial Africa are mainly settled in three countries: Cameroon, Gabon and Equatorial Guinea. They follow an animistic religion and used to practise a cult devoted to their ancestors, known as *byeri*. Thus, the chief of any Fang lineage, a grand initiate and head of the cult, kept next to his bed – inside the family home but away from the layperson's eyes – tall chests made of bark sewn together, containing fragments of bones of important deceased people. These reliquaries were often topped with a sculpted figure – complete statue, the bust or, more rarely, just the head –, which were symbolic representations of ancestors devoted to protecting the reliquaries.

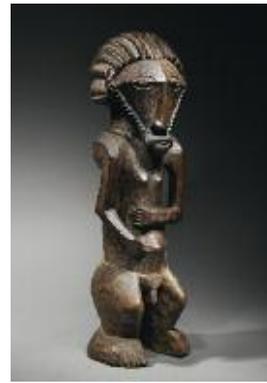


Like a family cult, *byeri* provided confirmation of lineage and daily protection from the ancestors thanks to food sacrifices. During initiation rites, young men consumed a hallucinogenic substance, *alan*, and the reliquaries and statuettes were presented. During this long ceremony, the tangible presence of the ancestors allowed the new initiates to accept death.

In the corpus of Fang pieces, heads seem to have been particularly appreciated by the first collectors of African art, such as Paul Guillaume, André Lefèvre, Jacob Epstein and Helena Rubinstein. While they are more infrequent than complete statues – according to Louis Perrois, their geographic distribution is limited to the south of the Fang country –, the work which is the subject of our study seems to be unique in its design. At most, we note the existence of a fragmentary statue with three faces and a sculpture with four faces from the Oyem region, belonging to the collections of Musée du Quai Branly-Jacques Chirac.

The repetition of six similar sculpted faces, with huge eyes in the centre portrayed by tacks, emphasises the gaze of the ancestor who sees everything and in every direction. They have been worked with a great deal of care in the classic ethnic style, with large rounded foreheads and a prognathic jaw. The whole is topped with a tenon pierced with a hole so as to be able to attach a traditional feather headdress. The base is finished with a handle so as to be able to attach it to the reliquary and allow handling during rituals at *byeri* ceremonies. The work is covered in a thick black and lacquered patina, in proof of seniority.

The repetition of six similar sculpted faces, with huge eyes in the centre portrayed by tacks, emphasises the gaze of the ancestor who sees everything and in every direction. They have been worked with a great deal of care in the classic ethnic style, with large rounded foreheads and a prognathic jaw. The whole is topped with a tenon pierced with a hole so as to be able to attach a traditional feather headdress. The base is finished with a handle so as to be able to attach it to the reliquary and allow handling during rituals at *byeri* ceremonies. The work is covered in a thick black and lacquered patina, in proof of seniority.

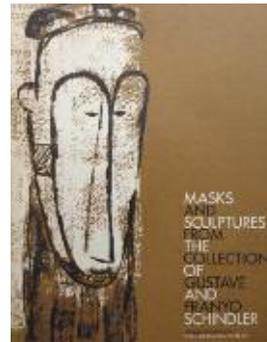


**Θ. 54**  
**A STRANGE ANCESTOR THE FUNERARY ART OF THE BEMBE PEOPLE**

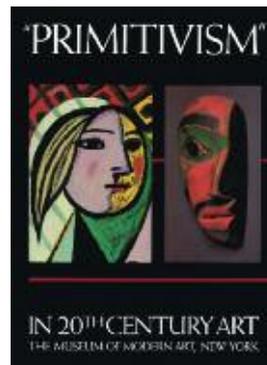
**IMPORTANT ANCESTOR BEMBE FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO**  
*H. 18.5 in*  
 700 000 / 1 000 000 €

Provenance:  
 -Former collection of Schindler, New-York  
 -Private collection

Publication:  
 -*Masks and Sculptures from the collection of Gustave and Franyo Schindler*, The Museum of Primitive Art, New York, 1966  
 -*Primitivism in XX century*, Museum of Modern Art, New York, 1984



This is a splendid Bembe figure which concentrates several of the distinctive symbols and signs, some rather peculiar, which characterise Bembe funerary statuary. The keys to this iconographic corpus were only very recently revealed to us through the 2016 publication of Professor Pol-Pierre Gossiaux! According to all of the Bembe people with whom the author discussed, this piece is from the workshops of the Be'ekesi masters, a family of the Basombo clan, whose territory was on the edge of the Lulenge and Njanja sectors (see map below). It is important to highlight that the Be'ekesi masters worked for both Bembe and Büyu commissioners.



Bembe and Büyu sculptors, as noted by Bernard de Grunne, are reputed for the geometric treatment of the human form<sup>2</sup>. But the genius of the Be'ekesi masters was to harmoniously combine curves and angles, thus bestowing both softness and power on their work. The well separated buttocks harmoniously echo the two shoulder blades; the softness of the curve of the buttocks and hips contrasts with the top of the back, which is carved in angles,

and the shoulders projected forward give the illusion of blending in with the arms. The volume of the face, like in all of the Büyu and Bembe statuary, has the shape of a very wide rhombohedral pyramid, with the summit between the eyes, where the nose starts. But it is front-on that the extraordinary balance of the features of this ancestor are revealed: the wide angle of the contour of the "beard" subtly responds to that of the wings of the nose, which is reversed and thinner, with the mouth incarnating the vital centre towards which the entire energy of the character converges and expresses itself.

To understand the beginnings of the art that led to this effigy and to fully understand its meaning, it is necessary to go back in time to the distant and troubled pre-colonisation era.

Between the end of the 17th century and the middle of the 18th century, depending on the regions, the Bembe people, in contact with the Büyu and the Zoba, adopted funerary statuary, an art they had until then ignored. This is how, and above all why. The region in which the Bembe live, surrounded by the Lega to the north-west, the Büyu to the west, the Holo-Holo to the north and a few groups of Zoba and Sanze to the east, was the backdrop for incessant population shifts from the end of the 17th century, caused by frontier wars with their Lega and Büyu neighbours, and then later by forays and invasions from the Arabs, the Independent State of Congo and the rebellion known as the Batetela; the socio-economic and political upheavals brought about by Belgian colonisation achieved to transform Ubembe into a vast ethnic and cultural melting-pot.

