

binoche et giquello

ARTS D'AFRIQUE

ET D'OCÉANIE

JEUDI 14 NOVEMBRE 2019





LES SERVICES DE DROUOT

**Consulter le calendrier
et les catalogues**
www.drouot.com

Acheter sur internet
Drouot Digital
www.drouotdigital.com

Faciliter vos achats
Drouot Card
www.drouotcard.com

S'informer
La Gazette Drouot
www.gazette-drouot.com

Expédier vos achats
Transport Drouot-Géodis
www.drouot.com/transport

Stocker vos achats
Drouot Magasinage
www.drouot.com/magasinage

Hôtel des ventes Drouot
9, rue Drouot - Paris 9^e
+33 (0)1 48 00 20 20
www.drouot.com



DROUOT PARIS

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

27 bis, quai Anatole France – 75007 Paris – +33 (0)6 07 69 91 22
bernard@dulonbernard.fr

assistés d'Emmanuelle Menuet

Expert SFEP

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

Alain de Monbrison assisté d'Emilie Salmon

Expert honoraire près la Cour d'Appel de Paris

Expert CNE, Expert SFEP

2, rue des Beaux-Arts, 75006 Paris - +33 (0)1 46 34 05 20
courrier@monbrison.com

Lots 33, 37, 47, 48, 51, 54 à 75, 103 à 109

DROUOT
DIGITAL
Live



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

Nous adressons nos sincères remerciements à messieurs et madame
Alain-Michel Boyer, Bertrand Goy, Michel Orliac, Louis Perrois et Carol Thompson

Première de couverture : lot 31 ; page 1 : lot 43 ; page 4 : lot 8 ; page 174 : lot 37 ;
page 177 : lot 34 ; en quatrième de couverture : lot 52

binoche et giquello

ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE

JEUDI 14 NOVEMBRE 2019
PARIS – DROUOT – SALLE 9 – 15H30

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Hôtel Drouot - salle 9

Mardi 12 et mercredi 13 novembre 11h à 18h

Jeudi 14 novembre de 11h à 14h



CONTACT

Raphaële Laxan +33 (0)1 47 70 48 00
r.laxan@betg.fr



L'ANCIENNE COLLECTION MAURICE NICAUD

THE MAURICE NICAUD COLLECTION (1911-2003)

C'est l'un des quelques rares collectionneurs-marchands qui a sillonné l'Afrique de l'Ouest dès le début des années 1950. Il a pu en 1954, deux années avant Hélène Kamer, et comme elle, sauver des objets Baga majeurs de la folie destructrice des objets traditionnels imposée à la Guinée par le président Sékou Touré.

Il a notamment ramené de ses voyages en Guinée : trois monumentaux masques d'épaule Nimba, quatre serpents et le magnifique tambour figurant au catalogue, reproduit dans le livre de Meauzé et dont le pendant est au British Museum.

Parmi les œuvres ayant acquis une notoriété mondiale, nous citerons la maternité Dogon de la Collection Goldet maintenant au Louvre ou le couple Dogon assis qui appartient au Musée Dapper. Maurice Nicaud aimait aussi particulièrement les poulies et les cimiers tji wara qui ont été présentés dans plusieurs de nos ventes.

La collection Nicaud a été en partie publiée dès les années 1960 dans *L'Art Nègre* de Pierre Meauzé ; seize objets y sont présentés (son ami peintre Clamagirand lui servant quelquefois de prête-nom) et à l'occasion de l'exposition majeure *Die Kunst von Schwarzafrika* organisée par Elsy Leuzinger à Zurich où trente pièces y figurent dont le tambour Baga.

Cette collection Nicaud restera dans les annales de l'histoire de l'art d'Afrique au même titre que les collections Vérité ou Kamer.

He was one of a handful of art merchant-collectors to travel across western Africa from the early 1950s. In 1954, as Hélène Kamer did two years later, he managed to save some major Baga objects from the wave of destruction launched by President Sékou Touré against traditional objects in Guinea.

From his travels in Guinea he brought back, among others, three monumental Nimba shoulder masks, four snakes and a magnificent drum shown in the catalogue and reproduced in Meauzé's book, whose twin in the British Museum.

Among the works that are now internationally famous, we can mention the Dogon maternity figure from the Goldet Collection, now in the Louvre, or the seated Dogon couple at the Dapper Museum. Maurice Nicaud particularly liked pulleys and tji wara crests, that were presented in several our auctions.

*The Nicaud collection was partly published in the 1960s in *L'Art Nègre* by Pierre Meauzé, with 16 objects (sometimes presented under the name of his painter friend Clamagirand) and at the major exhibition *Die Kunst von Schwarzafrika* organised by Elsy Leuzinger in Zurich, where 30 pieces were displayed, including the Baga drum.*

The Nicaud collection will go down in African art history in the same way as the Vérité or Kamer collections.



1

Etrier de poulie Gouro, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brun foncé noir nuancé rouge, incrusté par endroits, noix de corozo

H. 13,3 cm

Guro Heddle pulley, Ivory Coast

H. 5.2 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Il arrive que se concentre dans une œuvre de petites dimensions toute la majesté d'une œuvre monumentale.

Condensé de force et de délicatesse, cette poulie, à l'étrier large et arrondi, est surmontée d'un magnifique visage féminin, exaltant la beauté d'une jeune femme Gouro. Le front convexe est marqué de quatre lobes délimitant la coiffure rase, l'arête nasale effilée séparant un regard en amande, dont le dessin élégant répond aux chéloïdes symétriques sur chacune des joues. Le motif de la bouche étire la ligne du visage, et répond à l'épointement amplifié de la pomme d'Adam. Sous la haute coiffe en peigne, un sobre percement permettait de suspendre cette poulie au métier de lice.

Les passages de laque successifs ont conféré à l'œuvre une patine craquelée par endroits, signe manifeste de l'attachement qui lui était accordé localement.



2

Etrier de poulie Gouro, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brune brillante, noix de corozo

H. 18,8 cm

Guro Heddle pulley, Ivory Coast

H. 7.4 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Poulie surmontée de la représentation d'une tête de hyène aux longues oreilles dressées, le museau entrouvert, les yeux incisés en deux croissants de lune. Très belle matière brune brillante.

3

Etrier de poulie Yahouré, Côte d'Ivoire

Bois à patine brune granuleuse par endroits, noix de corozo, restauration indigène

H. 22,5 cm

Yaure Heddle pulley, Ivory Coast

H. 8.8 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Poulie anthropo-zoomorphe, l'étrier à la belle arcature surmonté d'un visage piriforme altier, le regard en demi-lune formant avec le nez droit un motif en T. Inscrites de part et d'autre du sommet du crâne, des oreilles aux pavillons larges, qui selon certains observateurs seraient le souvenir de sacrifices humains offerts autrefois à *Yu*, un esprit ou être surnaturel.

La patine granuleuse par endroits, brillante aux points de contact, confère à l'ensemble une grande noblesse.



4

Petit charme Punu, Gabon

Bois à patine brune

H. 9 cm

Little Punu Charm, Gabon

H. 3.5 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Probable amulette de chasseur, cette remarquable statuette miniature représente une jeune femme agenouillée, sans doute en signe de respect. Le visage soigné est prolongé par une longue coiffe à coque peignée. Ce type d'objets était tenu en main, ou porté à même le corps, afin d'apporter chance et protection à son propriétaire. Le raffinement de la sculpture et la patine brillante signent un travail ancien.

5

Clochette Kongo/Kunyi, République Démocratique du Congo/Gabon

Bois à patine brun foncé brillante

H. 12,9 cm

Kongo/Kunyi bell, Democratic Republic of the Congo/ Gabon

H. 5 in

1 500 / 2 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Clochette à patine brune brillante, la prise sculptée en ronde-bosse d'une séduisante effigie féminine agenouillée et coiffée d'une double tresse. La puissance du haut du corps n'est pas sans rappeler les productions Kunyi, à la frontière du Gabon.





6

Masque zamble Guro, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brune brillante, pigments noirs,
ocre rouge et jaune

H. 41,8 cm

Guro zamble mask, Ivory Coast

H. 16.4 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Chez les Guro du nord, les Mwan et les Wan, la danse zahouli comprend trois masques : l'ancêtre Zahouli, son épouse Zamblé et leur fils Gou. (...) Zamblé est représentée sous la forme d'un guib harnaché zuru, (...) et avec sa bouche ouverte, sa langue pendante, le masque évoque le léopard goli dont une peau recouvre le danseur. (In. Corps Sculptés, corps parés, corps masqués - Chefs-d'œuvre de Côte d'Ivoire, p. 130).

La tension des courbes, la patine ancienne, soulignent avec un grand raffinement cette image doublement métaphorique : la puissance du félin et la beauté idéalisée de l'homme, associée dans la culture Guro à l'image de l'antilope.



7

Statue Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brun foncé nuancé rouge par endroits
H. 51 cm

Baule figure, Ivory Coast
H. 20 in

4 000 / 7 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Statue masculine caractéristique du grand art classique Baoulé. Le buste est inscrit sur des jambes au galbe prononcé, symboles localement de bonne santé et d'endurance, l'ombilic significativement indiqué. Le visage aux yeux clos en grains de café suggère l'introspection, la bouche tenue étire le bas du visage vers l'avant en une moue élégante. La coiffure et la barbe sont extrêmement soignées, tout comme le détail des scarifications et du beau bracelet annelé ornant le bras gauche, la main ramenée sur le cœur. La patine témoigne des soins nombreux apportés à ce probable Époux de l'Autre Monde ou *blolo bian*, dont les proportions équilibrées, la dignité manifeste, et le rare positionnement asymétrique des bras, signent l'œuvre d'une main talentueuse.



8

Fétiche Téké, République Démocratique du Congo

Époque présumée : fin XIX^e siècle

Bois dur à patine brune, résine, cauris, porcelaine marine,
corne, éléments composites, fibres végétales

H. 50,8 cm

Teke fetish, Democratic Republic of the Congo

H. 20 in

40 000 / 60 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Reproduction :

- Raoul Lehuard, *Les Arts Bateke*, Editions Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1996, p. 281, fig. 16.1.3

Les Téké forment une population bantoue dont l'histoire connue remonte au XV^e siècle. Géographiquement ils sont répartis sur trois pays, le Congo, la République Démocratique du Congo et le Gabon. Dans le domaine des arts, ils sont réputés pour leurs nombreuses statuettes au style bien défini, réceptacles de charges magiques –ou *bilongo*– souvent disparues aujourd'hui.

Il fallait bien une solide paire de jambes pour que l'exemplaire de la Collection Maurice Nicaud puisse supporter la profusion de charges magiques dont il est affublé. Son corps est de construction très classique, les bras à angle droit plaqués le long du tronc. Le cou, à saillie médiane supporte l'important volume de la tête au noble visage orné d'une petite barbe en pointe.

Ses importants *bilongo* –abdominal, frontal et occipital– ornés de cauris et coquillages, et le remarquable collier composite au centre duquel pointe une corne lui confèrent sa puissance et sont autant de preuve de son appartenance à un notable de premier rang de la société Téké.

Si les œuvres Téké ne sont pas rares tant dans les collections publiques que privées, il est exceptionnel qu'un exemplaire aussi complet et important soit parvenu jusqu'à nous. Ici la qualité de la sculpture, la profondeur de la patine et le bel agencement des charges adjointes permettent d'affirmer que nous sommes en présence d'une des plus belles réalisations magiques et artistiques de cette ethnie pourtant si prolifique.





9

Masque *kpwan* Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois à patine brune, pigments rouges et noirs

H. 36 cm

Baule kpwan mask, Ivory Coast

H. 14.1 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Les masques du *goli* constituent probablement la famille de masques la plus importante au sein de la culture Baoulé. Ils interviennent en période de danger, lors d'épidémies ou de cérémonies funéraires. Leur action doit permettre d'instaurer un lien entre les forces surnaturelles (*amwin*) qui peuvent exercer sur la vie des hommes une influence positive, ou négative si elles ne sont pas apaisées. (In. *Masques Africains - L'Autre visage de la collection Barbier-Mueller*, p. 116)

Visage anthro-zoomorphe sculpté d'un regard en grain de café inscrit sous une arcade sourcilière en accolade. Le nez droit domine une bouche ouverte, par laquelle le regard était autorisé. Des chéloïdes marquent front, tempes et joues, un décor en chevrons borde la ligne du visage. Un élément postiche, rectiligne, descend du menton, tandis que deux cornes se recourbent à l'arrière de la tête. Il s'agit de la représentation de *kpwan kple*, la fille du *goli glin*, qui remplace dans le sud-est du territoire Baoule le masque *kplekple*.

Cf. *L'art Baoule - du visible et de l'invisible*, p. 175 (haut, gauche) ancienne collection Harold Rome pour un exemplaire apparenté.

10

Masque *bia we ge* Dan, Côte d'Ivoire

Bois à patine brune

H. 24 cm

Dan bia we ge mask, Ivory Coast

H. 9.4 in

4 000 / 5 000 €

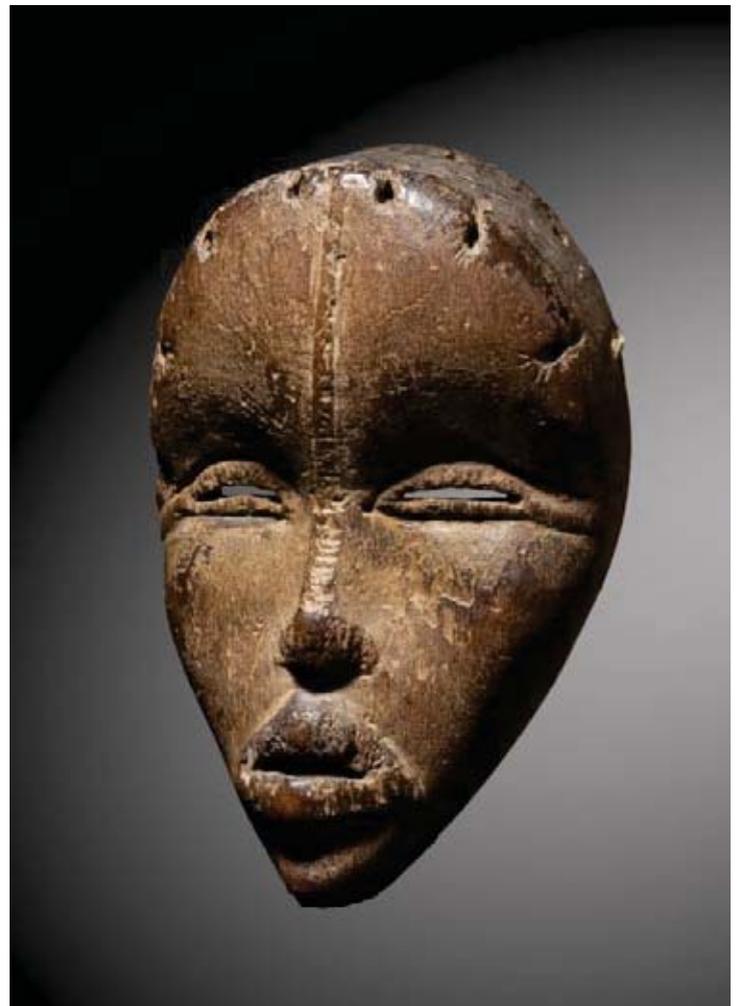
Provenance :

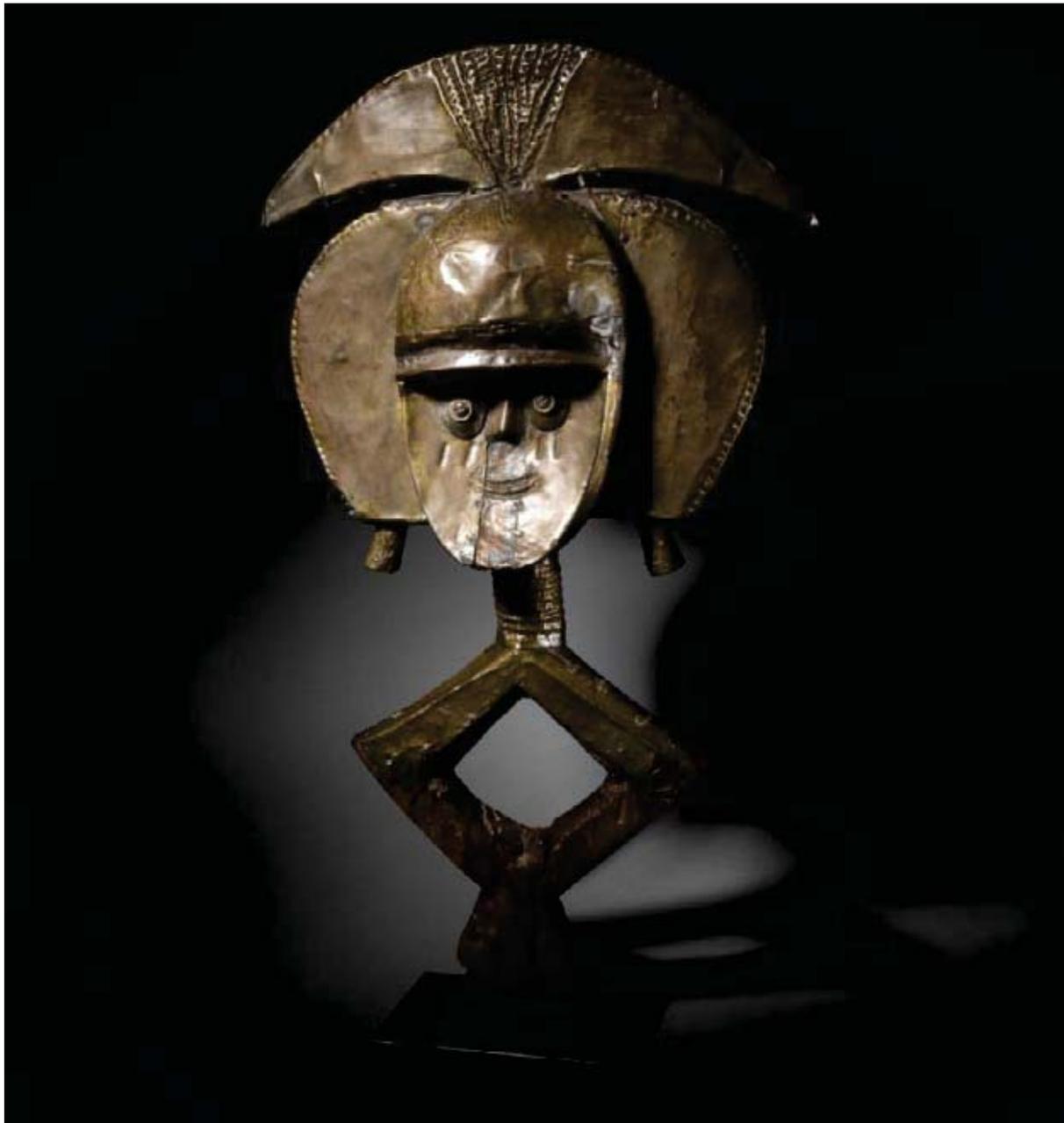
- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Visage féminin, comme l'exprime l'étirement du regard en deux longues lames fendues. Une importante cicatrice rituelle traverse le front et l'arête du nez, surplombant la bouche modelée. Le nez est court. La matière, dense et marquée par le temps, trahit encore par endroits le souvenir d'un ancien badigeon noir. Belle ancienneté.

La fonction des masques Dan féminin n'ayant pas conservé leur ornementation de fibres et étoffes est malaisée à connaître. Selon Marie-Noël Verger-Fèvre, ils peuvent être gardiens du camp de circoncision, ou masques comédiens, ou masques chanteurs, ayant pour rôle de célébrer les organisateurs de la fête, mais aussi, lorsque sort « le grand masque », de l'encourager par ses exhortations, à se montrer sans pitié à l'égard des porteurs de forces maléfiques (In. *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du Musée Barbier-Mueller*, tome II, p. 62)





11

Figure de reliquaire Kota, Gabon

Bois dur, cuivre, laiton

H. 56,4 cm

Kota reliquary figure, Gabon

H. 22.2 in

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Cette effigie de reliquaire *mbulu-ngulu* témoigne, au sein du maillage culturel que constitue l'ethnie Kota, de la spécificité plastique du groupe Obamba, présente au sud du Gabon.

Le visage, concave-convexe, est marqué par un front proéminent traversé par une bande sourcilière plaquée, creusée d'une profonde gorge. Les yeux en cabochons circulaires sont maintenus par une vis de fusil européen, arme de traite généralement fabriquée en Angleterre ou en France entre 1780 et 1820. La bouche est embossée en deux courbes superposées traversant une bande de cuivre, qui parcourt verticalement le visage. Les deux ailettes latérales se prolongent en deux pendeloques cylindriques. Un large croissant sommital se déploie, débordant la largeur de la face, un blason central en éventail le décore en une série de piquetages. Soutenant le visage, le cou est travaillé en une succession de motifs annelés. Le losange, destiné à fixer l'objet dans son panier reliquaire, est plaqué quant à lui sur sa moitié supérieure. Au revers, l'âme en bois dense présente un motif de losange en haut relief, étiré sur toute la hauteur de l'objet. Les agrafes, comme les plaques de métal, révèlent une grande ancienneté.

À l'intérieur d'un style classique identifié dans l'étude d'Alain et Françoise Chaffin sous le groupe 17 (*L'art Kota*, pages 214 à 224), ce reliquaire se distingue par ses proportions équilibrées, et l'intensité mystérieuse de son regard. Époque présumée : fin XIX^e siècle.



12

Statue Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brune et de libation, perles de rocaille

H. 51,2 cm

Baule figure, Ivory Coast

H. 20 in

4 000 / 7 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

S'imposant par le hiératisme qui émane de ses lignes, cette effigie masculine se distingue par la belle intériorité de son visage, le regard en deux demi-lunes formant un motif presque abstrait sous l'arcade sourcilière linéaire. Le nez droit et fin forme avec la bouche une ponctuation, au-dessus d'une courte barbe. La coiffure, comme les scarifications, sont détaillées avec une grande minutie. Un petit collier de fines perles orne le cou. La musculature du corps est traduite par des formes galbées, signes de vigueur.

La patine de surface, manifeste des libations nombreuses offertes à cette œuvre, n'est pas sans rappeler celle recouvrant les statuette figurant des esprits de la nature, ou *asye usu*, à la fois craints et révéérés.

Belle ancienneté.



13
Masque-heaume zoomorphe – Cracheur de feu,
Sénofo, Côte d'Ivoire

Bois et pigments naturels
L. 83,5 cm – l. 22,6 cm

Zoomorphic helmet-mask – Fire-eater,
Senoufo, Ivory Coast
L. 32.6 in – W. 8.6 in

8 000 / 12 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

La population Sénofo occupe la région nord de la Côte d'Ivoire, et le sud du Mali, dont elle est la principale composante ethnique dans laquelle s'est fondue la religion islamique. Cette mixité avec l'Islam n'empêche pas la survivance d'une culture animiste dans laquelle la société des masques garde une place importante notamment avec ces masques-heaumes zoomorphes. Et, c'est l'institution du Poro, base de la vie communautaire, qui initie les jeunes et les accompagne dans leur vie d'adulte.

Durant les cérémonies agricoles ou les rites funéraires, les esprits des ancêtres et les génies de la nature régissaient depuis toujours la vie de la population et se manifestaient à travers ce très élégant masque-heaume zoomorphe. Il trouve son équilibre entre la gueule ouverte du crocodile aux dents menaçantes sous un long nez fin et ses longues cornes incurvées de gazelle, qui partent du sommet du heaume. L'appendice des oreilles parallèle aux cornes, rabattu, allongé, donne vie à la course de l'animal.

Le mélange de cette patine d'usage noire et profonde sur le sommet du heaume et de ces pigments naturels rouges et blancs donne ce surcroît de vie à ce masque-heaume lui conférant une esthétique exceptionnelle.



14

Étrier de poulie janus Djimini, Côte d'Ivoire

Bois à patine brune granuleuse, noix de corozo

H. 19,2 cm

Djimini janus heddle pulley, Ivory Coast

H. 7.4 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française



verso

Rare poulie janus Djimini, l'étrier sobre et angulaire retenant frontalement un masque anthro-zoomorphe caractéristique du style : amples cornes sommitales dominant un visage ovale au nez droit, séparant un regard large et mi-clos. De petites encoches sont inscrites de part et d'autre de la bouche ovale et ouverte, porteuse d'un message. À l'arrière de cette représentation d'un masque du *Do*, accolé à la prise permettant la suspension de la poulie, un second visage, dont les lignes élégantes et étirées auraient séduit Modigliani. Belle laque profondément incrustée.



15

Étrier de poulie Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brune brillante, perle de verre, noix de corozo

H. 22,5 cm

Baule heddle pulley, Ivory Coast

H. 8.6 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Poulie Baoulé anthropomorphe dont l'étrier angulaire est orné de motifs géométriques incisés. À la richesse de ce décor, répond le luxe accordé tant au traitement de la coiffe, superbe, qu'aux scarifications parcourant le cou et le visage, décrit en sobres pictogrammes. Insérée frontalement dans le chignon sommital, une perle de verre. Les nombreuses manipulations ont apporté au front une teinte chaude, souvenir sensible du passage de la main du tisserand.

16

Etrier de poulie Sénoufo, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brun foncé noir brillante, noix de corozo

H. 21,5 cm

Senufo heddle pulley, Ivory Coast

H. 8.4 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Le jambage de section triangulaire est épannelé, et retient une noix de corozo servant de bobine de défilement. La tête d'un calao au long cou et au profil effilé vient orner l'objet. Le bec étiré rejoint la fourche, formant le corps du volatile, cette liaison de l'un à l'autre symbole de lignage et de fertilité dans la culture vernaculaire. Belle patine brillante aux points de contact notamment.



17

Etrier de poulie Sénoufo, Côte d'Ivoire

Bois à patine brun foncé noir granuleuse par endroits

H. 21,9 cm

Senufo heddle pulley, Ivory Coast

H. 8.6 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Etrier de poulie orné de la représentation d'un singe, aux traits humanisés, comme cherchant son équilibre sur la fourche sobre qu'il domine. Reposant de ses quatre membres sur une courte embase, les antérieurs finement digités, l'effigie présente un dos étiré, sur lequel vient se poser en un mouvement ourlé, l'extrémité de la queue. Le détail de la tête est soigné, de fines mèches gravées sur l'occiput, apparentant l'ensemble d'avantage à la description d'un visage que d'une face animale.

Belle et ancienne laque profondément incrustée.







18

Cimier *tji wara* Bamana, Mali

Bois dur à patine brune, métal

H. 61 cm

Bamana tji wara headdress, Mali

H. 24 in

40 000 / 60 000 €

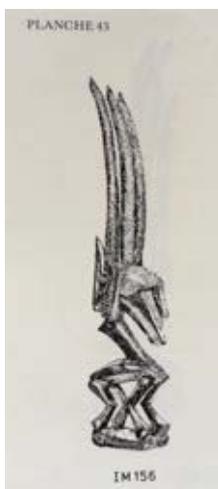
Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Reproduction :

- Dominique Zahan, *Antilopes du soleil - Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Edition A. Schendl, Vienne, 1980, planche 43, fig. IM 156



Les Bamanas 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 bamanas 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.

Debout, comme à l'arrêt sur une petite base rectangulaire, notre animal mythique supporte de ses longues pattes un corps stylisé à l'extrême. Le long cou en zigzag renvoie vers l'arrière, dans une position de défiance, l'importante tête surmontée de trois cornes et encadrée d'oreilles immenses. Si de face son faciès paraît humain –surmonté de ses cornes il ressemble à un masque-, le profil montre clairement une gueule largement fendue comme un hennissement de douleur.

Les belles solutions plastiques proposées ici par un sculpteur de grand talent, notamment dans l'attache des membres et le traitement du corps et du cou, confèrent à ce cimier un rang premier dans le corpus des œuvres Bamana connues à ce jour. Sa magnifique patine noire et laquée montre un usage répété et portant tout le soin et la vénération dont il était l'objet au sein de la société des danseurs de l'époque.

© DR

19
Figure de reliquaire mbulu-ngulu Kota Obamba,
Gabon

Bois dur à patine brune, laiton, cuivre
H. 50,4 cm

Kota Obamba mbulu-nuglu reliquary figure, Gabon
H. 19.6 in

15 000 / 25 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Figure de reliquaire au visage arrondi traversé par un long motif cruciforme, délimitant un décor travaillé en fines lamelles de métal. Les yeux sont deux cabochons en forme d'amande, marqués aux commissures de petites rides estampées, technique utilisée également pour décrire la bouche, en forme de losange.

Les pointes du croissant sommital rejoignent les pendants latéraux ornés de courtes pendeloques, en un mouvement de double arcature prononcé, une frise de triangles, puis en partie basse de rainures, ornant la périphérie de ce croissant. Au revers, un motif de court losange vient décorer l'âme du bois.

Appartenant à un corpus de pièces relativement anciennes, cette figure de reliquaire est à affilier au groupe 18 de l'étude d'Alain et Françoise Chaffin (pages 227 à 238). À propos de ce groupe, ils précisent : *nous pensons qu'il s'agit d'un style dérivé du style Shamaye-su Obambanord (...)* Le centre de cette école devrait se situer dans la région de Franceville (op. cit. p. 226)





20

Masque Dan, Côte d'Ivoire/Libéria

Bois dur à patine brune, griffes

H. 27,5 cm

Dan mask, Ivory Coast/Liberia

H. 10.6 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Caractéristique des Dan septentrionaux, ce masque sculpté dans un bois dur s'ouvre sur un regard aux yeux circulaires projetés. L'arcade en léger relief est délicate, le nez busqué. La bouche en accent circonflexe est armée de dents faites de griffes. La ligne de construction des joues est très marquée, s'achevant en deux pommettes saillantes. Les percements d'attache périphériques et l'ancienne laque profondément incrustée malgré les outrages du temps, attestent l'ancienneté de ce visage.

« Les yeux ronds creusés dans le bois pour permettre une bonne vision au porteur du masque sont caractéristiques des gunye ge (« masque de course ») et des zapkei ge (« masques gardiens du feu ») (...). Durant la saison sèche, les gunye ge se mesurent chaque semaine à la course, dans une épreuve qui devait initialement témoigner de la valeur guerrière des hommes. Les zapkei ge entrent en scène à la même époque pour veiller sur les feux domestiques et éviter ainsi l'incendie du village ». (In. *Masques Africains - L'Autre visage de la collection Barbier-Mueller*, p. 100)

21

Statue Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois dur à patine brune par endroit, perles, fibres naturelles

H. 51,7 cm

Baule figure, Ivory Coast

H. 20 in

3 000 / 5 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

D'une belle ancienneté, cette effigie saisit par le contraste opéré entre la sobriété des lignes du corps, et la personnalité manifeste du visage, traité comme un portrait. Le regard en demi-lune enclavé sous un front haut, le nez naturaliste est ourlé aux narines. La bouche ouverte domine une barbe en tenon. La coiffure, à laquelle les Baoulé accordent une grande importance, est une coque striée de mèches méticuleuses. Un petit collier de facture archaïque orne le cou, l'ensemble du corps laissant apparaître l'ancienne laque sombre profondément incrustée.



22

Statue Sénoufo, Côte d'Ivoire

Bois à patine brune brillante

H. 36,5 cm

Senufo figure, Ivory Coast

H. 14.1 in

4 000 / 7 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Effigie masculine Sénoufo à la robuste inscription sur le sol, symboliquement notée par la sur-dimension des pieds. Les jambes, que la vigueur aux travaux agricoles a musclées, soutiennent un buste décrit dans une position altière. Le bras gauche fléchi, celui de droite tenant une houe, sont l'un et l'autre détachés du buste. L'ombilic du lignage épointe l'abdomen. La tête parcourue d'une crête sagittale est sculptée d'un visage inscrit dans un cœur, son expression suggérant l'introspection et le recueillement.

Succession de courbes et contre-courbes, le profil est d'une grande délicatesse.

Peuple d'agriculteurs - l'origine du mot Sénoufo dérivant de *sénanbelé* désignant « ceux qui travaillent au champ » - les Sénoufo exaltent au travers de leur art les qualités de courage, de force, de ténacité, nécessaires aux durs travaux en région de Savane.

Cette rare statue masculine, dans un corpus plus couramment féminin, incarne une très belle illustration du thème, et plus largement de l'âme de ce peuple.



23*

Ivoire Lega, République Démocratique du Congo

Époque présumée : premier tiers du XX^e siècle

Ivoire à patine miel à orangé, résine

H. 9 cm

Lega ivory, Democratic Republic of the Congo

H. 3.5 in

4 000 / 6 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris

- Collection privée française

Visage en forme de cœur, les orbites concaves protégeant les yeux ornés de résine, et séparées par un nez à la délicate déclivité. La bouche, sobre entaille, est décrite en une moue sensible. Soutenant ce visage jouant entre la deuxième et la troisième dimension, un court piédoche à pans droits.

Constituant un corpus au sein des figures anthropomorphes, ce type d'effigie sur pied n'en est toutefois pas distincte culturellement, et appartient individuellement aux membres du grade suprême de la société du *Bwami*, colonne vertébrale de la culture Lega.

Belle et ancienne patine chaude liée aux manipulations coutumières du rite *ibonga masengo*, lequel, par le passage d'huile pigmentée, ravivait le pouvoir de cet objet sacré.