From the end of the 17th century, demographic and territorial pressure that resulted from incessant combats for land forced the different Bembe, Büyu and Zoba family

groups to assert their territories "in virtue of the law of the first occupier" or "the first to have used the land".<sup>3</sup>

However, in this game of territorial legitimation and fighting for land ownership, the funerary art of the Bÿyu and Zoba groups, inherited from a distant past shared with the Luba, was more convincing. Their statues of ancestors were real memory supports which actualised the first occupants and justified the occupation of the land by their descendants, in addition giving them the prestige and legitimacy to exercise power.

Until then, the Bembe had worshipped their ancestors and represented them in barely visible forms: fragments of termite mounds<sup>4</sup>, a little log placed under the corpse's nape, or little objects, head-rests, tools or weapons which had belonged to the deceased. Housed in a little sanctuary, they were only solicited for material, magical and therapeutic purposes.

Now, to defend their territorial rights, they gave their deceased a political and legal role, at the same time as they actualised them in the form of striking anthropomorphic figures. Family chiefs had them sculpted by the artists of their choice, be they Bembe, Bÿyu or Zoba.

They shaped these effigies, *bisusanyo*, taking inspiration, naturally, from the Bÿyu and Zoba funerary works. The five statues of the ancestors of Kimano II – a Bÿyu chief from the Bahucwe clan, which settled in the region of Luama in the early 20th century – were made famous by the in situ photographs taken by H. Goldstein in 1956 (ill. 1). They are undoubtedly *mutatis mutandis*, one of the Bÿyu paradigms which artists used to sculpt ancestors for the Bembe families.<sup>5</sup>



Ill. 2 - Ancestors of Kimano II, chief of the Bahucwe Benya Mboko. Photo H. Goldstein, 1956.

However, this large statuary was stylistically very different to the *Ûbakya* sculpture, inextricably linked to the *bwamè* institution and reserved for rituals of this important initiatory association. Those initiated in *bwamè* were very averse to the irruption of

this funerary art and only accepted its presence in the end on the condition that the *bisusanyo* continued to be stylistically and explicitly different to the anthropomorphic sculptures used in their brotherhood.

And so we witness the co-existence of two separate stylistic currents in the same ethnic group, one devoted to funerary art, the other dedicated to initiatory art... which has intrigued many art historians.

The presence of these statues in the sanctuaries, and then later in houses<sup>6</sup>, strengthened the ties that the Bembe maintained with their deceased. They quickly acknowledged that "the shadows of the deceased liked to take refuge in these simulacra<sup>7</sup>, which allowed for more personal dialogue with the deceased. In addition to their political or commemorative dimension, these effigies were quickly invested with a magical and therapeutic role, congruent with the way in which the Bembe had always envisaged their relationships with their ancestors. And for them, there were no "good" or "bad" deceased; the deceased or their *bicucumbe* 'shadows' were all formidable and when they came back to haunt the world of the living, it was usually with malicious intent.<sup>8</sup> It is true that they had always been worshipped, in a cult called *Ûhuna*, but the aim was especially "to soothe their animosity, to win their benevolence in the hope of benefitting from their supernatural powers<sup>9</sup>.

To sum up, the Bembe were torn between two contradictory feelings: on the one hand, their fear of seeing a deceased person come back, wanting to take revenge on the living by being reincarnated in a new-born, or by taking possession of a person's body; on the other hand, their wish to benefit from the powers of these ancestors and to be sure of their compassion. They therefore had to do what they could to reconcile them, so that they were at ease with their status of a dead person and above all did not seek to reintegrate the world of the living in an unwanted and abusive way.

These concerns – the desire to keep the deceased happy and the fear of seeing them appear in the world of the living – often guided the artist when he gave a funerary effigy deliberate signs, arbitrary codes, *tumanyi'eca*, intended to either ease or please the deceased, or to warn the living of the danger presented by the dead person. And strange enough, "a particular gesture or feature regularly signifies the opposite of

what it appears to suggest at first sight.<sup>10</sup>

According to this symbolic mechanism, the portrait of a sterile woman, *nkumba*, was given the signs of pregnancy or maternity, so that she didn't come back to take revenge on her husband's fertile wives by killing their children<sup>11</sup>. And when the artist gave the deceased a cane, *lÛlenge*<sup>12</sup>, it was not because this man had one when alive<sup>13</sup>, but because he was unjustly or accidentally deprived of the title linked to this emblem of dignity during his life, or – if the figure was commissioned by a Bÿyu matrilineal family – because he played the role of *kitendula* (temporary chief) until the designated heir succeeded him and deprived him of his temporary title. So, to calm him, in death he was given the status which was taken away from him or which he was refused.<sup>14</sup>

Other statues were warnings to the living, such as effigies of the deceased having committed suicide, sculpted with a long body and narrow shoulders, a metal ring representing a rope around the neck<sup>15</sup>. Still more worrying were statues of still-born babies, victims of the intrusion of a deceased person seeking to be reincarnated and which were represented by a truncated figure, without legs or arms, as if incomplete, in the embryonic stage.<sup>16</sup>

In Bembe art, appearances are often deceptive. The thin clipped beard decorating the face of the effigy illustrated here symbolises the chinstrap of the ritual headdress of the initiated, a feature characterising the majority of figures of Bembe ancestors, both masculine and feminine.

Despite appearances, this figure represents a female ancestor. The sculptor has in fact reproduced *okonono*, "the clitoris which high dignitaries of *BÛhumbwa*<sup>17</sup> had to elongate to emphasise their power, strength and nobility.<sup>18</sup> The iconographic sign with which it differs from the masculine penis is the little circular rim around its base, which represents the clitoris hood. This feature is absent from masculine statues, as we can see in the figure opposite (ill. 2), also sculpted by Be'ekesi masters, and which I have mentioned in another document<sup>19</sup>.



Ill. 2- Figure of a masculine ancestor *esusanyo ya mshi'uluca wa m'lÛme* Districts of north Nganja and south LÛlende

The depiction of *okonono* is not found on all feminine funerary statues; first, because the elongation of the clitoris was unknown by the Bÿyu and the Zoba, and also because it was only in certain regions of Ubembe, which suffered the influence of the Arabs, that families which commissioned these effigies asked the artist to emphasise this physiological characteristic, probably to distinguish those initiated in *bahumbwa* from women who had to convert to Islam and endure ablation of the foreskin of the clitoris<sup>20</sup>.

The spinal column of this ancestor, like several other ancestors, is decorated along the whole length with a dotted relief pattern, symbolising the fact that she remained "standing", *bÛlule*, until her death, in other words in good health, and especially that she stayed on the right side of justice. This feature further reinforces the prestigious image of this feminine ancestor, a grand dignitary of *BÛhumbwa*.