CHEZ LES BAGA DE LA BASSE GUINÉE :

L'EXCEPTIONNEL TAMBOUR A-NDËF DE LA SOCIÉTÉ DES FEMMES

DE LA COLLECTION MAURICE NICAUD

24

Tambour Baga, Guinée

Époque présumée : fin du XIX^e siècle
Bois à patine brun-rouge, traces de polychromie, peau
H. 111,5 cm
Baga drum, Guinea
H. 43.8 in

150 000 / 200 000 €

Provenance :

- Collection Maurice Nicaud, Paris
- Collection privée française

Exposition :

- *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zurich, 1970

Publication :

- Elsy Leuzinger, *Die kunst von Schwarz-Afrika*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1972, p. 87
- Pierre Meauzé, *L'Art nègre*, Paris, Hachette, 1967, pp. 10-11



© NRF

Tambour cariatide
Baga du British Museum

Il est exceptionnel qu'un tambour baga à cariatide de cette importance soit accessible aux collectionneurs privés. Il faut en effet remonter près de trente ans en arrière, à la vente aux enchères de la collection du peintre Jacques Boussard pour en trouver un exemplaire comparable. Cette œuvre, adjugée à un prix qui défraya la chronique de l'époque, appartient désormais à un musée, le Smithsonian de Washington, comme la plupart des rares spécimens visibles dans le monde, que ce soit à Tervuren, à la fondation Barbier-Mueller ou au Metropolitan Museum de New York.

Le tambour de Boussard provient sans doute du même atelier que celui faisant l'objet de cette notice, n'en différant stylistiquement qu'en partie haute où des serpents entrelacés servent de support à la caisse de l'instrument. La scène qu'il propose est également d'une autre nature, celle d'une orante tenant dans ses mains une coupe libatoire. Une troisième œuvre, en revanche, de même taille et de même facture, propriété du British Museum, est indéniablement le pendant de la sculpture décrite ici. Une mère agenouillée semble guider de ces mains protectrices les premiers pas de sa descendance, féminine et à sa parfaite image dans notre cas, masculine pour la sculpture du musée londonien... Ou s'agit-il plutôt du thème universel de « présentation de l'enfant » au monde, à la société ou à Dieu, immortalisé, entre autres, par Holbein l'Ancien ou quelques contemporains de Rembrandt ? La cariatide est également largement répandue en Afrique et en occident mais n'implique pas ici la forme de servitude à laquelle est astreinte la porteuse de coupe luba du maître de Buli qui semble ployer sous l'effort, ou celle à qui Victor Hugo enjoint de s'affranchir de son joug : « Que la cariatide, en sa lente révolte, se refuse, enfin lasse, à porter l'archivolte... ».

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177







La puissante baga, elle, sereine, porte naturellement plutôt qu'elle ne supporte, la charge qui est la sienne. Sans avoir recours à ses mains pour assurer l'équilibre de l'ensemble, épaules droites et reins cambrés, elle a le port altier forgé par la pratique quotidienne de ce mode d'acheminement des paniers lourdement chargés ou des canaris remplis d'eau. Comme un symbole du poids de ses responsabilités au sein de la communauté, sa tête sert de stèle à une assemblée de cinq petits êtres qui l'assistent en tenant à bout de bras la demi-sphère constituant la caisse du tambour. Leur posture évoque irrésistiblement celle des personnages d'ivoire soutenant les salières façonnées par leurs lointains parents de Sierra Leone au XVI^e siècle.

Comme c'est la coutume pour les jeunes mariées, cet idéal de beauté baga est paré d'un collier à amulette, de bracelets et d'une manière de baudrier soutenant une ceinture de grelots métalliques ; sa coiffure est rigoureusement et harmonieusement tressée, son nez imposant et busqué rappelle le profil des statues nimba semblables à celles dont le crâne servait de support au premier exemplaire connu de tambour baga, collecté par l'administrateur Chevrier au début du XX^e siècle.

Si l'Islam n'en avait pas déjà eu raison, rares furent les tambours a-ndéf de haute époque qui survécurent à la décision de Sékou Touré d'éradiquer toute trace d'animisme en Guinée dès son arrivée au pouvoir en 1958. Dans les années 1950, peu avant l'instauration du nouveau régime, Maurice Nicaud rapporta l'exemplaire présenté dans ces lignes. Ce collectionneur, qui s'établit plus tard comme marchand rue Guénégaud, sillonnait à cette époque les routes de Guinée, du Mali et de Côte d'Ivoire alors qu'il était à la tête d'une compagnie de transports, plate-forme logistique idéale pour collecter des œuvres de grande taille. De Conakry, le trajet n'était pas si long pour rallier, plus au nord, à la frontière des deux Guinée, les villages baga sitemou (sitem) des mangroves du Rio Nunez et s'y procurer ces tambours qui rythmaient les danses des sociétés de femmes, en toute occasion.

Bertrand Goy



25
Couteau m'buun Yanzi, Ngul, Pende, République Démocratique du Congo
 Bois dur, fer forgé, cuivre
 H. 24 cm – l. 29,7 cm
Yanzi m'buun knife, Ngul, Pende, Democratic Republic of the Congo
 H. 9.4 in – l. 11.4 in

2 000 / 3 500 €

Couteau à large lame discoïde traversée par une nervure médiane, les extrémités en double époincement. La prise est gainée de fils de cuivre, tandis que le pommeau se dissimule sous une feuille du même métal, un motif de zig-zag embossé sur la garde.

(Cf. *De fer et de fierté*, p. 214, fig. 77, pour un objet comparable ; *Beauté fatale*, p. 225, fig. 423)

26
Couteau Mangbetu, République Démocratique du Congo
 Bois dur, fer forgé, cuivre et cuir
 H. 30 cm
Mangbetu knife, Democratic Republic of the Congo
 H. 11.8 in

1 000 / 1 800 €

La prise en bois dur présente un très beau travail de sculpture, fait de larges anneaux successifs, et retient une lame effilée, marquée par le séduisant détail asymétrique du travail de forge en partie haute.

27
Couteau m'buun Yanzi, Ngul, Pendé, République Démocratique du Congo
 Bois dur à patine brune brillante, fer forgé
 H. 18 cm – l. 29 cm
Yanzi m'buun knife, Ngul, Pende, Democratic Republic of the Congo
 H. 7 in – l. 11.4 in

1 500 / 2 000 €

Arme de prestige, la lame asymétrique discoïde se déploie en une palette élégante. La prise est couverte de fils de cuivre, le pommeau en bois dur d'une feuille du même métal. L'arme laisse ici place à l'objet de forme, dans toute sa noblesse.

(Cf. *De fer et de fierté*, p. 218, fig. 79 pour un objet comparable)

28

Poignée de fouet de danse Bamileke, Cameroun

Bois dur, métal, polychromes, crin (non visible sur la photo)

L. 54,5 cm

Bamileke dance whip handle, Cameroon

W. 21.4 in

2 000 / 3 500 €

Rare fouet de danse Bamileke sculpté d'une tête d'éléphant entièrement ornée de perles de verre, tubulaires et sphériques. *Adapté à une queue de cheval, qui fut tranchée sur des chevaux abattus lors des combats (...), ce sont de véritables trophées de guerre (...). Élégamment maniés par les danseurs kuosi ou nékang, ces fouets sont parfois lancés vers un spectateur que l'on désire honorer, lequel doit aussitôt le ramasser, le baiser, et le renvoyer entre les mains du danseur* (In. *Arts anciens du Cameroun*, p. 130)

Cet objet d'une grande ancienneté était l'apanage d'un notable de haut rang, comme l'atteste le thème même de l'éléphant, dont la symbolique de puissance et de majesté était réservée aux membres de la cour.



29

Corne à boire Bamileke, Cameroun

Époque présumée : début du XX^e siècle

Corne de buffle à patine brune brillante

L. 22,5 cm

Bamileke libation horn, Cameroon

L. 8.5 in

1 000 / 1 500 €

Les coupes en corne du Cameroun sont probablement les objets les plus intimes parmi les regalia. Destinées à servir autant qu'à boire le vin de palme, elles étaient utilisées durant les rituels liés à la protection du royaume, et, chez les Bamoum notamment, conservées dans un sanctuaire après le décès de leur propriétaire.

Ici, un personnage aux lignes géométrisées est sculpté en moyen relief sur l'œuvre, une très belle patine d'un ton chaud et brillant la magnifiant.

(Cf. *Arts anciens du Cameroun*, p. 137, fig. 175 pour un objet de même type)







30
Superbe statuette dite *blolo bian*,
Baoulé, région de Sakassou, Côte d'Ivoire
 Bois à belle patine marron et d'usage

H. 33 cm

Superb so-called blolo bian figure, Baule, Sakassou Area,
Ivory Coast
 H. 12.9 in

20 000 / 30 000 €

Provenance :

- Jean-Paul Delcourt, Abidjan, années 1970
- Collection privée européenne

Expositions et Publications :

- *Lumière Noire. Arts Traditionnels*, Centre d'art de Tanlay,
 7 juin-5 oct. 1997, reproduite sous le numéro 33 du catalogue

Cet époux de l'au-delà est représenté debout sur une petite base tronconique. Les jambes sont agréablement galbées et bien déliées. L'abdomen et la poitrine montrent des scarifications tribales en double ligne. Dans un mouvement particulièrement élégant, les bras remontent devant la poitrine pour permettre aux deux mains de se poser sur la barbe divisée en trois tresses. Le visage aux traits d'une grande douceur est sculpté en forme de cœur, le grand front limité par une coiffe très détaillée. La qualité de cette œuvre, rêvée par un devin et sculptée par un maître, illustre parfaitement les propos de Maurice Delafosse qui fut un des premiers admirateurs de l'art Baoulé :

Une chose qui saute aux yeux de tout observateur, c'est de voir combien les sculpteurs baoulé s'attachent à prendre sur le vif les traits saillants de l'objet humain ou autre qu'ils veulent représenter et à rendre ces traits saillants avec toute l'exactitude dont ils sont capables. Autre chose à remarquer : les sculpteurs baoulé n'oublient aucun détail, même infime ; dans une tête par exemple, ils figurent les cheveux presque un par un ; les saillies des muscles ne sont pas oubliées...

Maurice Delafosse, *Sur des traces probables de Civilisation égyptienne : et d'Hommes de Race Blanche à la Côte d'Ivoire*, op. cit, p. 11

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

RARE ET MAGNIFIQUE MASQUE GOURO

31

Masque Gouro, Côte d'Ivoire

Époque présumée : fin du XIX^e siècle

Bois à patine brun sombre profonde, clous de tapissier,
pigments rouges et crin

H. 25 cm – l. 15,5 cm

Guro mask, Ivory Coast

H. 9.8 in- l. 5.9 in

60 000 / 80 000 €

Provenance :

- Collection privée européenne





Du remarquable masque présenté ici on ne connaît à ce jour qu'un seul autre exemplaire. Il appartenait à André Lhote et participa au prestigieux et inoubliable rassemblement de chefs d'œuvre d' « African Negro Art » au Metropolitan Museum de New York en 1935. La morphologie de ces masques aux traits humains mâtinés d'une touche animale, les range dans un centre stylistique situé dans l'actuel pays des Bété de Gagnoa, désignés sous le nom de Tshien par leurs voisins gouro avant la colonisation. Ce vaste territoire de l'ouest ivoirien, entre fleuves Bandama et Sassandra, est organisé en trois grands pôles très distincts autour des villes de Daloa, Soubré et Gagnoa. Ses anciens habitants, chasseurs et guerriers se sont transformés en agriculteurs depuis que la culture du café et du cacao a prospéré au détriment de la riche forêt tropicale. Parler de bété pour désigner un masque ancien, produit au tournant du XX^e siècle, est une simplification qui ne tient pas compte de la diversité de ce territoire où des groupes multiples se sont dilués dans une identité bété créée par commodité coloniale, comme l'explique le chercheur Jean Pierre Dozon :

Un ethnonyme sujet à caution, des origines multiples, une mosaïque de groupes tribaux dont les interrelations, les réseaux d'échange débordent largement les limites de l'actuel pays bété, tels sont, brièvement résumés, les enseignements de l'histoire précoloniale.

Peu d'études ont été consacrées à la culture matérielle de cet espace géographique : en 1962, Denise Paulme, après quelques mois de terrain, resta avare de précisions quant aux masques des Bété, se limitant à ceux de Daloa qui doivent beaucoup à leur voisins wé de l'ouest ivoirien. En 1968, Bohumil Holas, quant à lui, leur consacre un ouvrage, « L'image du monde bété », mais ignore superbement l'existence de tels objets dans la région de Gagnoa, « sauf de rares exceptions ».

Pourtant avant eux, trois témoins attestent de leur existence :

En 1938, l'administrateur Ladurantie note une production de masques dans le Guébié, à Gaherolilié. Cette composante historique du peuple bété, localisée au sud de Gagnoa, aurait effectué sa migration à partir du Ghana actuel en même temps que les Baoulé et se serait arrêtée à Zikiso en pays dida, point de départ de leur essaimage dans leur territoire. C'est aux abords immédiats de cette localité que l'adjudant Fillioux trouva, en 1911, un des masques proches de l'étalon que constitue celui de Tzara exposé au musée du quai Branly- Jacques Chirac. Ces derniers présentent un certain nombre de caractéristiques qui les rapprochent de celui étudié ici, particulièrement leur aspect réaliste, plus proche des masques-portraits des Baoulé ou ceux de leurs voisins gouro que des représentations stylisées de l'univers onirique propre aux Bété de Daloa. Le personnage le mieux placé pour nous éclairer est un tchèque, Vladimir Golovin, dont la collection fut acquise par le Náprstek Museum de Prague entre 1934 et 1935.

Au début des années 1930, jeune diplômé de la faculté de médecine de Prague, il s'installa dans l'ouest ivoirien où il collecta un certain nombre de sculptures, entre autres dans la région de Gagnoa. La documentation détaillée accompagnant ses trouvailles et le morphotype très particulier de notre masque permettent de l'attribuer à la composante zédié des Bété actuels. Au début du siècle, ils faisaient partie d'une mosaïque de minuscules groupes, limités à quatre ou cinq villages situés à l'extrémité nord du territoire, à proximité immédiate de Sinfra, dans le pays gouro dont ils seraient originaires selon certaines traditions. Notre masque remplit, à la perfection, toutes les caractéristiques de ce centre de style, à commencer par les yeux étirés, à demi clos, soulignés par des scarifications en forme d'arcs concentriques, reprises en écho pour figurer la ligne de démarcation de la coiffure. Le front immense, principale marque de fabrique des Zédié, partagé en son centre par une barre chéloïdienne, occupe plus de la moitié du visage. L'artiste africain s'attachant généralement à faire ressortir l'essentiel, on peut imaginer que cette exagération répond à une croyance longtemps universellement partagée selon laquelle la capacité mentale du cerveau serait directement proportionnelle à la taille de sa boîte crânienne.

Le sculpteur de notre masque a su jouer remarquablement de cette démesure et offre à son modèle – masculin et barbu – un profil d'une rare élégance, l'ample ligne du front s'incurvant légèrement à hauteur du nez en demi-cône pour finir sa course par un menton qui se confond avec la bouche projetée vers l'avant, pincée en une sorte de moue. D'autres détails tels le dessin des fines oreilles, l'essence du bois utilisé et la présence d'une insolite pastille tamponnée au sommet de leur crâne, permet de supposer que le masque présenté ici et celui d'André Lhote sont issus d'un même atelier.

Bertrand Goy

Θ32

**Statuette dite *mu-po*, Bangwa,
chefferie de Batié, Cameroun**

Bois à superbe patine noire et d'usage

H. 28 cm

*So-called mu-po figure, Bangwa, Batié chiefdom,
Cameroun*

H. 11 in

40 000 / 60 000 €

Provenance :

- Christie's Londres, 23 juin 1992, lot 68
- Collection privée

Exposition :

- *Images of Power: Sculpture from the Cameroon Grassfields*,
Neuberger Museum of Art, Purchase, New York, avril-août 2011.