The mouth projecting forward, which gives the face of this ancestor a large part of its power, reveals the tongue, a sign which, according to Pol-Pierre Gossiaux, connotes feminine seduction, a detail which fits in with the role played by LÛbungy'o, grand dignitary of *BÛhumbwa*, when initiating a man into the highest grade of *bwamè* (Engwe grade, meaning Leopard): wearing a wooden mask bleached with kaolin, she would perform a lascivious dance, one of the aims being to ensure full sexual control of the Leopard candidate.<sup>21</sup>

But why is this ancestor's arm folded over the stomach?

It is important for a Bembe woman to give birth to at least one child of each gender: the boy, who is the heir of the lineage, perpetuates the family's memory, while the girl, through marriage, creates new inter-lineage alliances. And a woman who has only had children of the same sex "would feel incomplete and sociologically diminished."<sup>22</sup>

As the left side of the body always suggests femininity (and the right side masculinity), the left arm folded over the stomach associates the dead person with the birth of girls. In reality, according to the code in practice in all of the Bembe culture, this

gesture gives the woman the faculty and joy, in death, to give birth to girls, when in life she only had boys.

However, in the statuary of the Be'ekisi, where this gesture is particularly frequent, it could hide yet another meaning. In this case, the meaning of the left arm folded must be understood literally, in other words the sculptor shows that the deceased *actually* gave birth to one or more girls. The Be'ekisi masters worked for many families – Bembe, Zoba and Bùyu. Most were patrilineal, favouring succession from father to son, but certain lineages were matrilineal, and therefore power was passed on through women, from the maternal uncle to the uterine nephew: the chief's sister gave birth to her brother's heir. The gesture of the folded arm therefore indicated that the deceased had fulfilled her duty by giving birth to the girl through which power would continue to be passed through matrilineality.

If we know that only Bembe women had their clitoris elongated, and that only some Bembe lineages, such as the Baseti, gave primacy to women in the order of succession, we should therefore acknowledge that a family from these lineages commissioned this *esusanyo* figure. But, the first hypothesis may also be the right one, and that despite her prestigious status in the *Bùhumbwa*, this woman sadly did not give birth to girls, and the sculptor has given her this joy in the afterlife.

Evidently, the Bembe funerary figures, in addition to their commemorative role, have over time become effective instruments of communication. Through their gesture or other characteristics, they address the deceased to pacify their grudges and calm their desire for revenge, and the living to warn them of certain particularly dangerous defuncts.

Viviane Baeke

#### Bibliography:

- Baeke Viviane 2017, *Figures de mémoire, figures de pouvoir*, in Serge Schoffel (éd.), Finalité sans Fin, Bruneaf, Brussels, pp. 45-94.
- Biebuyck Daniel 1981. *Statuary from the pre-Bembe hunters*, Tervuren, M.R.A.C.
- De Grunne, Bernard 2001, *Quelques maîtres sculpteurs des royaumes du bassin du Congo*, in de Grunne (éd.) *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, éditions BBL, Brussels, pp. 179-230.
- Gossiaux Pol-Pierre, 2000, *Le Bwamè du Léopard des Babembe (Kivu-Congo) "Vivre en léopard, mourir en homme"*, in Bodson Liliane (éd.) *Ces animaux que l'homme choisit d'inhumér. Contribution à l'étude de la place et du rôle de l'animal dans les rites funéraires*, Proceedings of the conference of 20 March 1999, University of Liège, pp. 169-269.
- Gossiaux Pol-Pierre, 2013, *L'Art de l'ivoire chez les Babembe du Sud-Kivu*, in Felix, Marc (éd.) *White Gold, Black Hands*, vol. 5, pp. 171-235.
- Gossiaux Pol-Pierre, 2016. *Babembe. L'art funéraire*, Editions Anthroposys, Liège, p. 281.
- Zangrie L., *Les institutions, la religion et l'art des Babùyu*, Paris, L'ethnographie (1947-50), pp. 54-80

#### Unpublished sources:

-Iconographic archives of the Service Patrimoine, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgium.

<sup>1</sup> Babembe. L'art funéraire, éditions Anthroposys, Liège. Professor Pol-Pierre Gossiaux began his research on the Bembe culture in 1969 and continued for nearly 45 years. Although he published much of his work on the initiatory institution of bwamè, the essential cement of the Bembe culture, the knowledge he accumulated on their funerary statuary was not published until 2016, just a few weeks before his death. The following lines are possible thanks to him.

<sup>2</sup> De Grunne 2001, p. 184

<sup>3</sup> Gossiaux 2016 : 94 et 211

<sup>4</sup> Termites, miswa, are insects known to be in contact with the deceased, which gather the earth in their nests in the ditches in which the deceased are buried (Gossiaux 2016, p. 79).

<sup>5</sup> Gossiaux 2016. pp. 211-220. Gossiaux made a detailed analysis of these effigies, showing that they were the work of three different sculptors.

<sup>6</sup> To escape the attention of the White men

<sup>7</sup> Gossiaux 2016, p. 101

<sup>8</sup> Ibid., p. 52

<sup>9</sup> Ibid., p. 76

<sup>10</sup> Gossiaux 2016, p. 225

<sup>11</sup> Gossiaux 2016, p. 227 et ill. 123, p. 182

<sup>12</sup> A masculine effigy with a cane was published with the feminine figure mentioned here (Mains de Maîtres, p. 202, cat. 57 and p. 203, cat. 5). Bernard de Grunne, who could not access the recent finding of Gossiaux, notes quite rightly that these two effigies are by "a very grand master"; but due to lack of reliable information, he associates this "anonymous master" to the "Basikasingo" (Mains de Maîtres, 2001, pp. 184 and 202-203), a Bembe group highlighted by Daniel Biebuyck, whose ethno-historical

analyses have since been proven wrong (Biebuyck 1981, Statuary of the pre-Bembe Hunters). In reality, both statues from the Malcolm collection published in 2001 were sculpted by the Be'ekesi masters of the Basombo clan, living to the south-east of the Bashihasingo, who were a long way from playing the essential role assigned to them by Daniel Biebuyck in the history of the Bembe.

<sup>13</sup> Because practically all masculine effigies would have had one otherwise

<sup>14</sup> Gossiaux 2016, p. 256-257. .

<sup>15</sup> Gossiaux 2016, p. 178 et 180, ill. 122 et 122b.

<sup>16</sup> Baeke 2017, p. 86, ill. 8

<sup>17</sup> The wives and eldest daughters of men initiated in bwamè were members of the Bùhumbwa institution, the feminine equivalent of the masculine initiatory society.