Publication :

- Marie-Therese Brincard, *Art in Cameroon: Sculptural Designs*.
Purchase, New York, Neuberger Museum of Art, 2011, p.33, n°28.
- *Arts d'Afrique Noire*, n°83, automne 1992, p. 63.
- Jean-Baptiste Bacquart, *The Tribal Arts of Africa*, Thames and
Hudson, 1998, p. 109, n°12

Le royaume de Batié fut un des hauts lieux de la grande statuaire des royaumes des Bangwa orientaux. Elle reste malheureusement peu connue sinon par le fonds photographique réuni par Lecoq en 1946 et quelques œuvres présentes dans les collections des musées allemands. Cependant, un certain nombre de statuettes *mu-po*, apanage des sociétés *ku'n'gan*, d'un style aisément identifiable semblent avoir été l'œuvre d'un artiste du XIX^e siècle dont l'histoire n'a pas retenu le nom. Toutes ont été collectées dans les environs proches de Batié. Elles représentent le plus souvent une femme gravide et nue au ventre épanoui, les bras repliés et les mains au menton dans un geste symbolisant la méditation et la sagesse (Harter, 1986). Les grands yeux en amandes encadrent un nez à peine indiqué tandis que la mâchoire au prognathisme prononcé équilibre le volume de l'abdomen. Une coiffe en forte saillie encadre l'ensemble du visage. D'une taille importante, notre exemplaire se distingue par la puissance de sa sculpture et la remarquable articulation de ses volumes. La maîtrise de ce maître-sculpteur de Batié est à son paroxysme et son œuvre atteint ici une grande perfection perceptible sous tous les angles que le regard de l'amateur choisira.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire





33
Statue Mambila, Cameroun

Bois

H. 38 cm

Mambila figure, Cameroon

H. 15 in

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Collectée à la fin des années 1960

- Collection privée française

Ancienne et puissante statue Mambila du Cameroun, de style Janus. Ne formant qu'un, un couple est représenté dos à dos, corps confondus. Les petites oreilles sont rondes.

Le visage expressif est sculpté en forme de cœur. Les yeux circulaires sont soulignés d'ocre et de chaux. Les mains se rejoignent sur le torse. Le ventre est bombé de part et d'autre. Les petites jambes graphiques reposent sur de larges pieds. Une cavité reliquaire subsiste sur la hanche.





34
Cimier Mumuye Jukun, Aire Rivière Benue, Nigeria

Bois dur, pigments, résine
 H. 14 cm - L. 36 cm

Mumuye Jukun headdress, Benue river area, Nigeria
 H. 5.5 in - L. 14.1 in

2 500 / 4 000 €

Sculpté dans un bois dur, ce cimier étiré horizontalement est parcouru d'une succession de godrons sur sa moitié postérieure, tandis qu'un regard fait de deux longs cylindres, séparés par une crête sagittale, domine la partie antérieure de l'objet. La bouche, en deux lèvres obliques, est ouverte. Le schématisme extrême de l'œuvre lui confère une présence saisissante.

Si les masques d'épaules, surmontés de têtes anthropomorphes, sont connus, les cimiers horizontaux paraissent moins fréquents dans les collections particulières notamment. Arnold Rubin rapporte qu'ils étaient portés par les femmes (*Central Nigeria unmasked*, p. 332, fig. 10.30) - les godrons se référant aux coiffures tressées féminines - et qu'ils sont définis localement comme masques-singe. Il semblerait qu'aucun exemplaire de ce type n'ait été collecté avant la fin de la période coloniale.

(Cf. *Central Nigeria unmasked*, p. 326, fig. 10.20, pour un exemplaire de même type ; et *Arts du Nigeria*, p. 295, fig. 305, pour un masque apparenté ancienne collection Claude Tardits)

35

Statue Mama, Chamba/Montol, Région Rivière Benue, Nigeria

Bois dur, pigments ocre rouge et blanc (kaolin), fibres végétales

H. 52,5 cm

Mama figure, Chamba/Montol, Benue river area, Nigeria

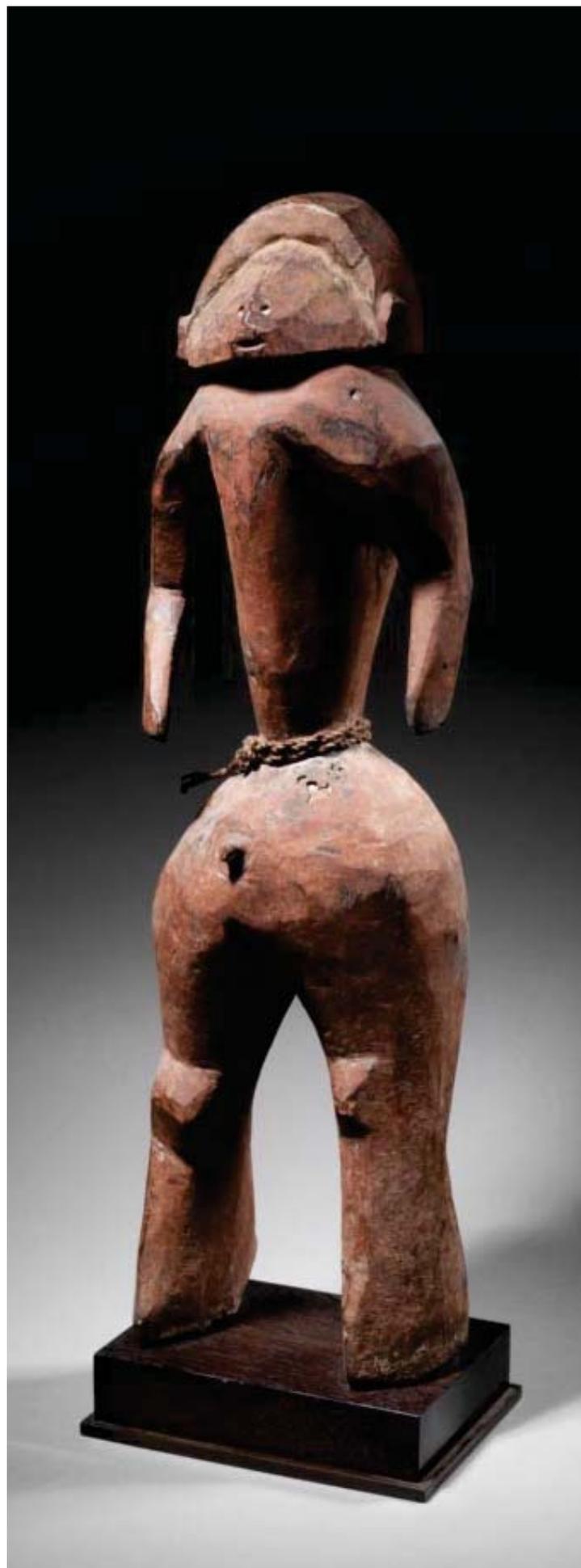
H. 20.6 in

5 000 / 7 000 €

La représentation de la figuration humaine recouvre au Nigeria une grande variété de formes, la région de la Haute et Moyenne Benue ayant pour sa part développé un style alliant abstraction et ellipse.

Cette rare effigie Mama en est l'illustration. Inscrite avec force sur des jambes pleines aux genoux marqués de deux ergots, la région du bassin est significativement arrondie. Comme souvent dans les productions Mumuye, les bras se déploient en deux courtes hélices, les épaules fondues dans le buste formant deux bulbes. La tête, au visage signifié en courtes encoches, est dominée par une haute coiffe en bonnet, sur laquelle sont décrites les oreilles. Le détail de la coiffure et la rondeur du bassin pourraient indiquer le caractère féminin de l'œuvre. L'ensemble est recouvert d'une intense pigmentation rouge donnant à l'effigie sa carnation.

Les volumes imbriqués et géométrisés de l'œuvre témoignent de ce regard si spécifiquement africain, ayant eu la vision d'un corps à interpréter et non pas seulement à retranscrire.



36

**Siège de juge Evovi
Tsogho, Gabon**

Époque présumée : XIX^e siècle
Bois à patine brune et brillante

H. 15 cm – L. 40 cm

Evovi judge seat, Tsogho, Gabon
H. 5.9 in – L. 15.7 in

8 000 / 10 000 €

Provenance :

- Collecté in situ par Octave Mariani avant 1923
- Collection privée, Paris

Publication et exposition :

- Goy Bertrand, *Tsogho, les icônes du Bwiti*, p. 149 n° 119, 2016
- Galerie Bernard Dulon, *Tsogho les icônes du Bwiti*, Paris, du 6 septembre au 29 octobre 2016.

Ce très beau siège Tsogho qui étonne par sa composition surréaliste « en forme de jambes » est pourtant classique et connu pour être l'un des accessoires officiels de la charge du juge evovi (avec la canne, le chasse mouche et le gong notamment). Notre exemplaire se démarque non seulement par une très belle et ancienne patine brune brillante mais également par la position originale d'une des jambes qui compose le piétement. Cette subtilité donne un rythme à la sculpture et crée deux visions différentes du siège selon son orientation.

Un autre siège comparable provenant de la collection Gaston Durville puis Yann Ferrandin fut un des acteurs du film de Alain Resnais et Chris Marker : *Les statues meurent aussi* en 1953 et a été publié en 2010 par Primedia à l'occasion de l'exposition éponyme à la Monnaie de Paris (voir *Ode au grand art africain, Les statues meurent aussi*, p. 37 et 148)



37

**Statuette Bembé,
République Démocratique du Congo**

Bois, porcelaine

H. 17 cm

Bembe figure, Republic Democratic of the Congo

H. 6.7 in

10 000 / 15 000 €

Provenance :

Collection privée française

Cette statuette représente un personnage masculin tenant d'une main un fusil, de l'autre un couteau.

Elle se singularise par une coiffure à triple tresse de part et d'autre de la tête.

Les épaules sont larges et puissantes.

Les pieds sont campés sur un petit socle rond. On notera l'orifice pour la charge magique dans le bas du dos.

Cette remarquable figure Bembé n'est pas sans évoquer celle de Jean-Pierre Laprugne.

Réf. Raoul Lehuard Arts Bakongo. *Les centres de style*, vol. II, 1989, p. 346, figure G-3-1-2.



38

Très ancien masque Kran, Liberia/Côte d'Ivoire

Bois dur à superbe patine d'usage

H. 26 cm

Very ancient Kran mask, Liberia/Ivory Coast

H. 10.2 in

30 000 / 40 000 €

Provenance :

- Collection Jean-Paul Delcourt, Abidjan, vers 1970

- Collection privée européenne

Les Kran sont une population vivant principalement au Liberia. Ils sont célèbres pour leurs masques anciens et sauvages, souvent très architecturés.

Ici le volume nasal et celui de la lèvre supérieure ont fusionné, donnant naissance à une créature terrifiante à la bouche grande ouverte dotée d'une impressionnante dentition. Les yeux sont grands ouverts et cernés de motifs hachurés. Le grand front est séparé verticalement par un étroit volume médian caractéristique des masques des populations Kru et s'achève sur un rebord sommital, propre à la fixation d'une coiffe ou d'un costume de danse.

L'intérieur de ce masque et sa magnifique patine d'usage témoignent de sa grande ancienneté.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177



39
Tête d'un ancêtre pour le culte du byeri
(aṅgokh-nlô-byeri),
Fang, Afrique équatoriale atlantique,
Gabon, nord de l'Ogooué
Bois, épaisse patine d'usage

H. 27 cm

Ancestor head for the byeri cult (aṅgokh-nlô-byeri), Fang,
Atlantic Equatorial Africa, Gabon, North of the Ogooué
H. 10.6 in

60 000 / 80 000 €

Provenance mentionnée :

- Collection Jean Genet, Olga Keselsevic, Paris

- Collection privée, Paris





UNE TÊTE FANG À COIFFE « EN CALOTTE » D'UNE FORME RARE.

Cette tête d'ancêtre, 27 cm, d'un volume global piriforme aplati (selon une composition sculpturale répondant à une utilisation rituelle statique en vue de face) présente un large front arrondi en quart de sphère, d'une parfaite régularité, et des joues légèrement creusées dont les lignes de fuite en oblique (face « en cœur »), déterminent une large bouche aux lèvres fines, étirées vers l'avant dans l'attitude boudeuse habituelle dans l'art fang. Le menton est arrondi et bien détaché du cou cylindrique (vue de profil), donnant un air prognathe au visage. De part et d'autre d'un nez fin, plutôt court, les larges yeux mi-clos aux paupières en amande, au creux des arcades sourcilières arquées de forme en oméga (Ω) renversé, évoquent une entité en méditation. Les oreilles au pavillon tourné vers l'avant et au tragus finement sculpté s'intègrent dans le rebord de la coiffe, aux extrémités du bandeau frontal. Cette coiffe « en calotte » emboîtant étroitement l'arrondi du crâne, est partagée en deux lobes de part et d'autre d'une saillie axiale carénée longitudinale. Elle s'arrête au niveau de la nuque avec un petit décrochement horizontal. Elle évoque d'une certaine façon les coiffes à coques rembourrées des Fang vues au Nord-Gabon au début du XX^e siècle et d'autres, simplement faites de fines tresses (cf. plus bas, « Les coiffes des Fang au XIX^e siècle et avant 1920 »).

Selon l'aspect de sa patine et en comparaison d'œuvres connues par ailleurs, cet objet est ancien, probablement de la seconde moitié du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle.

LES TÊTES SEULES AÑGOKH-NLÔ-BYERI



©DR

Les Beti-Fang de l'Afrique équatoriale (Sud Cameroun, Guinée Equatoriale et Nord Gabon), de croyances animistes, pratiquaient autrefois un culte des ancêtres, connu sous le nom de *byeri*, qui les a poussés à sculpter des représentations symboliques des défunts sous la forme de statuette de bois (*eyema-byeri*) mais aussi de têtes seules. Ces têtes de bois sont appelées plus précisément *añgokh-nlô-byeri* [litt.= « tête entière de l'ancêtre », par opposition aux fragments de crânes et autres dents qui sont conservés dans les reliquaires]. Celles-ci sont plus rares que les statues et souvent d'une belle qualité de finition au plan sculptural et des surfaces.

Ces effigies rituelles avaient une double fonction : « garder » magiquement les reliques humaines conservées, de génération en génération, dans les grands coffres cylindriques en écorce cousue dont chaque chef de lignage était dépositaire – les crânes étant garants de l'identité généalogique et de la légitimité sociale de chaque lignage –, mais aussi, pour les statuette en pied, servir à l'occasion de « marionnettes » lors des initiations des jeunes gens.

Les têtes seules *añgokh-nlô-byeri* quant à elles, n'étaient pas utilisées de cette façon. Elles demeuraient en permanence cachées dans la case du chef de lignage, près de son lit et de ses effets personnels. Tout comme les fragments de crânes humains, elles étaient régulièrement honorées et souvent enduites d'huile de palme,

de sang sacrificiel et de poudre de *ba* (mélange d'huile et de bois de padouk pulvérisé, cet enduit rouge étant, comme les plumes de perroquet de même couleur, le signe du sacré). Les sculptures étaient toujours décorées d'un bouquet de plumes fixé à la coiffe.

D'après les études menées à ce sujet, il semble que ces têtes seules n'aient pas été une forme antérieure aux statuette en pied. Dans les régions où on les a trouvées, les têtes et les statues ont coexisté, du moins au XIX^e siècle. Il est cependant possible qu'on ait pensé à l'origine à représenter visuellement le crâne de l'ancêtre par une simple tête en bois et que, au fil du temps et des déplacements, cette iconographie originelle et unique ait évolué vers des images plus complexes. Mais rien ne l'indique dans les traditions orales recueillies.

Les fonctions magiques des têtes, des bustes et des statuette de bois étaient strictement identiques du nord au sud du pays des « Pahouins », du Sud Cameroun au Gabon et au Rio Muni. La majorité des têtes fang dont on connaît assez précisément la provenance a été trouvée chez les Fang du sud, les Fang de l'Estuaire du Gabon, ceux des vallées du Como, du Remboué, de l'Okano et de l'Abanga (Fang Mekè), enfin les Fang Betsi du sud du Woleu-Ntem et de la rive droite de l'Ogooué. G. Tessmann en a également vues et collectées quelques-unes chez les Ntumu de l'est du Rio Muni avant 1910.

Le pasteur Fernand Grébert, dans ses remarquables carnets de croquis et de notes ethnographiques, a constaté la variété de représentations sculptées liées au « *byeri* », et ainsi la co-existence des têtes, des bustes et des statuette (cf. *Le Gabon de Fernand Grébert*, 1913-1932, Genève, 2003, pp. 95, 143, 146, 197, 222, 256, 306), une réalité culturelle des années 1915-1930 qui, par chance, a été ainsi sauvée de l'oubli.

On remarquera que dès avant 1920, les amateurs « d'art nègre » tels que Paul Guillaume, André Lefèvre, Carl Einstein, Jacob Epstein, Joseph Brummer et autres, ont tout particulièrement apprécié les têtes seules « pahouines », à coiffes en coques ou à tresses. Cette relative abondance d'un type bien particulier de sculpture fang tient peut-être au fait que les « rabatteurs » – coureurs de brousse, forestiers, commerçants, militaires parfois – n'avaient accès dans ces années-là qu'à certaines régions relativement peu éloignées de la côte et des vallées principales, notamment la zone de l'estuaire du Gabon, la région entre Libreville et Lambaréné, la vallée de l'Ogooué et ses affluents de la rive droite, la région des « têtes fang ».