<sup>18</sup> Gossiaux 2016, p. 152 et 2013, p. 222

<sup>19</sup> Baeke 2017, pp. 82-83

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Gossiaux 2000, p. 216-220

<sup>22</sup> Ibid., p. 228



Ø 55  
MANGBETU ANTHROPOMORPHIC FORMER BOX,  
DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

H. 17.8 in  
80 000 / 120 000 €

Provenance :  
-Private collection

A former label indicates "van der Heydt, 137 "

This superb example represents a very young girl whose lower limbs still show the chubbiness of childhood. Her face, with large eyes shut, seems to

be sulking, her sophisticated hair style is incised on her traditionally deformed skull; her large earrings and the necklace which decorates her neck are all indications of a portrait of a high-ranking princess.

The Mangbetu originated from Sudan and settled very early in the north-east of the Democratic Republic of the Congo. They have always been known for their art. Mangbetu sculptors mainly worked for the Court and important dignitaries. They sought to make any commonplace or cult object beautiful. The anthropomorphic vessels, used to keep cosmetic and medicinal powders, are among their most noteworthy artistic creations.



67  
THE HISTORICAL BAMANA MASK FROM EMIL  
STORRER - XV-XVIIITH CENTURY

BAMANA MASK, MALI

Period: 15 - 17<sup>th</sup> century  
H. 10.24 in  
100 000 / 150 000 €

Provenance:  
- Collected by Emil Storrer, Zurich  
- Private collection

Publication:  
- *African Faces : un hommage au masque africain*, Editions Lanno, 2009



Although the Bambara people converted to Islam very early, they secretly held onto their ancient sacred objects from their animistic faith.

The exhibition at the Museum of Primitive Art in 1960 displayed countless masterpieces that had crossed the Atlantic within the past ten years and was the first time they were seen in public. This

ancient mask is an example of this and, as proof of how important it was to its generations of owners, was long protected from a likely public burning. It immediately appeals to art historians who see features in this masterful piece that belong to different cultures (Bambara, Marka and Senufo) and seem to prove the existence of a common archaic stylistic theme. It also presents recurring problems in the history of African art: that of the uniqueness of certain particularly old pieces which we only have one example of despite them being the products of major cultural and artistic trends.

Its elongated face is framed by two braids with missing ends just like the ancient Gwandusu statues. The stern and pensive face is divided into two equal parts by a long and very thin nose. The gaping mouth bares its teeth in a painful grin. The large hooded eyes with well-defined arches are immediately topped by a large forehead marked by three bulges with a headdress which once had a row of five horns in a comb. Small metallic tenons on the surface of the mask give the impression that it was once adorned with brass plaques. The deep black patina coating it like skin makes the surface look like vintage leather.

#### Bibliography:

- Buschmann Rainer, « Exploring Tensions in Material Culture : Commercialising Ethnography in German New Guinea, 1870-1914 », in O'Hanlon and Welsch (ed), *Hunting the Gatherers, Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s-1930s*, New York, Berghan, 2000.
- Coiffier Christian et Orliac Catherine, « L'arbre miamba et la maison cérémonielle iatmul (Papouasie Nouvelle-Guinée) », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 2000.
- Kokott Jeanette, « Rauru, Tino, Uli und Co. Die Sammlungen der Ozeanien-Abteilung im Museum für Völkerkunde Hamburg », in *Hamburg : Südsee Expedition ins Paradies*, Hamburg, Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde, 2003.
- Newton Douglas, Kaeppler Adrienne L., Gathercole Peter, *The Art of Pacific Islands*, Washington, National Gallery of Art, 1979.
- Peltier Philippe, Schindlbeck Markus, Kaufmann Christian (ed), *Sepik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, Skira-musée du quai Branly, 2015.
- Reche Otto, *Der Kaiserin-Augusta-Fluss (Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910 II-I)*, Hamburg, Friederichsen, 1913.
- Schlaginhaufen Otto, *Reisen in Kaiser-Wilhelmsland (Neuguinea)*, Leipzig, Teubner, 1910 (1910a).
- , *Eine ethnographische Sammlung vom Kaiserin-Augustafluss in Neuguinea*, Leipzig, Teubner, 1910 (1910b).
- , *Verzierte Schädel aus Neuguinea und Neumecklenburg*, Leipzig, Teubner, 1910 (1910c).
- , *Muliamia. Zwei Jahre unter Südsee-Insulaner*, Zürich, Orell Füssli, 1959.
- Thilenius Georg, *Das hamburgische Museum für Völkerkunde*, Berlin, Reimer, 1916.

#### Θ 74

THE DOGON CROCODILE MASK  
FROM HÉLÈNE ET PHILIPPE LELOUP

DOGON, CROCODILE MASK, AIEO, MALI

Period: 19th century or earlier

H. 15 in

250 000 / 350 000 €

#### Provenance:

- Collected, according to sources, in the region of Sanga, in the cliffs of Bandiagara
- Dlonkassy, dealer in Bamako
- Hélène and Philippe Leloup, Paris, the beginning of 1970
- Christie's, Londres, June 29th 1994, lot 192
- Private collection

#### Publication:

- Les Dogons*, Mâcon, Centre National de la recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, 1972, n°36
- Hélène Leloup, *Statuaire Dogon*, Strasbourg, Daniele Amez, 1994, p. 563
- Olivier Wick, Antje Denner, *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Fondation Beyeler, Christoph Merian Verlag, 2009, fascicle III, fig. 8
- Hélène Leloup, *Dogon*, Paris, Musée du Quai Branly, Paris, 2011, p. 636, n°74



#### Exposition:

- Les Dogons*, Mâcon, Centre National de la recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, 1972
- Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Fondation Beyeler, Christoph Merian Verlag, 2009
- Dogon*, Musée du Quai Branly, Paris, 2011

Marcel Griaule, the well-known ethnologist who published *Masques Dogons'* in 1938 (Institut d'ethnologie, volume XXXIII), after the Dakar-Djibouti Mission (1931-1935), listed 78 types of human or animal masks – the most popular of them being the kanaga mask, the current emblem of Mali.

There are two types of crocodile mask:

-aieo, the one exhibited here, of which only a few exist.

-dia, including the one from the Griaule Mission in 1935, which is at the Quai Branly Museum and is listed under inventory no. 71.1935.60.198.