CONCLUSIONS À PROPOS DE LA TÊTE DE 27 CM

La petite tête *añgokh-nlô-byeri*, 27 cm, étudiée ci-dessus est bien représentative de l'art statuaire des Beti-Fang de l'Afrique équatoriale atlantique, par sa morphologie épurée et l'équilibre subtil de ses volumes (front bombé et visage « en cœur » d'une part, coiffe « en calotte » d'autre part, un motif rare), des indices de la grande maîtrise du sculpteur qui l'a façonnée. De style betsi (Fang du sud), cette tête d'ancêtre du *byeri*, de belle finition et épaisse patine d'usage, est ancienne, remontant à la fin du XIX^e siècle.

- 1-Carte de localisation des types de sculptures Beti-Fang
- 2-Carte des groupes Beti-Fang et des migrations au XVIII^e et XIX^e siècles.

L'étude de cette tête, établie par Dr Louis Perrois, 31 décembre 2017, pourra vous être fournie sur demande.



1



2

TRÈS ANCIEN CROCHET DE LA RHEINISCHE MISSIONS-GESELLSCHAFT

Θ40

**Crochet de suspension Sawos,
Cours moyen du fleuve Sépik,
Province de l'Est du Sépik,
Papouasie Nouvelle Guinée, Mélanésie**

Bois dur, pigments et fibres végétales
H. 58,5 cm – L. 30,5 cm

*Sawos suspension hook, Middle course of the Sepik river,
East Sepik area, Papua New Guinea, Melanesia
H. 22.8 in – L. 11.8 in*

30 000 / 60 000 €

Provenance :

- Rheinische Missions-Gesellschaft, XIXe siècle
- Collection Barmen-Wuppertal Van Heydt,
1910
- Collection privée

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire



Le crochet janiforme du cours moyen du Sepik ici présenté est exceptionnel par son ancienneté comme par sa réussite plastique. Il est arrivé en Europe dans les circonstances suivantes : la Rheinische Missions-Gesellschaft (RMG), née en 1828 de la fusion de plusieurs petites missions dont la principale était établie à Barmen (Rhénanie du Nord-Westphalie), avait la particularité de faire collaborer diverses confessions protestantes, se conformant à la politique religieuse de l'État prussien, dont elle accompagna et soutint également l'expansion coloniale, en Afrique australe, en Indonésie et dans les mers du Sud, devenant la plus puissante des sociétés missionnaires allemandes jusqu'à la Grande Guerre. En 1887, à peine arrivés à Finschhafen, sur la côte nord de la Nouvelle-Guinée, les deux pasteurs dépêchés en éclaireurs par la RMG demandèrent à la Neu-Guinea Compagnie (NGC), alors seule administratrice de la colonie, de pouvoir accompagner sa mission d'exploration économique en partance pour le Sepik à bord du *Samoa*. Du 28 juin au 7 juillet, ils remontèrent le fleuve jusqu'à la hauteur de Malu, collectèrent çà et là quelques armes, mais aucun objet important, et l'expédition revint sans perspective de recrutement de main-d'œuvre ni d'établissement de plantation.

La NGC refusant à la RMG l'acquisition de terres à proximité de Finschhafen, les missionnaires furent contraints de s'établir plus à l'est, aux environs de Friedrich-Wilhelmhafen (future Madang), dans la baie de l'Astrolabe et sur quelques îles de la côte Rai. Jusqu'à leur départ de Nouvelle-Guinée en 1932, ils concentrèrent leurs efforts sur cette région, sans jamais chercher à revenir sur les rives du Sepik, et en affrontant des avanies incessantes. Vingt missionnaires morts sur place en vingt ans, seize ans d'attente avant de célébrer le premier baptême en 1903, et un climat de défiance croissant.

D'une foi et d'un comportement très rigides à l'égard des autochtones, les missionnaires de la RMG étaient généralement dépourvus de curiosité ethnographique, et s'ils s'enquéraient d'objets cérémoniels, c'était en vue d'autodafés, comme le montrait encore un film de propagande de la RMG tourné à Nias en 1927. Tel n'était pas le cas de certains compatriotes qui les fréquentaient et qui collectèrent quant à eux des objets sur les rives du Sepik, tels le médecin du gouvernement et futur linguiste Otto Dempwolff, exerçant dans l'hôpital des missionnaires, ou le directeur de la Poste impériale dans la colonie Martin Voigt, dont la famille habitait Elberfeld, tout près de Barmen (villes réunies avec quelques autres en 1929, et prenant le nom de Wuppertal l'année suivante). C'est à l'un ou à plusieurs de ces compatriotes que les missionnaires de la RMG durent de réunir quelques objets importants du Sepik.

En 1909, Eduard Kriele fut dépêché de Barmen pour inspecter les établissements néo-guinéens de la RMG, en accélérer le développement économique et y préparer l'arrivée de *teachers* recrutés dans les îles Samoa allemandes. Il est possible qu'il ait remporté ce crochet et quelques autres objets notables de Nouvelle-Guinée, entrés l'année suivante dans les collections de la famille von der Heydt, l'une des plus en vue d'Elberfeld. Les archives subsistantes ne permettent pas de déterminer si l'objet fut acheté, ou reçu en remerciement des appuis procurés par cette famille.

D'origine commerçante, la famille von der Heydt s'était alliée par mariage, en 1794, à celle d'Abraham Karsten, le fondateur de la première banque créée en Allemagne. De cette union naquit notamment August I von der Heydt, l'un des principaux banquiers et investisseurs du pays, qui fut à plusieurs reprises ministre du Commerce, de l'Industrie et des Travaux publics du royaume de Prusse et anobli à ce titre, et qui, en qualité de ministre des Finances, réussit l'exploit de couvrir les frais de la guerre austro-prussienne. Mais son petit-fils le baron August III (1851-1929), banquier lui aussi, ne fut pas moins influent, contrôlant de nombreuses sociétés et dirigeant directement la banque Von der Heydt-Karsten & Sohne, et avec son cousin Carl, la banque berlinoise Von der Heydt, qui avait également ouvert un comptoir d'import-export de marchandises coloniales, et qui édita, de 1907 à 1914, un annuaire économique et statistique, le *Von der Heydt's Kolonial-Handbuch, Jahrbuch der deutschen Kolonial-und Übersee-Unternehmungen*.

Pour la première fois en 1909, cette publication incluait une notice sur la RMG parmi les « entreprises commerciales, de transport, d'exploitation agricole, minière et de plantation », mais la société missionnaire avait probablement d'autres raisons de marquer sa gratitude à August III, dont la famille était très préoccupée de religion, et qui dominait alors la vie politique, économique et même culturelle de Barmen-Elberfeld. Conseiller commercial privé de Guillaume II, il lui avait offert sa statue équestre, lors de sa venue à Elberfeld en 1900 pour inaugurer le « métro suspendu » et divers autres monuments. Deux ans plus tard, il ouvrait un musée mi public mi privé, qui depuis 1961 porte son nom à Wuppertal.

Très conservateur en politique et en religion, ce mécène était paradoxalement féru de peinture d'avant-garde, des impressionnistes français aux premiers expressionnistes allemands, accueillant la première exposition collective des artistes qui allaient former le *Blauer Reiter*. On conçoit qu'il ait admis dans sa collection des objets d'arts extra-européens avant même que Franz Marc et Wassily Kandinsky n'en célèbrent les mérites dans leur publication. Il favorisa sans doute les mêmes penchants esthétiques chez son fils Eduard (1882-1964), à qui l'on doit la création et maints trésors du Rietberg Museum de Zurich, mais celui-ci ne commença à collectionner ces arts qu'au sortir de la Première Guerre mondiale.



Du point de vue plastique et stylistique, ce crochet monoxyle janiforme est à la fois sans parallèle iconographique connu et d'une extraordinaire maîtrise de conception et de réalisation. Celle-ci s'observe dans la symétrie presque totale des deux faces, dans les proportions harmonieuses de la tête, du torse et du reste du corps supportant les puissantes pattes du crochet, dans le modelé lisse mais vigoureux de la sculpture, ainsi que dans la régularité des arcs correspondant aux contours de face et de profil du torse, puis aux bras rejoignant les hanches, soulignés par une probable figuration stylisée des clavicules en haut et des ligaments reliant pubis et crêtes iliaques en bas. À l'emplacement des organes sexuels s'esquisse sur chacune des faces un visage, ou peut-être une tête d'oiseau dont le bec supporterait les pattes du crochet, comme sur de nombreux objets du même genre.

Relativement fréquents dans la sculpture du cours moyen du Sepik, les crochets janiformes sont souvent rattachés aux divers mythes de la région mettant en scène deux frères, tantôt rivaux, tantôt associés à des créations de toutes sortes. Sur cet exemplaire, la présence d'une légère saillie marquant le front sur l'une des têtes pourrait cependant correspondre à une coiffure masculine, et son absence sur l'autre à une coiffure féminine. L'objet pourrait ainsi figurer un couple, ou un être bisexué.

Il combine divers traits stylistiques : celui des formes puissantes des pattes de crochet et des visages de la sculpture iatmul, la figuration en bouton des mamelons fréquente chez les Sawos, le goût des volutes, des ajours et des crocs qu'on trouve plus à l'ouest en remontant le fleuve et ses affluents, et des détails de physiologie qui paraissent empruntés aux Abelam du Sud, voisins des Sawos : yeux mi-clos, ailes du nez saillantes, lèvres jointes et ourlées, menton et ensemble du visage arrondis et comme adoucis. Markus Schindlbeck, grand spécialiste des Sawos, faisait observer récemment que leur peinture constituait une sorte de « pont » en direction des Abelam, éminents coloristes eux aussi, mais aussi sculpteurs accomplis. Il est douteux que ces influences mutuelles ne se soient pas également étendues à la sculpture.

Des vestiges de pigments l'attestent, le présent crochet était peint, et devait également s'orner de bouquets de plumes à hauteur des têtes. La sophistication de sa figuration et son achèvement plastique paraissent exclure qu'il ait été simplement à usage domestique. Deux dépôts perpendiculaires, cassés anciennement comme l'indique la patine, sont visibles au niveau du torse de chaque face et semblent correspondre à des arcs transversaux doublant ceux qui subsistent, à l'instar des arcs concentriques latéraux, et comme pour souligner le caractère double de cette représentation humaine.

Les crochets cérémoniels de taille comparable servaient notamment à retenir à hauteur de main des sachets magiques utilisés lors des rituels célébrés dans les maisons des hommes. Que cet objet ait été endommagé par accident ou mutilé pour défaut d'efficacité magique, son état actuel suggère qu'il avait été mis au rebut, et qu'ainsi désacralisé, il a pu être cédé sans danger à des Blancs, entre 1887 et 1909.

Gilles Bounoure



Θ41

Pendentif *hei tiki* Maori, Nouvelle Zélande

Jade néphrite, cire de cachet rouge

H. 10 cm - l. 7 cm

Maori hei tiki pendant, New Zealand

H. 3.9 in - W. 2.7 in

30 000 / 40 000 €

Provenance :

- Arman Fernandez, New York

- Collection particulière

Autrefois réservés aux hauts dignitaires, hommes et femmes, les pendentifs *hei tiki* étaient à la fois des parures de prestige, symboles de pouvoir, mais également des objets vecteurs de sacré, leur proximité avec la tête de leur porteur leur conférant un caractère *tapu*. Littéralement « pendentif de forme humaine », ces ornements suivaient leurs propriétaires lors de leur inhumation, pour être retransmis à un descendant au moment des cérémonies de secondes funérailles. Réceptacle de l'âme ou mana, de l'ancêtre, les *hei tiki* pouvaient recevoir une dénomination individualisée.

D'une grande puissance, ce *tiki* incline la tête vers la gauche, un percement de portage, dont l'usure atteste la belle ancienneté, ménagé au-dessus de l'œil droit. Le regard est entouré de cire rouge, témoignage des échanges commerciaux avec les explorateurs occidentaux qui très tôt manifestèrent leur fascination pour ce type d'objet. La bouche est ouverte sur une langue dardée en signe de défiance. Les bras sont marqués d'ergots soulignant l'ossature du coude, tandis que les mains finement digitées reposent sur le haut des cuisses. La distinction des jambes en tailleur s'inscrit sous la région pubienne, dans un même motif de sobres encoches.

La très belle matière, du pounamu ou néphrite, est d'un vert sombre, marbrée de belles inclusions.

La sculpture, les proportions et la qualité du jade, sont remarquables.

Θ Ce lot est en importation temporaire



LE CHASSE-MOUCHE DES ÎLES AUSTRALES D'HÉLÈNE ET HENRI KAMER



Θ42

Chasse-mouche Tahiri-ra'a des Îles Australes avec un personnage janus, Polynésie

Époque présumée : XVIII^e siècle

Bois dur à patine brun-rouge très profonde

H. 17,1 cm

Tahiri-ra'a Fly-Whisk from the Austral Islands with a janus figure, Polynesia

H. 6.6 in

130 000 / 180 000 €

Provenance :

- Collection Hélène et Henri Kamer, 1965
- Sotheby's Londres, 16 juin 1980, lot 141
- Collection Jef Vander Straete, Lasne, Belgique
- Galerie Wayne Heathcote
- Collection privée

Exposition :

- The Metropolitan Museum of Art, New York, août 2007-août 2017
- Musée Dapper, *Vision d'Océanie*, Paris, octobre 1992-mars 1993
- The Art Institute of Chicago, *The Sculpture of Polynesia*, Chicago, 1967
- Musée de l'homme, *La découverte de la Polynésie*, Paris, 1972

Bibliographie :

- Vincent Bounoure, *Vision d'Océanie*, Musée Dapper, Editions Dapper, Paris, 1992, p. 57
- *La découverte de la Polynésie*. Paris, 1972, n°16.
- Wardwell, Allen, *The Sculpture of Polynesia*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1967, p. 28, fig. 24.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

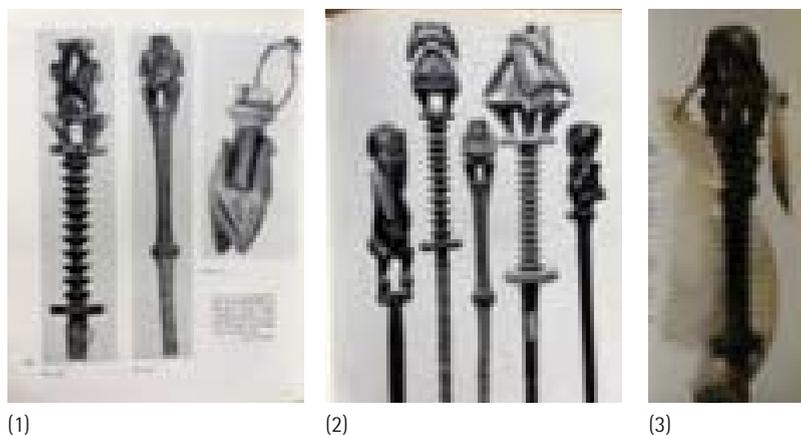
Θ Ce lot est en importation temporaire



Les trois types de chasse-mouche et leurs origines selon Roger Rose (1979, p. 202/213)

Autrefois, on pensait que ces objets attribués sur de vieilles étiquettes à 'The Society Islands' venaient de l'île principale de Tahiti, en oubliant que les Iles Australes pouvaient être incluses dans ce groupe. Il a fallu attendre le premier voyage de Cook (1768-1771), sur le navire HBM Endeavour, qui a rapporté deux chasse-mouche de Rurutu et Tubuaiï pour que la provenance des Iles Australes soit avérée.

Pour compliquer la tâche des premiers scientifiques, il faut ajouter que les sculpteurs des Iles Australes ont travaillé à Tahiti et que cette dernière a pu aussi échanger des chasse-mouche contre d'autres objets. Sur le type A, les personnages sont un peu plus volumineux et la sculpture est géométrique. Ce type d'objet est moins ancien que les types B et C.



La fonction des 'chasse-mouche'

Selon le récit du Capitaine James Wilson sur le navire Duff (1.799, p. 357/358) et les habitants de Polynésie centrale : 'ne tolèrent pas qu'une mouche puisse entrer en contact avec leur nourriture quand cela aurait pu être évité. S'ils en trouvent une morte dans leur repas, ou dans leurs provisions, ce qui arrive assurément de temps à autre, la nourriture est jetée aux porcs. C'est pourquoi tous transportent des tapettes à mouches... Quand le repas est servi et chaud, ils continuent d'agiter leurs tapettes afin d'éloigner les mouches, car pour eux, rien n'est plus repoussant et déplaisant qu'une mouche qui risquerait d'entrer dans leur bouche. Leur dégoût envers elles est tel que si une mouche morte venait à toucher leur peau, ils se rendraient immédiatement à la rivière pour se laver.' Aujourd'hui une majorité de scientifiques comme Roger Rose, David Shaw King ou Steven Hooper ont un point de vue très différent sur l'utilisation de ces objets. Laissons parler Steven Hooper dans *Polynésie, Arts et Divinités 1760-1860*, Musée du Quai Branly, Paris, 2008, p. 207, n° 173 à propos du chasse-mouche d'Oxford PRM 1906.20.6, qui a la particularité d'être complet avec ses morceaux attachés de coquilles d'huitres perlières. 'Ce qui laisse supposer que ces objets servaient de grelots qu'on agitait pendant les célébrations religieuses (Hooper, 2001) et n'étaient pas utilisés pour chasser les mouches. En 1769, Tupaia de Ra'iatea dessina deux jeunes femmes dansant avec un chasse-mouche dans chaque main (Joppien et Smith, 1985, p. 150).

La description de cette sculpture

Le sommet de ce rare et très ancien (XVIII^e siècle) chasse-mouche pré-contact des Iles Australes est constitué de deux petits personnages jumeaux attachés par la tête, les épaules et le bassin. Le corps est percé d'un trou qui permettait d'accrocher les coquilles d'huitres perlières. Les visages offrent un menton pointu, particulièrement caractéristique de profil, une bouche juste signifiée, des yeux aux arcades profondes et un nez court. Le front bombé comporte deux petites excroissances très usées. Les bras formant un angle droit, permettent aux mains de se rejoindre sur l'abdomen. Les pieds débordent un peu sur une base marquée par des encoches supportant une colonne circulaire de 20 anneaux dominant une double frise de têtes, autant de caractéristiques du type B. La base de celui-ci se termine par un double disque orné de deux lignes de 12 têtes stylisées de cochon. Les chasse-mouche de type B et C sont les plus anciens des trois types étudiés, la patine profonde brun-noir et laquée contribue à classer cet exemple au niveau des plus beaux objets du corpus. Son appartenance à de très grandes collections renforce l'idée qu'il s'agit bien d'un chef-d'œuvre de l'art de Polynésie Centrale.

(1) Hooper and Burland *The Art of Primitive Peoples*, 1953, planche 14B

(2) Terence Barrow, *Art of Tahiti*, Blacker Calmann Cooper Ltd., Londres 1979

(3) Type C.



L'IMPORTANT MOAI KAVAKAVA DE JULIUS CARLEBACH

Θ43

Importante statue Moai Kavakava, Ile de Pâques, Polynésie

Bois à belle patine brun-rouge

H. 50 cm

Important Moai Kavakava Figure, Easter Island, Polynesia

H.19.6 in

400 000 / 600 000 €

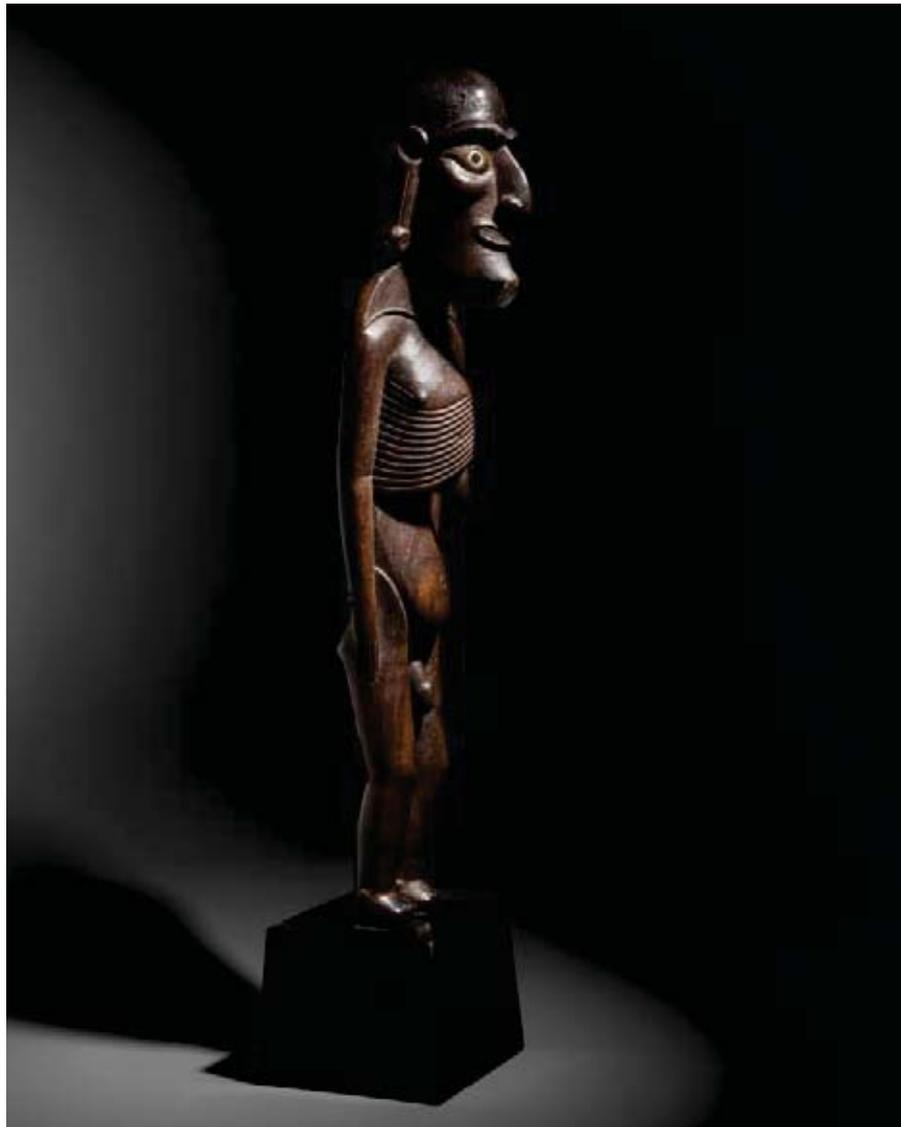
Provenance :

- Julius Carlebach, New York
- Irving B. Dobkin, Highland Park, IL, années 1950
- Taylor A. Dale, Santa Fe
- Collection privée

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire





Les hameaux pascuans les plus puissants étaient construits sous le regard de géants de pierre juchés sur des plates-formes monumentales. Ces *moai aringa ora* (effigies au regard vivant) dominaient le vaste terrain de réunion où se déroulaient les cérémonies. Les aristocrates y arboraient, accrochées à leur corps, les grappes de statuettes en bois de leurs protecteurs. D'ordinaire celles-ci résidaient dans la maison familiale, suspendues aux solives de sa charpente ; dans ce cadre intime, elles participaient à des rituels magiques.

Parmi ces statuettes, les *moai kavakava* (représentations à côtes) se caractérisent par leur aspect effrayant de morts-vivants dont les os apparents, symboles de l'ancestralité, s'associent aux chairs pleines des lèvres, du ventre, du sexe, des fesses et des jambes. Leur attitude, souvent courbe, épouse celle du tronc tortueux des arbustes sacrés indigènes *toromiro* et *makoi*, ou d'arbres flottés poussés par les dieux sur les rivages de Rapa Nui. C'est à cette dernière catégorie qu'appartient le bois indéterminé du *kavakava* Carlebach, où alternent des bandes foncées et plus claires semblables à celles observées sur des sculptures antiques conservées dans les collections des SS.CC à Rome, du British Museum, de la Kunstkamera à St-Petersbourg, du Musée Calvet à Avignon.

L'auteur de ce chef-d'œuvre a associé la puissance et la cohérence de sa construction à la précision de ses détails. Cette maîtrise se manifeste dans le tracé parfait des trois poissons qui ornent le sommet du crâne, sans doute les "totems" (*tapao* à Tahiti) du groupe commanditaire de l'objet ; ils trouvent leur équivalent sur la tête d'un *kavakava* lui aussi remarquable (British Museum n° 1933 10-14). Par ailleurs, les yeux en amande de la statuette Carlebach, semblables à ceux des géants de pierre, sont l'apanage des statuettes "archétypiques" et "classiques" les plus achevées, qui datent du XV^e siècle au milieu du XIX^e siècle.

Michel Orliac





Θ44

Eventail Tah'i'i, Iles Marquises, Polynésie

Époque présumée : début du XIX^e siècle

Bois dur à patine brune, feuilles de pandanus, fibres

H. 44 cm - l. 35 cm

Marquesas Islands Fan (Tah'i'i), Polynesia

H. 17.3 in - W. 13.7 in

30 000 / 50 000 €

Provenance :

- Collecté par Herbert J. Allcroft durant son 'Voyage autour du Monde', en 1894-1895
- Herbert J. Allcroft, Stokesay Court Est., Shropshire, Angleterre
- Collection privée

Les tah'i'i marquisiens ayant conservé leurs éventails en feuilles de pandanus sont rares. Le minutieux travail de vannerie en lignes serrées est ici particulièrement sophistiqué ; la ligature aussi usuelle que décorative retenant le manche sculpté dans un bois dur, soignée. Ce-dernier (ke'e) est orné de figures de tiki traditionnelles : les têtes surdimensionnées par rapport au buste ouvrent un regard capteur, traversé d'une très délicate saillie médiane. Décrites dos-à-dos ou tête contre tête, six effigies se succèdent sur trois registres, le couple médian représenté agenouillé, mains ramenées au menton, l'ensemble faisant se succéder des détails délicats. Les éventails marquisiens sont parmi les éléments de parure les plus beaux du monde polynésien, et seuls les guerriers ou femmes et hommes de haut rang étaient autorisés à les manipuler. Lors des fêtes où ils apparaissaient, leur élégance était soulignée par une gestuelle singulière, notamment celle des femmes, renforçant ainsi leur position sociale. Transmis d'une génération à l'autre comme un véritable trésor, les tah'i'i étaient réalisés par des artistes spécialisés, les tuhuka a'aka tah'i'i pour le tressage, et les tuhuka ketu kee tah'i'i pour le manche, qui devenaient tapu, sacrés, lorsqu'ils travaillaient. La sobriété du décor, signe d'archaïsme, permet de situer notre objet au tout début du XIX^e siècle.

Référence :

- Kjellgren, *Adorning the World : Art of the Marquesas Islands*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven, 2005, p. 81
- Allen Wardwell, *Island of Ancestors : Oceanic Art from the Masco Collection*, The Detroit Institute of Arts, Washington University Press, Seattle, 1994, p. 226

Θ Ce lot est en importation temporaire



L'IMPORTANTE FLÈCHE FAÏTIÈRE, KANAK DE GEORGE ORTIZ



Détail du dos

Θ45

Flèche faïtière Janus de grande case, gomoa ou pwamabai, Kanak, Nouvelle-Calédonie, Mélanésie

Époque présumée : courant du XVIII^e siècle

Bois dur raviné par le temps

H. 104 cm - L. 21 cm

Janus New Caledonian Wood roof final, gomoa or pwamabai, Kanak, New-Caledonia

H. 41 in - W. 8.2 in

90 000 / 130 000 €

Provenance :

- Louis Antoine de Bougainville
- George Ortiz, Genève
- Sotheby Parke Bernet, Londres, 29 juin 1978, lot n°157
- Thomas Murray, San Francisco
- Collection Privée

Publication :

- *Connaissance des Arts*, Mai 1978, n°513, p. 90/99, article de George Ortiz, *15 chefs-d'œuvre de l'art des mers du sud*, p. 93 avec sa notice

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire





L'article de Connaissance des Arts de 1978 intitulé *15 chefs-d'œuvre de l'Art des Mers du Sud* est en lui-même la meilleure source possible pour parler de George Ortiz, de sa collection et de cette flèche faitière janus. Citons les passages les plus marquants :

« George Ortiz, célèbre collectionneur, grand connaisseur de l'art océanien, présente en exclusivité les pièces les plus exceptionnelles d'un ensemble amoureuxment réuni. »

« l'art du pacifique, disons surtout celui de la Polynésie est, pour un Occidental, comme une évasion, une recherche de pureté et de vérité, le renouveau. »

« Voici des exemples parmi les plus beaux de ma collection qui illustrent, ne fut-ce que partiellement les expressions de leurs religions et du culte des ancêtres, ainsi que quelques formes, suprême élégance de peuples qui ont donné à l'esthétique la primauté. »

Notice de notre objet rédigée par George Ortiz :

« Nouvelle Calédonie, Mélanésie. Faitage de grande case (*gomma* ou *pwamaba*) en bois de couleur terre - beige, patiné par l'intempérie. H. 140 cm, l. 21 cm. XVIII^e siècle.

Autrefois plus haut, le poteau ayant été scié dans la partie qui s'insérait dans la case. Style intermédiaire entre celui de Houailou et celui de Canala. Comme dans le style de Canala, ce faitage montre une face humaine sculptée de part et d'autre. Puissant et d'une très grande qualité, c'est ce genre de faitage qui surmontait une case de chef important, comme celle qui décoraient les chambranles ci-après. A appartenu à Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811). Comme ce dernier ne s'arrêta pas en Nouvelle-Calédonie, il est à supposer qu'il l'ait acquis d'un voyageur ou d'un officier de marine revenant de là-bas. Il fut monté en console au XVIII^e siècle (traces sur la tête) et fut trouvé en cet état au début de ce siècle dans une propriété de campagne appartenant aux descendants du célèbre navigateur. Cette pièce ne pourrait alors provenir que de l'expédition de Cook ou de celle de d'Entrecasteaux. »



46

**Appuie-nuque de chef *unguna*, Ile Rennel,
Archipel des Salomons, Para-Polynésie**

Bois dur et fibres de coco

H. 11,8 cm – L. 38 cm

Unguna chief neckrest, Rennel Island, Salomon

Archipelago, Para-Polynesia

H. 4.3 in – L. 15 in

4 000 / 6 000 €

Provenance :

- Galerie Anthony Meyer, Paris

- Collection privée

L'Art de la Micronésie fait encore partie aujourd'hui des arts à découvrir même s'il est vrai qu'avec le temps les statues Nukuoro des Iles Carolines ou les cuirasses de guerriers des Iles Kiribati sont bien connues. C'est l'école expressionniste allemande Die Brücke qui fut une des premières à s'intéresser à cette région. L'Ile Rennel n'a subi que très peu d'influence occidentale avant les années 1930.

Ce type d'appuie-nuque alliant rigueur et modernité est composé de deux éléments, dont les bois peuvent être différents, une partie tubulaire horizontale se prolongeant par un élément monoxyle incliné de section plus réduite et à l'autre extrémité il repose sur un bois en forme de fourche relié à l'élément principal par une ligature en sennit. Il s'agit d'un bel exemple avec une patine brun-clair.

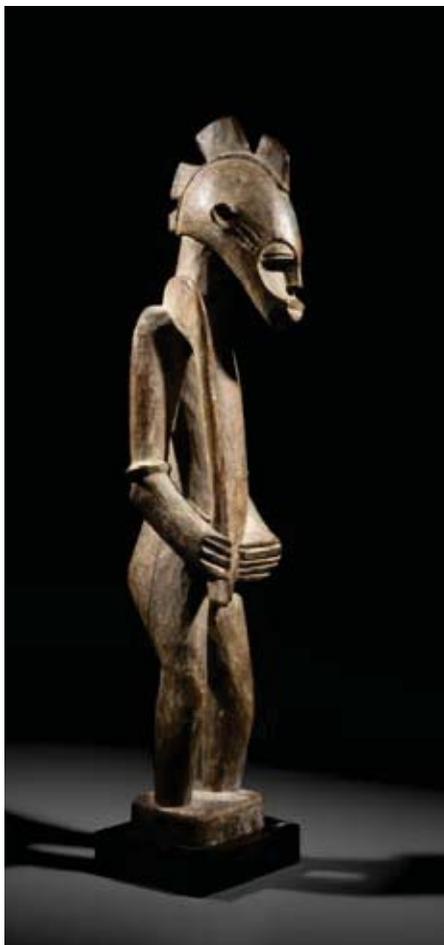
47
Statue Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois
H. 46,5 cm

Baule figure, Ivory Coast
H. 18.3 in

2 000 / 3000 €

Statue Bloblo bla, représentant une épouse de l'au-delà. La femme se tient debout sur une base rectangulaire. Le visage empreint de sérénité est surmonté d'une coiffure en chignon finement incisée. Le cou est orné de colliers de petites perles vertes et blanches et d'un pendentif en cuir. Les mains délicatement posées de part et d'autre du nombril soulignent l'importance de la fertilité et de la vie.



48
Paire de statuettes Sénoufo, Côte d'Ivoire

Bois
H. 44,5 cm et 38 cm
Pair of Senufo figures, Ivory Coast
H. 17.3 in and 15 in

2 000 / 3 000 €

Couple Sénoufo, l'homme tenant une arme dans la main droite, la femme les mains posées de part et d'autre du ventre. Ils portent chacun des bracelets sur les coudes, des scarifications sur les tempes, et une crête sagittale.