Also according to Marcel Griaule, the Dogon explain the origin of the masks as follows:

*'Before the appearance of death, nyama, or the life force that survived the destruction of the individual, was strong enough to have no fear of that of the animals, which they killed for food. However, when they ceased to be immortal, men became vulnerable to impurities; their nyama lost its power and was no longer always able to defend them against that of their victims. They found themselves having to protect themselves through various practices: hunters' altars, masks, totemic altars... Thus the masks, like death, spread from one country to the next and were gradually known to all of the Dogon people.'*

The masks are found mainly on the Dogon plateau and the cliffs that surround it. There is an important mask society in Dogon country called awa, which refers to all (male) wearers of the masks. The same name is used for the masks themselves, contributing to the symbiosis between the mask and its wearer.

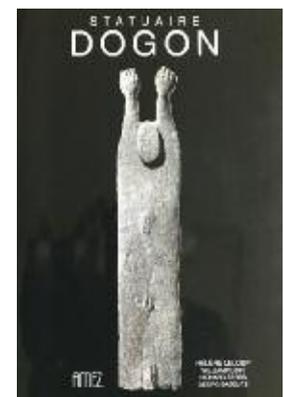
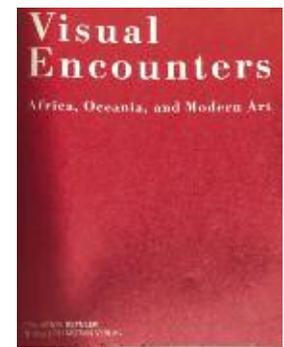
The masks are brought out for funeral rites and, as in all of Africa, they have an essential social function. They also play a similar role to the ancestors – intercessors between the world of the living and the dead. In general, the dancers are the ones who make the masks for the *dama*, a ceremony marking the end of mourning, with the soul of the deceased flying away to the land of the ancestors.

Women, uncircumcised men and even the *hogon* – the religious and political leader – cannot approach the masks. Indeed, during these death-related ceremonies, the fertility or life of these social categories could be affected.

Dogon masks have some characteristics in common whereby geometric stylisation is taken to the extreme: here, two long ocular cavities symmetrically divide a triangular face with symbolic attributes borrowed from nature – like the crocodile – so that the initiates can identify them. These masks are always worn with a costume, combined with gestures made by the wearer, to help people recognise the animal represented.

This crocodile mask, aieo, combines extreme rarity with all the talent of the sculptor who seeks perfection in his work, a quality greatly appreciated in Dogon society. According to Jacky Bouju (*Dogon*, Dapper): 'Beauty or *édu-édu* is conceptualised as that which brings pleasure or *pilé* and which, because of that, attracts attention and the gaze, *yága*'

In this visually outstanding mask, our appreciation of the beautiful meets up with the qualities valued by the Dogon themselves.





# BIBLIOGRAPHIE

## AFRIQUE

*Arts de la Côte d'Ivoire*, Editions Barbier-Mueller, Genève, 1993

*Africa - The Art of a Continent*, The Royal Academy of Arts, EDITIONS, Londres, 1995

*Nok - African sculpture in archaeological context*, Editions Goethe-Universität et Africa Magna Verlag, Frankfurt, 2014

*Poulies*, Texte de Bertrand Goy, Galerie Renaud Vanuxem, Paris, 2005

Rediscovered masterpieces of African Art, Gérald Berjonneau et Jean-Louis Sonnery, Editions Fondation Dapper, Paris, 1987

*Téké*, Galerie Ratton-Hourdé, Paris, juin 1999

*Terres-cuites africaines, un héritage millénaire - Collections du musée Barbier-Mueller*, Editions Somogy, Paris/Musée Barbier-Mueller, Genève, 2010

Tribal Arts - Printemps 1999, article d'Anne Leurquin, *La piste du serpent*,

David Berliner, *Baga - Mémoires religieuses*, Musée Barbier-Mueller, Genève, 2013

Bernard de Grunne, *Djenné-Jeno, 1 000 ans de sculpture en terre cuite au Mali*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014

Bernard Fagg, *Nok terracottas*, The National Commission for Museums and Monuments, Lagos, 1990

Robert Goldwater, *Bambara Sculpture from the Western Sudan*, 1960

Bernard de Grunne, *Naissance de l'art en Afrique Noire - La statuaire Nok au Nigeria*, Editions Adam Biro, Paris, 1998

Hans Fischer et Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro*, Museum Rietberg, Zurich, 1985

Frederick Lamp, *Art of the Baga - A Drama of Cultural Reinvention*, The Museum for African Art, New York, Editions Prestel, 1996

Raoul Lehuard, *Les Arts Batéké - Congo, Gabon, Zaïre*, Collection les Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1996

Pierre Meauzé, *L'art nègre*, Librairie Hachette, Paris, Meulenhoff International, Amsterdam, 1967

Piet Meyer, *Kunst und religion der Lobi*, Museum Rietberg, Zürich, 1981

Warren M. Robbins et Nancy Ingram Nooter, *African Art in American Collections*, Editions Schiffer Publishing, Atglen, 2004

William Rubin, *Primitivism and 20th Century Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1984

Karl-Ferdinand Schaedler, *Earth and Ore - 2500 Years of African Art in Terra-cotta and metal*, Editions Minerva, Eurasburg, 1997

Dominique Zahan, *Antilopes du soleil - Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Edition A. Schendl, Vienne, 1980



# BIBLIOGRAPHIE

## OCEANIE

Roland W. Force et Maryanne Force, *The Fuller Collection of Pacific artifacts*, Lund Humphries, New York, 1971

*New Guinea Arts, Masterpieces from the Jolika collection of Marcia and John Friede*, Fine Arts Museums of San Francisco/Editions 5 Continents, San Francisco, 2005

Jean Guiart, *Océanie*, L'Univers des Formes, Paris, 1963

Augustus Hamilton, *Maori Art*, Holland Press, 2<sup>nd</sup> édition, 1977

Steven Hooper, *Fidji - Art and life in the Pacific*, Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas, University of East Anglia, 2016

Adrienne Kaeppler, *Polynesia - The Mark and Carolyn Blackburn Collection of Polynesian Art*, The University of Hawai'i Press, Honolulu, 2010

Heinz Kelm, *Kunst vom Sepik*, tome 1, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1966

Virginia-Lee Webb, *Esprits Incarnés - Planches votives du Golfe de Papouasie*, Editions 5 Continents, Milan, 2016

Anthony Meyer, *Art Océanien*, Editions Könemann, Cologne, 1995

Steven Phelps, *The James Hooper Collection - Art and Artifacts of the Pacific, Africa and the Americas*, Editions Hutchinson, Londres, 1976

Thomas Schultze-Westrum, *Neuguinea-Papua-Urwelt im Aufbruch*, Editions Kümmerly & Frey/BLV Geographischer Verlag, Bern, 1972

Keith St Cartmail, *The Art of Tonga - Ko e ngaahi' aati' o tonga*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997

Robert L. Welsch, Virginia-Lee Webb et Sebastian Haraha, *Coaxing the spirits to dance : art and society in the Papuan Gulf of New Guinea*, Editions Hood Museum, Dartmouth College, 2006

# CONDITIONS DE VENTE

La vente se fera au comptant en euros. Les acquéreurs paieront en sus des enchères par lot, les commissions et taxes suivantes :

- 24% HT de 1 € à 50 000 € soit 28.80% TTC
- 20.50% HT de 50 001€ à 500 000 € soit 24.60% TTC
- 17% HT au-dessus 500 000 € soit 20.40% TTC

La T.V.A. (20%) est en sus de la commission H.T.

Les enchères suivent l'ordre des numéros du catalogue. La Société de Vente et les Experts se réservent la faculté, dans l'intérêt de la vente, de réunir ou de diviser les numéros du catalogue.

## CATALOGUE

Nous avons notifié l'état des objets dans la mesure de nos moyens, il est mentionné au catalogue à titre strictement indicatif. Les biens sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente. L'absence de mention dans le catalogue, n'implique nullement que le lot soit en parfait état de conservation ou exempt de restauration. Les dimensions et poids des œuvres sont donnés à titre indicatif. Une exposition ayant permis un examen préalable des pièces décrites au catalogue, il ne sera admis aucune réclamation concernant l'état de celles-ci, une fois l'adjudication prononcée et l'objet remis. Sur demande, un rapport de condition pourra être fourni pour les lots dont l'estimation est supérieure à 1 000 €. Les estimations sont fournies à titre purement indicatif. Les mentions concernant la provenance et/ou l'origine du bien sont fournies sur indication du vendeur et ne sauraient entraîner la responsabilité de l'OVV Binoche et Giquello.

## ORDRES D'ACHATS

Tout enchérisseur qui souhaite faire une offre d'achat ou enchérir par téléphone peut envoyer sa demande par courrier, par mail ou par fax, à l'O.V.V. Binoche et Giquello, accompagnée de ses coordonnées bancaires et postales. Les enchères par téléphone sont un service gracieux rendu aux clients qui ne peuvent se déplacer. L'O.V.V. Binoche et Giquello et ses employés ne pourront être tenus responsables en cas d'erreur éventuelle ou de problème de liaison téléphonique. Lorsque deux ordres d'achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu. En cas d'adjudication, le prix à payer sera le prix marteau ainsi que les frais, aux conditions en vigueur au moment de la vente.

## VENTES AUX ENCHÈRES EN LIGNE

Une possibilité d'enchères en ligne est proposée. Elles sont effectuées sur le site internet [www.drouotlive.com](http://www.drouotlive.com), qui constitue une plateforme technique permettant de participer à distance par voie électronique aux ventes aux enchères publiques ayant lieu dans des salles de ventes. Le partenaire contractuel des utilisateurs du service Drouot Live est la société Auctionspres. L'utilisateur souhaitant participer à une vente aux enchères en ligne via la plateforme Drouot Live doit prendre connaissance et accepter, sans réserve, les conditions d'utilisation de cette plateforme (consultables sur [www.drouotlive.com](http://www.drouotlive.com)), qui sont indépendantes et s'ajoutent aux présentes conditions générales de vente.

## ADJUDICATAIRE

I/L'adjudicataire sera le plus offrant et dernier enchérisseur pourvu que l'enchère soit égale ou supérieure au prix de réserve éventuel. Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, l'O.V.V. Binoche et Giquello se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'au dernier palier d'enchère avant celle-ci, soit en portant des enchères successives, soit en portant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. En revanche le vendeur ne sera pas admis à porter lui-même des enchères directement ou par mandataire. Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot « adjugé » ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. En cas de double enchère reconnue effective par le commissaire-priseur, le lot sera immédiatement remis en vente, toute personne intéressée pouvant concourir à la deuxième mise en adjudication. Dès l'adjudication, les objets sont placés sous l'entière responsabilité de l'acquéreur. Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra tenir l'O.V.V. Binoche et Giquello, responsable en cas de perte, de vol ou de dégradation de son lot.

II/TVA -Régime de la marge- biens non marqués par un symbole :

A/Tous les biens non marqués seront vendus sous le régime de la marge et le prix d'adjudication ne sera pas majoré de la TVA. La commission d'achat sera majorée d'un montant tenant lieu de TVA (20 % sauf pour les livres 5.5%) inclus dans la marge. Cette TVA fait partie de la commission d'achat et ne sera pas mentionnée séparément sur nos documents.

III/Lots en provenance hors UE sous le régime de l'admission temporaire : (indiqués par un **Θ** sur le catalogue et/ou annoncés en début de vente). Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus au début des conditions de ventes, il convient d'ajouter des frais additionnels de 5,5 % H.T. au prix d'adjudication ou de 20 % H.T. pour les bijoux et montres, les vins et spiritueux, les multiples et les automobiles, frais additionnels majorés de la TVA actuellement 20% (5.5% pour les livres).

IV /Conditions de remboursement des frais additionnels et de la TVA (cf : 7e Directive TVA applicable au 01.01.1995)

A/ Si le lot est exporté vers un État tiers à l'Union Européenne Les frais additionnels ainsi que la TVA sur les commissions et sur les frais additionnels, peuvent être rétrocédés à l'adjudicataire non résident de l'Union Européenne sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE pour autant qu'il ait fait parvenir à la sarl binoche et giquello

l'exemplaire n°3 du document douanier d'exportation et que cette exportation soit intervenue dans un délai de deux mois à compter de la date de la vente aux enchères (passé ce délai, aucun remboursement ne sera possible). Binoche et Giquello sarl devra figurer comme expéditeur dudit document douanier.

B/ Si le lot est livré dans un État de l'UE La TVA sur les commissions et sur les frais additionnels peut être rétrocédée à l'adjudicataire de l'Union Européenne justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre sous réserve de la fourniture de justificatifs du transport de France vers un autre état membre, dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente (passé ce délai, aucun remboursement ne sera possible).