MAGNIFIQUE EFFIGIE D'ANCÊTRE HEMBA

Θ49

**Figure d'ancêtre Hemba, Niembo de la Luika,
République Démocratique du Congo**

Bois à patine brun noir, brillante et profonde
H. 61 cm – L. 19 cm

*Hemba ancestor figure, Democratic Republic of the Congo
H.24 in – L. 7,5 in*

550 000 / 850 000 €

Provenance :

- Pierre Dartevelle, Bruxelles
- Jean-Claude Bellier, Paris
- Collection privée

Exposition :

- *The Inner Eye: Vision and Transcendence in African Arts*, LACMA, 26 février-9 juillet 2017
- *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 19 septembre 2011-29 janvier 2012
- *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, Rietberg Museum, Zurich, 26 février-3 juin 2012

Publication :

- Alisa LaGamma, *Helden Afrikas: Ein neuer Blick auf die Kunst*, Zurich, Rietberg Museum, 2012, p. 260-261, fig. 222
- Alisa LaGamma, *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 260-261, fig 222

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire





Les effigies d'ancêtres réputés ont fait la renommée des sculpteurs hembra. Elles sont rares et expriment à leur manière l'esprit des grandes familles princières qui ont quitté les zones forestières pour s'établir dans les vastes plaines de la partie orientale du Congo, le Maniema et le Katanga septentrional. Quelques ateliers des Niembo méridionaux ont atteint un niveau de perfection et d'équilibre inégalés. La sculpture présentée compte parmi les œuvres majeures de ces ateliers.

Atelier et style

L'effigie, en posture debout, taillée dans un bois mi-lourd, probablement le *Chlorophora excelsa*, mesure 61 cm sur 19 cm de large. Elle est couverte d'une patine sombre, lustrée et ancienne. Le visage ovoïde, aux formes pleines et arrondies, met en évidence un front lisse et dégagé jusqu'au sommet du crâne. Cette pratique est signe de sagesse et d'autorité. Les cavités oculaires sont taillées en réserve dans un espace en amande, les yeux mi-clos, légèrement en biais, à la paupière supérieure plus saillante. L'expression souligne, dans ce qui a été appelé le grand art du sommeil, la vigilance de l'ancêtre dont le regard, ouvert sur un autre monde, reste attentif aux siens. L'arête nasale est fine, recourbée en bec d'aigle. Sous le filtre nasal, la bouche apparaît close, aux lèvres modelées, légèrement charnues. Le menton est arrondi. Le pavillon de l'oreille est circulaire marqué d'une pastille centrale.

La coiffe quadrilobée est inclinée vers l'arrière suivant une mode caractéristique des ateliers de la Luika. Elle se noue en deux doubles tresses en demi-cercle passant sous deux tresses horizontales¹. Celles-ci reposent sur le lobe arrière de la coiffure. Selon la tradition, les héros de ces familles princières y conservaient les graines à planter lors des courtes migrations de la saison sèche. Cette mode de coiffure est largement répandue dans toute la région en d'infinies variétés de formes et de positions.

Sous un cou cylindrique à la pomme d'Adam saillante, le plan des épaules est doucement épannelé et amorce le volume du thorax fendu à gauche. Celui-ci se découpe du ventre bulbeux, resserré sous les bras. Ceux-ci s'écartent harmonieusement pour envelopper les côtés de la zone ombilicale, rappelant combien ce héros du clan veille sur les siens comme une mère sur l'enfant qu'elle attend. Des scarifications verticales en épi ornent l'abdomen, signe des effigies ancestrales des ateliers de la Luika. Le dos lisse et sinueux, la colonne vertébrale creusée, les omoplates modelées. Le fessier est découpé en cercle. Les membres inférieurs, dont la partie inférieure est détruite, sont fermes et arrondis autour d'un sexe vaillant et circoncis. Les rythmes isométriques accentuent le caractère stable de cette posture paisible et sereine. Cette eurythmie est particulièrement sensible dans l'expression du volume du tronc, se rétrécissant au niveau des bras, s'amplifiant au niveau du ventre, donnant à l'ensemble le mouvement curviligne d'une amphore grecque.

Cette sculpture magistrale se rattache à un atelier de la Luika dont plusieurs œuvres s'en rapprochent. Parmi celles-ci, relevons l'effigie de l'institut des Musées Nationaux du Congo (IMNC) collectée dans la zone de Mbulula² ; celle de l'Art Institute of Chicago, collectée aux environs de Kongolo ; celle du Musée de Zurich acquise en 1940 de la collection Hans Coray, provenant de la zone septentrionale des Niembo et celle de Vranken-Hoet, Bruxelles. Dans cet ensemble, la figure ancestrale étudiée est exceptionnelle et remonte vraisemblablement au tournant du XX^e siècle.

Culte et fonction

L'effigie d'ancêtre, apanage des grandes familles d'ancêtres, rejoint à leur manière un culte qui est rendu aux héros fondateurs et aux personnages illustres qui ont marqué l'histoire de leur clan, des Fang au nord-ouest du Gabon jusque chez les Boyo, les Tumbwe et les Bembe à l'est de la R.D.Congo.

Sa fonction est d'en garder la mémoire et corrélativement d'asseoir l'autorité sociale et politique du chef sur son clan et sur la propriété du sol. Dans chaque fraction de clan ou de lignage, à côté de la statue d'ancêtre, il existe une petite figure janiforme (le kabeja) qui préside à tout sacrifice et à toute offrande. Elle intervient dans toute cérémonie liée au culte ancestral³. La statue d'ancêtre demeure en outre un document culturel et historique de premier plan. Elle rend compte de l'image des chefs de la région, de leur prestige, des modes de coiffure, des scarifications sur leur corps, des signes d'autorité.

François Neyt

(1) Un bel exemple proche de cette mode se reconnaît dans la figure d'Ancêtre du Metropolitan Museum (Ancienne Collection Luciano Lanfranchi).

(2) Fr. NEYT, La grande statuaire hembra du Zaïre, Louvain-la-Neuve, 1977, figures V, n° 6 à V, n°9, p.198-205.

(3) FR. Neyt, La grande statuaire hembra du Zaïre, Louvain-la-Neuve, 1977, p.483-485





Θ50

**Maternité Kongo Yombe,
République Démocratique du Congo**

Époque présumée : fin du XIX^e - début du XX^e siècle
Bois dur à patine brun foncé nuancé noir brillante,
cotonnade, miroir, raphia, fourrure de civette, graines,
petits accidents et manques

H. 23,5 cm

*Kongo Yombe Maternity Power Figure,
Democratic Republic of Congo*

H. 9.2 in

40 000 / 60 000 €

Provenance :

- Christine Valluet, Paris
- Collection Saul et Marsha Stanoff, Californie
- Sotheby's New York, 8 mai 1989, lot 68
- Collection privée

Publication :

- Raoul Lehuard, *Art Bakongo, les centres de style*, vol. I, Editions Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1989, page 257, D 8-1-4.

Maternité Kongo se tenant debout sur une courte base rectangulaire, des pieds puissamment accrochés au sol. Les jambes fléchies aux genoux ronds soutiennent l'inclinaison du buste menu vers l'avant, la courbure naturelle liée au portage d'un jeune enfant dans le dos de sa mère. Les épaules puissantes contrastent avec les seins menus, le cou donnant une assise sûre à la tête relevée et traitée avec naturalisme, la bouche modelée, les pommettes saillantes. Les yeux de la statue sont ornés de morceaux de miroir, conférant à son regard une acuité particulière. De nombreux attributs magiques ornent le cou : fourrure, graines, liens de coton. L'attitude et les proportions naturalistes, la présence de charges sacrées, la qualité de la sculpture confèrent à cette œuvre toute son importance au sein du corpus des œuvres Yombe

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire







51

Etrier de poulie Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois

H. 25,5 cm

Baule heddle pulley, Ivory Coast

H. 9.8 in

Socle signé par Kichizo Inagaki (1876-1951), lequel quitte Paris en 1939

20 000 / 30 000 €

Provenance :

- Charles Ratton, Paris
- Collection Geneviève Rodier, Paris
- Collection Morris Pinto, Paris, Genève, New York
- Collection Hubert Goldet, Paris
- Collection privée française

Publication :

- *Tribal Arts*, Automne 97, p. 79, fig 39.

Personnage masculin debout les bras écartés, mains posées sur les branches de la fourche formant les jambes. La tête est surmontée d'une imposante coiffe en chignon. Les yeux mi-clos sont fins, séparés par une petite scarification. Le visage est orné d'une barbe, se terminant au menton en double pendeloque. Les tempes, le cou et l'abdomen sont ornés de chéloïdes géométriques. À l'intérieur de la fourche formant un large V renversé figure une étiquette Ratton Paris, et le numéro d'inventaire 1732 en chiffres peints. D'une taille exceptionnelle, d'une grande force esthétique, cet étrier est un chef d'œuvre au sein du corpus Baoulé.

RARE ET REMARQUABLE MASQUE MASCULIN GOURO DE LA COLLECTION JAY C. LEFF

Ø52

**Masque Gouro surmonté d'un personnage,
Côte d'Ivoire**

H. 58 cm

Guro mask, Ivory Coast

H. 22.8 in

150 000 / 250 000 €

Provenance :

- Collection Jay. C. Leff, Los Angeles
- Gustave et Franyo Schindler, New York
- Hélène et Henri Kamer, Paris
- Collection privée

Publication/Exposition :

- *African sculpture from the collection of Jay C. Leff*, Exposition au Museum of Primitive art, New York du 25 novembre 1964 au 7 février 1965, n° 64.
- Exposition au Creative Art Center, Morgantown, West Virginia, mars 1969.
- *The Art of black Africa: Collection of Jay C. Leff*, Exposition au Carnegie Institute, Pittsburg, du 24 octobre 1969 au 18 janvier 1970, N° 100 du catalogue.
- Vente Sotheby's NY, *Important African, Oceanic, and Pre-Columbian Art property of Jay C. Leff*, 10 et 11 octobre 1975, lot 153.
- Robbins, Warren M., et Nancy Ingram Nooter, *African Art in American Collections*, Survey 1989. Washington, D.C. et Londres: Smithsonian Institution Press, p. 173, n°341.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

⊖ Ce lot est en importation temporaire





Dans les savanes soudanaises, des statues humaines trônent fréquemment au faite de masques zoomorphes, en particulier chez les Dogon, Sénoufo, Mossi ou Gourounsi ; plus au sud, les Gouro, population du centre de la Côte d'Ivoire, s'en sont fait une spécialité et le sommet de leurs masques sert souvent de support à des scènes animées. Cette tradition perdure lors des danses du *Zaouli* où les représentations plus récentes mettant en scène Mami Wata la sirène ou des lutteurs en flottant et chemisette aux couleurs criardes ont succédé au mythique couple amoureux ornant autrefois le salon d'André Breton. D'une aussi insigne rareté, la sculpture - *zuhu* - illustrée ici propose une allégorie aisément déchiffrable. Se jucher sur le crâne d'un guib harnaché ou d'un cob de Buffon n'exige pas la même détermination que de prendre le taureau par les cornes mais requiert adresse, souplesse et équilibre. L'image, en tout état de cause, exprime la domination. L'homme est agrippé aux cornes de l'animal comme à un gouvernail pendant la tempête, sa volonté et sa raison tentent de diriger et ordonner la nature sauvage et instable sous ses pieds. À notre connaissance, son genre rend ce masque unique chez les Gouro, les très rares autres variations sur ce thème, dont deux séduisirent Félix Fénéon, mettent en effet en scène un personnage féminin. L'ensorcelante *Gu* pose, en pied, sur le *sinciput*¹ de son bel époux, le héros mythique *Zamblé*, personnage complexe habituellement représenté sous les traits d'une antilope mâtinée de léopard. Pour les Gouro, groupe patrilinéaire, offrir un tel piédestal à une femme montre à quel point elle était « la base et l'articulation de la société », comme le précisait l'anthropologue Claude Meillassoux.

Contrairement à ses pendants de l'autre sexe, massifs, opulents et constellés de chéloïdes, la statue de notre personnage masculin frappe paradoxalement par sa grande délicatesse et sa sobriété, sans pour autant qu'il en émane la moindre mièvrerie : le corps est puissamment musclé, délié, bien proportionné, l'expression du visage farouche, presque féroce ; l'ensemble est harmonieux, le trait nerveux et précis comme en témoignent les ciselures de la coiffure, les contours de l'épine dorsale ou les mains finement dessinées. La base du masque proprement dite montre toute l'ambiguïté de *Zamblé* : Si les cornes sont toujours présentes, le traditionnel museau du félin disparaît au profil d'une bouche et d'un nez effilé manifestement humains.

Ce sujet s'inscrit par ailleurs dans une tradition ancienne puisque les deux masques féminins de Fénéon, évoqués plus haut, furent collectés par le lieutenant Raoul Soffrey Berthier Allemand de Montrigaud entre 1911 et 1913, lors d'opérations l'ayant amené à parcourir l'ensemble du pays gouro, de Gohitafla à Frefrerou, avec quelques incursions chez les Bété du Haut-Sassandra.

Une certaine similitude entre la base *Zamblé* de ces masques et le *Kpélié* des Sénoufo, voisins septentrionaux, leur a valu d'être attribués à un hypothétique « maître de Duonou », nom emprunté à la composante du peuple gouro situé le plus au nord de leur territoire. À l'opposé géographique, deux masques yohouré, quoique sculptés dans le style qui est propre à ce groupe, mettent en scène un personnage masculin² dans une posture totalement identique à celui que nous décrivons ici, l'un d'entre eux ayant été acquis par Louis Carré auprès d'Antony Morris, entre les deux guerres. Il est louable de vouloir rendre hommage aux Maîtres disparus de la sculpture africaine mais choisir de leur donner comme pseudonyme le nom d'un village ou d'une sous-région dont ils seraient originaires procède d'une audacieuse spéculation. Sans autre indication, même le lieu de collecte est loin d'être probant : le premier masque d'un style gouro avéré, entré au musée d'ethnographie du Trocadéro en 1895, fut trouvé à Tiassalé, village baoulé. Les objets circulent, les tribus se côtoient et échangent, l'exogamie est monnaie courante comme à Kobiata où, encore dans les années 1950, les Bwavere, sous-groupe gouro, n'hésitaient pas à prendre femme chez les voisins yohouré malgré « la cour longue et fastidieuse³ » indispensable pour les séduire. Retenons donc l'essentiel, notre masque est un spécimen rare et remarquable de la sculpture gouro.

Bertrand Goy

(1) Terme utilisé par le rimbaldien Fénéon pour décrire l'un de ses masques, pour le second, il s'interroge : « Pourquoi pas Minerve ? ». Les deux œuvres ont été exposées au musée du quai Branly à l'occasion de l'hommage qui est rendu à ce précurseur.

(2) L'un d'entre eux, acquis par Louis Carré auprès d'Antony Morris entre les deux guerres, a été proposé à la vente du 21 juin 2017, chez Sotheby's Paris sous le n° 56.

(3) Ariane Deluz-Chiva, « Villages et lignages chez les Guro de Côte d'Ivoire, Cahiers d'Études africaines, 1965 p. 432

RARE ET IMPORTANT PANNEAU DE PORTE ATIÉ D'OLIVIER LE CORNEUR

53

Panneau de porte Atié (Akié), région lagunaire, Côte d'Ivoire

Bois et métal

H. 63 cm – l. 23 cm

Atié (Akié) door panel, lagoonal area, Ivory Coast

H. 24.8 in – l. 9.1 in

60 000 / 80 000 €

Provenance :

- Olivier le Corneur, Paris
- Reginald Groux, Paris
- Collection Privée

Publication :

- *L'Art de l'Afrique Noire et « l'Époque Nègre » de quelques artistes contemporains*, Maurice Allemand, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1956, reproduit p. 9
- A. M. Boyer, P. Girard, M. Rivière, *Arts Premiers de Côte d'Ivoire*, Edition Sépia, 1997, p. 117, n°125

Cette rare et magnifique porte Atié est ornée d'un bas-relief imposant, en son milieu d'un crocodile stylisé - dont le corps est recouvert d'incisions géométriques simulant l'écaïlle - et à ses extrémités de deux têtes très Atié de style, orientées vers le centre de la porte. Une poignée en métal est fixée sur le dos de l'animal. Le reste de la porte est décoré de motifs ornementaux en chevrons. Elle présente une belle patine d'usage.