## PAIEMENT

L'adjudicataire a l'obligation de payer comptant et de remettre ses nom et adresse. Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. En application des règles de TRACFIN, le règlement ne pourra pas venir d'un tiers. En cas de paiement par chèque non certifié, la délivrance des objets pourra être différée jusqu'à la garantie de l'encaissement de celui-ci. Un délai de plusieurs semaines peut être nécessaire. Les acquéreurs ne pourront prendre livraison de leurs achats qu'après un règlement bancaire. Les chèques tirés sur une banque étrangère ne seront autorisés qu'après accord préalable de la Société de Vente. Pour cela il est conseillé aux acheteurs d'obtenir, avant la vente, une lettre accreditive de leur banque pour une valeur avoisinant leur intention d'achat, qu'ils transmettront à la Société de Ventes. Paiement en espèces conformément au décret n°2010-662 du 16 juin 2010 pris pour l'application de l'article L.112-6 du code monétaire et financier, relatif à l'interdiction du paiement en espèces de certaines créances. Les bordereaux acquéreurs sont payables à réception. A défaut de règlement sous 30 jours, l'O.V.V. Binoche et Giquello pourra exiger de plein droit et sans relance préalable, le versement d'une indemnité de 40 euros pour frais de recouvrement (Art L 441-3 et Art L 441-6 du Code du Commerce).

## A DÉFAUT DE PAIEMENT

Conformément aux dispositions de l'article L. 321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, il nous donne tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, à notre choix, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente trois mois après la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes qui nous paraîtraient souhaitables.

## RETRAIT ET EXPÉDITION DES ACHATS

Sauf accord préalable avec l'acheteur, les objets volumineux et les meubles sont à retirer au magasinage de l'Hôtel Drouot. Les autres lots sont à retirer dans un délai de 15 jours dans les locaux de l'OVV Binoche et Giquello. Le délai passé, le stockage sera facturé 2 euros minimum par jour ouvré. Magasinage Drouot : Tout objet/lot demeurant en salle le lendemain de la vente à 10 heures, et ne faisant pas l'objet d'une prise en charge par la société de ventes, est stocké au service Magasinage de l'Hôtel Drouot. Accès par le 6bis rue Rossini - 75009 Paris. Ouvert du lundi au samedi de 9h à 10h et de 13h à 18h. Le service Magasinage est payant, à la charge de l'acquéreur. La tarification au 1er septembre 2016 est la suivante : Frais de dossier : 5 € HT Frais de stockage et d'assurance : 1 € HT/jour, les 5 premiers jours ouvrés ; 5€/9€/16€ HT/jour, à partir du 6e jour ouvré, selon l'encombrement du lot. Une semaine de magasinage est offerte pour les clients de Drouot Transport. Le magasinage de l'Hôtel des ventes n'engage pas la responsabilité l'OVV Binoche et Giquello à quelque titre que ce soit. Pour toute expédition, un forfait minimum de 36 euros sera demandé.

## BIENS CULTURELS

L'état français dispose d'un droit de préemption sur les œuvres d'art ou les documents privés mis en vente publique. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'État manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours. La société binoche et giquello n'assume aucune responsabilité des conditions de la préemption par l'État français. L'exportation de certains biens culturels est soumise à l'obtention d'un certificat de libre circulation pour un bien culturel. Les délais d'obtention du dit certificat ne pourront en aucun cas justifier un différé du règlement. L'O.V.V. Binoche et Giquello et/ou le Vendeur ne sauraient en aucun cas être tenus responsables en cas de refus dudit certificat par les autorités.

## IVOIRE

Suite à l'arrêté du 16 août 2016 relatif à l'interdiction du commerce de l'ivoire d'éléphants et de la corne de rhinocéros sur le territoire national, modifié par l'arrêté du 4 mai 2017, les objets en ivoire travaillé datant d'avant 1947 sont soumis à déclaration auprès des autorités officielles françaises. Cette déclaration sera complétée après la vente par les coordonnées de l'acheteur afin que ce dernier puisse circuler librement avec l'objet au sein de l'Union Européenne. Pour une expédition hors de l'Union Européenne, l'objet est soumis à l'obtention d'un certificat CITES de réexportation.



# TERMS AND CONDITIONS OF SALE

Payment shall be made in full in euros. In addition to the hammer price per lot, buyers shall be required to pay the following taxes and charges:

- 24% tax-free of the hammer price up to and including € 50 000
- 20.50% tax-free of any amount in excess of 50 000 € up to and including € 500 000
- 17% tax-free of any amount in excess of € 500 000

Adding: V.A.T. (20%) The auction will follow the order of the catalogue numbers. The Auction House and Experts reserve the right, in the interest of sales, to group together or split the catalogue numbers. The sizes and weight of the works are provided on an indicative basis.

## CATALOGUE

We have provided information on the condition of the objects in accordance with our means. Goods are sold in the condition they are found at the time of sale. The condition of the items noted in the catalogue is on a strictly indicative basis. In cases where there is no note in the catalogue, this in no way implies that the lot is in perfect condition or does not need to be restored, have wear and tear, cracks, require re-lining or contain other imperfections. As an opportunity is afforded to examine the items described in the catalogue in the form of an exhibition, no claims will be accepted with respect to the condition thereof, once the auction has been completed and the item handed over. Re-Lining, cradling, and lining are considered to be a conservation measure, not a defect. On request, a report on the condition of the item can be provided for lots whose value is estimated at above € 1000. Estimations are provided on a purely indicative basis. The information on the source/origin of the item is provided by the seller and OW Binoche et Giquello may not be held liable for this.

## BIDDING

All bidders who wish to make an offer or bid by telephone may send a request, by post, by email or fax to O.V.V. Binoche et Giquello, along with their bank details. The telephone auctions are a free service provided to customers who are not in a position to attend. O.V.V. Binoche et Giquello and its staff cannot be held liable in the event of a problem with the telephone connection. When two bids are identical, priority is given to the first bid received. In the event of auction, the price to be paid is the auction price, plus fees, in accordance with the applicable conditions at the time of sale.

## ONLINE AUCTIONS

A facility for online auctions is provided. Auctions are carried out on the [www.drouotlive.com](http://www.drouotlive.com) website, a technical platform for remote participation in public auctions taking place in the auction rooms. Auctions press is the partner company for users of the Drouot Live. Users wishing to participate in online auctions via the Drouot Live platform must familiarize themselves, and accept, without reservation, the conditions of use of this platform (available at [www.drouotlive.com](http://www.drouotlive.com)), which are independent and additional to the present terms and conditions of sale.

## PURCHASER

I/The purchaser shall be the highest and last bidder provided that the auction price is equal to or greater than any reserve. If a reserve price has been stipulated by the seller, OW Binoche et Giquello reserves the right to make bids on behalf of the seller until the last auction increment below that amount, either by making successive bids, or by making bids in response to other bidders. However, the seller will not be permitted to make bids either directly or through an agent. The fall of the hammer marks the end of the auction and the word "sold" or any other equivalent shall result in the formation of a contract between the seller and the last accepted bidder. In the event of a dispute at the end of the bidding, i.e. if it has been established that one or more bidders simultaneously made an equivalent bid, either aloud, or by making a sign, and claim the item after "sold" is pronounced, the object will be immediately put to auction again at the price offered by the bidders and the public will be invited to bid again. Once sold, the items become the sole responsibility of the buyer. The buyer should take measures to ensure that the lot is insured as of the purchase. The buyer may not hold O.V.V. Binoche et Giquello, liable in the event of loss, theft or damage to the lot.

II/VAT-Profit margin scheme- goods not marked by a symbol:

A/All unmarked goods will be sold under the profit margin scheme and the auction price will not be increased by VAT. The purchase commission will be increased by a VAT equivalent amount (20 % except for books at 5.5%) included in the margin. This VAT forms part of the purchase commission and will not be mentioned separately in our documents.

III/Lots from outside the EU under the temporary admission scheme: (marked by a  $\Theta$  in the catalogue and/or stated at the beginning of the sale process). To the commissions and taxes indicated above at the beginning of the sale conditions, additional costs of 5.5 % pre-tax should be added to the auction price or 20 % pre-tax for jewels and watches, wines and spirits, multiples and automobiles, additional costs increased by VAT currently 20% (5.5% for books).

IV/Reimbursement conditions for the additional costs and VAT (cf: 7th VAT Directive applicable on 01.01.1995)

A/ If the lot is exported to a non-member state of the EU, the additional costs and VAT on the commissions and on the additional costs may be reimbursed to the buyer non-resident of the

EU on presentation of proof of export outside the EU providing the buyer has sent to SARL Binoche et Giquello copy n°3 of the customs export form and that this export took place within two months as from the auction date (beyond this deadline, no reimbursement will be possible). Binoche et Giquello SARL should be shown as the sender of the said customs document.

B/ If the lot is delivered in a member state of the EU, the VAT on the commissions and on the additional costs may be reimbursed to an EU buyer who proves having an Intracommunity VAT number and a document proving delivery in their member state subject to providing proof of transport from France to another member state, within one month as from the sale date (beyond this deadline, no reimbursement will be possible).

## PAYMENT

The buyer is required to pay in full and provide their name and address. In accordance with TRACFIN rules, payment may not be made by a third party. In the event of payment by non-certified cheque, the delivery of the items may be postponed until the cheque has been processed. A number of weeks may be required. The buyers may not take delivery of their purchases until payment has been received by the bank. Cheques from foreign banks will only be authorised after prior agreement by the Auction House. To that end, buyers are encouraged to obtain, before the auction, a letter of credit from their bank for an approximate value of the amount they intend to spend, to be provided to the Auction House. Payment in cash in accordance with Decree n°2010-662 of 16 June 2010 pursuant to Article L. 112-6 of the Monetary and Financial Code on the prohibition on payment in cash for certain debts. For exports outside the EU, reimbursement of VAT may only be obtained after obtaining proof that the item has been exported within 3 months of the sale. Reimbursement will be made in the name of the buyer. (cf: 7th VAT Directive applicable as of 01.01.1995). Buyer slips are payable at the reception. Failing payment within 30 days, O.V.V. Binoche et Giquello may require as of right and without any prior notice, the payment of compensation of € 40 for recovery costs (Art L 441-3 and Art L 441-6 of the Commercial Code).

## FAILURE TO MAKE PAYMENT

In accordance with the provisions of Article L. 321-14 of the Commercial Code, should the buyer fail to make the payment, after notice has remained without effect, the item will be placed for sale on the request of the seller for false bidding; if the seller does not formulate a request within one month of the auction, they give us all rights to act in their name and on their behalf, as we choose, to pursue the buyer for cancellation of the sale three months after the sale, or to pursue execution of the payment of the said sale, in both cases claiming all damages and interest, fees and other sums we deem to be desirable.

## COLLECTION AND DISPATCH OF PURCHASES

Unless agreed in advance with the buyer, large objects and furniture should be collected from storage at Hôtel Drouot. Other lots should be collected within 15 days from OW Binoche et Giquello. Once the deadline has passed, storage will be invoiced at 2 euros minimum per working day.

Drouot storage: Any item/lot that remains in the room the day after the sale at 10am, which has not been removed by the Auction House, will be placed in storage at Hôtel Drouot. Access via 6bis rue Rossini - 75009 Paris. Open from Monday to Saturday from 9am to 10am and 1pm to 6pm. The Storage facility must be paid for by the buyer. The price on 1 September 2016 is as follows: Administrative fee per lot: € 5 excl. VAT Storage fees and insurance: € 1 excl. VAT/day, for the first 5 working days; € 5/€ 9/€ 16 excl. VAT/day, as of the 6th working day, depending on the size of the lot. One week of storage is offered free of charge for clients of Drouot Transport. OW Binoche et Giquello may not be held liable for storage of the items in the Hotel on any grounds whatsoever. For all deliveries, a minimum fee of 36 euros applies.

## CULTURAL ITEMS

The French State has a pre-emptive right to purchase art works or private documents offered for sale to the public. The exercise of this right applies just after the hammer falls, and the State representative notifies their intention to acquire the item and to substitute itself for the highest bidder, and must confirm the acquisition within 15 days. Binoche et Giquello will not accept liability with respect to the conditions of pre-emptive acquisition by the French State. Export of certain cultural goods is subject to the acquisition of a certificate of free circulation for cultural goods. Under no circumstances may the time required to obtain the certificate be invoked to justify late payment. Under no circumstances may O.V.V. Binoche et Giquello and/or the Seller be held liable should the authorities refuse to deliver the said certificate.

## Ivory

Following the August, 16th 2016 decree relating to elephant ivory and rhinoceros horn trade on national soil, amended by the May 4th 2017 decree, manufactured ivory objects dating from before 1947 are subject to declaration to French official authorities. This declaration will be completed after the sale with the buyer's contact details for the latter to move freely with the object within the EU. For an expedition outside the EU, the object is subject to obtaining an export CITES certificate.



Photographies : Vincent Girier-Dufournier  
Maria Lannino  
Réalisation : Montpensier - Imprimé en belgique par Geers Offset





**DROUOT**  
PARIS