Cette tradition d'objets du quotidien décorés s'est perdue avec le temps. Il est intéressant à ce propos de reprendre le commentaire d'Alain Michel Boyer dans l'introduction d'« Arts Premiers » qui nous dit : « qu'à l'encontre des masques et des statuettes toujours bien vivants toujours présents dans les villages, ce sont les objets du quotidien les moins sacrés qui ont disparu en premier et irrémédiablement. » Et, il est vrai que c'est la seule porte que nous connaissons avec cette représentation. La tradition orale quant au rôle tenu par ces portes s'est perdue dans le temps, bien que la qualité de leur iconographie devait être liée à l'importance de leur fonction.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177





54
Poulie Gouro, Côte d'Ivoire

Bois, patine noire
 H. 19,5 cm

Guro pulley, Ivory Coast
 H.7.5 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

Belle poulie de métier à tisser Gouro.
 L'étrier est surmonté d'un long cou scarifié de part et d'autre, et la petite tête
 ronde ornée de belles scarifications. La coiffure originale se termine par une
 longue tresse dans le cou. Sur la tête repose un récipient.

55
Poulie Gouro, Côte d'Ivoire

Bois à patine noire
 H. 20,5 cm

Guro pulley, Ivory Coast
 H. 7.9 in

1 500 / 1 800 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

Le visage est sensuel, les yeux mi-clos. Le front et la nuque sont sculptés de
 scarifications en haut relief. La coiffure est sophistiquée. Le chignon
 légèrement endommagé.



COLLECTION D'UN AMATEUR PARISIEN

LOTS 56 À 58 - 60 À 70 - 72 - 74 - 75



56

Etrier de poulie Gouro, Côte d'Ivoire

Bois à patine marron foncé

H. 20 cm

Guro heddle pulley, Ivory Coast

H. 7.9 in

4 000 / 5 000 €

Provenance :

- Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

- Collection privée, Paris

L'étrier figurant le bas du corps est surmonté d'un long cou.

Le visage doux et serein est encadré de deux épaisses tresses.



DU TISSAGE À LA DANSE

Le « Maître de Bouaflé » et les étriers de poulies gouro de la collection Pierre et Claude Vérité

Ces étriers de poulies, d'une belle ancienneté, appartiennent chez les Gouro à un art aujourd'hui disparu - les objets en usage dans les villages sont désormais d'une facture assez fruste et de toute façon beaucoup de métiers à tisser n'en comportent plus. Très différents, par leur ornementation, des deux exemplaires qui figuraient déjà dans la grande vente de la collection Vérité en juin 2006, ils témoignent ainsi des grandes variétés morphologiques de cet art.

Comme le prouvent son style et la maîtrise de sa facture, l'un d'eux [envoi e-mail N° 3 : poulie avec coupelle sur la tête] a été vraisemblablement sculpté par l'artiste (actif entre 1920 et 1930) qui fut appelé, par Eberhard Fischer et Lorenz Homberger, « Maître de Bouaflé » (*Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste, Rietberg Museum, 1985, p. 44*). On reconnaît les traits majeurs de ce style qui apparaît aussi sur quelques masques, mais qui paradoxalement trouve plutôt son accomplissement sur ces petites pièces : un visage plus allongé que sur la plupart des autres œuvres gouro ; un motif en zigzag à la racine des cheveux, au sommet du front haut, élégamment bombé ; des yeux incisés d'une fente extrêmement mince et oblique, plongeant vers l'arête nasale ; une bouche aux lèvres très fines. Et des contrastes plastiques, avec l'opposition entre le choix de la stylisation, voire du dépouillement (joues et front lisses, absence de scarification, oreilles juste suggérées) et le souci du détail (le conduit auditif est orné d'une légère saillie en son centre, évoquant le tragus). Sur la tête, la coupelle rappelle le récipient que les Gouro appellent bhô, et que portent ainsi les femmes lorsqu'elles reviennent du puits ou du marigot ; ici purement emblématique, il n'a pour fonction que de symboliser l'idée d'offrande. L'appellation « Maître de Bouaflé » est conventionnelle, car les ateliers de sculpteurs se situaient dans des villages limitrophes (Akoviébo ou Tenkodogo) et non dans ce poste militaire et administratif fondé par les colonisateurs (le nom lui-même, du reste, provient de celui de Bouaflé - commune des Yvelines, France- avec une finale « africanisée »). Situé à la périphérie du pays gouro, au carrefour de quatre routes (nord-sud, est-ouest) la ville de Bouaflé était depuis longtemps habitée également par d'autres populations (Yauré, Baoulé, Dyula). Mais elle fut dès la fin de la première guerre mondiale un lieu privilégié de collecte et de rassemblement d'œuvres diverses, avant leur acheminement vers Abidjan. Aisément identifiables, fort prisées des collectionneurs occidentaux par le raffinement de leurs lignes, elles furent très tôt imitées par des collaborateurs et des élèves, donnant ainsi naissance à une sorte de « *maniérisme* », facilité par les saisissantes caractéristiques de ce style. L'émulation a toujours été forte chez les Gouro.

On retrouve sur les deux autres étriers de poulies de la collection Vérité la même maîtrise, la même fluidité des formes et la même douceur dans le rendu des volumes, mais, en dépit de quelques analogies de facture, elles proviennent clairement d'ateliers voisins, néanmoins imprégnés du style du « Maître ». L'une d'elles [envois e-mail N° 1 et 2] reprend les motifs du haut front fortement proéminent ainsi que des fines fentes des yeux en oblique surmontés d'une ligne de sourcils parallèle. Un profil élancé, des touches vives, un nez magnifiquement ciselé, une bouche délicate : avec ce fini sans sécheresse, le visage est presque conduit au seuil du « réalisme ». Toutefois, comme par antinomie, à la coupelle de la poulie précédente se substituent des cornes, image de la brousse et de la vie sociale miraculeusement réconciliées. Un pas est franchi avec un autre étrier [envoi e-mail N° 4], sur lequel la tête, conservant son cimier de cornes, mais sculptée de manière plus incisive, plus triangulaire, cette fois s'animalise en prenant l'apparence de celle de l'antilope bhELE, admirablement stylisée, avec une extrême finesse du modelé et une souveraine maîtrise des volumes.

Ces poulies de métier à tisser, que les Guro appellent kɔɔ, n'ont jamais eu de fonction rituelle ; les tisserands interrogés (toujours des hommes, les zo tann zan) l'affirment catégoriquement : les figures humaines ou animales qui surmontent la roue n'ont pour rôle que de « dynamiser » l'activité de la navette, d'agrémenter le labeur par la contemplation d'un ravissant objet. Oscillant, dansant, virevoltant devant le visage du tisserand, dans l'axe même du regard, il a pour dessein d'embellir, par une manière de stimulation, le travail effectué. Du reste, les Gouro ne disposent-ils pas d'un *même et unique mot (tann)* pour désigner à la fois le tissage et la danse ? Cette exaltation de la beauté pure, qui conduit ces réalisations à la frontière de ce que l'on nommait jadis « l'art pour l'art », indique bien que, pour les Gouro, l'art, qui peut aisément, en Afrique aussi, se passer d'assises religieuses, est également parfois une fin en soi, il est son propre but, et non, inlassablement, un instrument au service des dieux, des génies, des esprits.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Alain-Michel Boyer

57

Poulie Gourou du Maître de Bouaflé, Côte d'Ivoire

Bois

H. 24,2 cm

Guro pulley of the Master of Bouaflé, Ivory Coast

H. 9.4 in

18 000 / 25 000 €

Provenance :

- Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

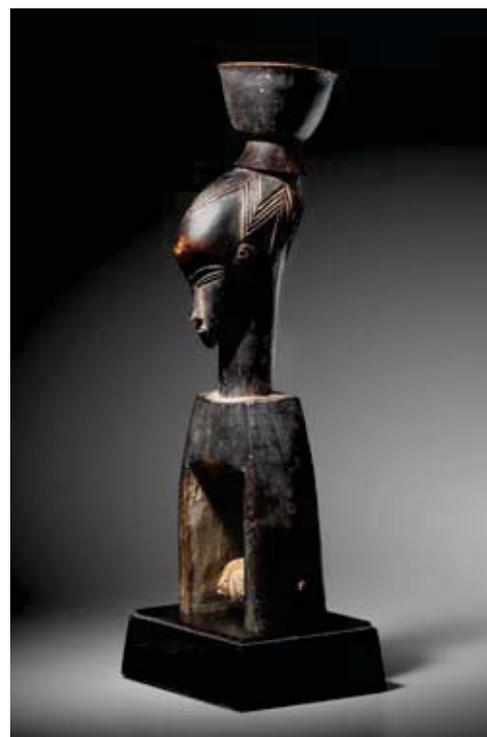
- Collection privée, Paris

Rare poulie Gourou anthropomorphe surmontée d'une coupe. D'une grande finesse, le visage comporte toutes les caractéristiques du grand artiste ivoirien nommé maître de Bouaflé par Fisher et Homberger. Le visage recueilli, presque chaste, possède en son sommet le trou de l'attache, essentiel à son usage. La coiffure en zigzag est finement sculptée de plusieurs lignes parallèles. Le front bombé surmonte des yeux clos figurés par deux fentes obliques. Le port de tête d'une grande élégance est empreint de féminité. La longueur du cou est accentuée par la nuque dégagée. Les lèvres à peine esquissées sont surmontées d'un long nez fin. La patine à l'intérieur de l'étrier montre un usage répété.

Le maître nous dévoile sans doute ici la vision de son idéal féminin.

Un exemplaire très proche de celui-ci se trouve dans la collection du musée Barbier Mueller, dont il est l'emblème. Cette poulie, depuis longtemps cachée des regards extérieurs, nous offre à voir un nouveau pan de la beauté des œuvres du maître.

Elle nous donne l'illusion de le connaître un peu mieux.







58
Etrier de poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
Atelier du Maître de Bouaflé

Bois

H. 22,5 cm

Guro heddle pulley, Ivory Coast

Workshop of the Bouaflé Master

H. 8.7 in

4 000 / 8 000 €

Provenance :

- Collection Pierre et Claude Vérité, Paris

- Collection privée, Paris

Rare étrier de poulie sculptée dans le style du Maître de Bouaflé.

Personnage hybride, le visage humain est surmonté d'une paire de cornes élancées.

L'artiste joue avec les volumes, alternant subtilement les pleins et les vides.



59
Statuette Bena Lulua,
République Démocratique du Congo
 Bois
 H. 15,5 cm
Bena Lulua figure, Democratic Republic of the Congo
 H. 5.9 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :
 - Collection privée, Paris

Petite statuette Bena Lulua présentant une belle patine d'usage. L'ombilic est saillant. Le long cou et le visage sont décorés de belles scarifications. Cet objet est très probablement d'une grande ancienneté.



60
Etrier de poulie biface, Dan/Mano, Côte d'Ivoire
 Bois
 H. 19 cm
Double sided heddle pulley, Dan / Mano, Ivory Coast
 H. 7.5 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

L'étrier en demi-cercle est surmonté de deux visages sculptés en Janus.



61
Poulie de métier à tisser, Gouro, Côte d'Ivoire
 Bois
 H. 15 cm
Loom pulley, Guro, Ivory Coast
 H. 5.9 in

1 200 / 1 500 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

Poulie Gouro qui se distingue par la rareté de son iconographie. La bouche entrouverte laisse entrevoir de petites dents sculptées avec minutie. Une coiffe surmontant la tête sublime l'ensemble.



62
Etrier de poulie Gouro, Côte d'Ivoire
 Atelier du Maître de Bouaflé
 Bois
 H. 24 cm
Guro heddle pulley, Ivory Coast
Workshop of the Bouaflé Master
 H. 9.4 in

4 000 / 8 000 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

Exceptionnel étrier de poulie dans le style du Maître de Bouaflé, représentant le visage d'une antilope. Les yeux figurés par deux fines incisions surmontent une petite bouche à peine esquissée. Les oreilles sont signifiées. Deux belles cornes ajoutent à l'élégance de l'ensemble.



63

Reliquaire Kota, Gabon

Cuivre, laiton et bois
H. 64,5 cm

Type 12 selon la classification d'Alain et Françoise Chaffin

Kota reliquary, Gabon
H. 25.2 in

12 000 / 18 000 €

Provenance :

- Collection José Raon Pons Oliveras, Barcelone
- Collection privée, Paris

Beau et classique reliquaire Kota à lamelles imitées. Les proportions sont harmonieuses. Le visage concave est surmonté d'un croissant à la décoration sobre mais soignée. Les yeux en demi-arc de cercle. Le placage alterne cuivre et laiton, attestant d'une belle ancienneté. Les pendants sont circulaires.

Le cou plaqué est joliment décoré.

Le losange, entier et d'une forme parfaite, est plaqué d'un motif alternant lignes et chevrons.



64
Sculpture Moba, Togo
Bois érodé
H. 126 cm
Moba figure, Togo
H. 49.6 in
10 000 / 15 000 €

Provenance :
- Collection privée, Paris

Grande statue fragmentaire Tchirichiri du Nord Togo. Représentant l'ancêtre fondateur du clan, elle se rattache au culte du village entier. La sculpture, puissante et abstraite, est toute en verticalité. La tête ronde aux traits à peine esquissés surmonte un cou orné d'une bague. Les épaules massives sont prolongées par des longs bras, dont l'un manque. La courbure du corps apporte un dynamisme à cette pièce.





65
Masque heaume, Suku méridional, Angola

Bois, polychromie et fibres végétales

H. 53,5 cm

Helmet mask, Southern Suku, Angola

H. 20.9 in

6 000 / 8 000 €

Provenance :

- Collection Cannell
- Collection José Raon Pons Oliveras, Barcelone
- Collection privée, Paris

Publication :

- Arthur P. Bourgeois, *Art of the Yaka and Suku*, Alain et Françoise Chaffin Editeurs, Meudon, 1984, p. 153

Les yeux fendus s'inscrivent dans deux cavités orbitales.

Le sommet du crâne est surmonté d'une antilope. Ce masque est un remarquable exemplaire au sein du corpus Suku.

66

**Proue de pirogue brise-lame, Aire Massim,
Iles Trobriand, Papouasie Nouvelle-Guinée**
Bois

H. 64,5 cm

*Wave breaker pirogue prow, Massim area, Trobriand
Islands, Papua New Guinea*

H. 25.2 in

2 500 / 3 000 €

Provenance :

- Collection José Raon Pons Oliveras, Barcelone

- Collection privée, Paris

Brise-lame « lagim » de forme traditionnelle. La face est entièrement gravée de motifs curvilignes rehaussés de pigments rouges, blancs et noirs. De part et d'autre de la proue, deux aigles pêcheurs, symbole de sagesse, sont représentés.



67
Masque de pignon, Nouvelle Guinée Bois,
polychromie ocre, noire et blanche, rotin
H. 130 cm
Ridge mask, New Guinea
H. 51.2 in
3 000 / 5 000 €

Provenance :
- Collection privée, Paris

Grand masque au front proéminent, le visage concave est recouvert de pigments blancs, ocres et noirs.
Ces grands masques d'ancêtres protecteurs étaient placés sous la pointe du faîtage de la Maison des Hommes.





68

Petit tambour du Sépik, latmul, Nouvelle Guinée

Époque présumée : vers 1920

Bois, peau de serpent

H. 51 cm

Small Sepik drum, latmul, New Guinea

H. 20 in

1 500 / 2 000 €

Provenance :

- Collection privée, Paris

Tambour tubulaire dont les extrémités de la poignée sont sculptées de deux petits visages. Le haut du tambour est recouvert de peau animale.

69

Masque du Moyen Sépik, Nouvelle-Guinée

Bois, polychromie noire, ocre et blanche

H. 71 cm

Middle Sepik mask, New Guinea

H. 28 in

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Nelson A. Rockefeller, New York
- Museum of Primitive Art (Parke Bernet Galleries, New York, 4 Mai 1967, Lot 80)
- Sotheby's, Londres, 2 juillet 1990, lot 14
- Collection privée, Paris

Exposition :

- Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Gallery, Oberlin College, *The Art of Melanesia*, March 8 – March 30, 1962

Le visage est ovale, la bouche ouverte révèle la langue. Le long nez légèrement busqué est orné à sa pointe d'un petit oiseau totémique de même que sur le front. La face est traitée en creux, les yeux s'inscrivent dans de profondes cavités. La polychromie rythme l'ensemble du masque.





70



71



72



73

70
Poulie Baoulé, Côte d'Ivoire
 Bois à patine marron foncé
 H. 20 cm
Baule pulley, Ivory Coast
 H. 7.9 in

1 800 / 2 500 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

Belle poulie Baoulé de style traditionnel. Le visage s'inscrit dans un cœur. Les yeux sont mi-clos, le menton orné d'une petite barbe.

71
Petite poulie Gouro, Côte d'Ivoire
 Bois
 H. 16 cm
Small Guro pulley, Ivory Coast
 H. 6.3 in

1 500 / 2 000 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

Le contour du visage est incisé de petites entailles. La coiffure se caractérise par son originalité.

72
Petite statuette Dogon, Mali
 Bois, patine d'usage
 H. 29 cm
Small Dogon figure, Mali
 H. 11.4 in

1 200 / 1 800 €

Provenance :
 - Collection privée, Paris

Petite statuette Dogon du Mali, figurant un personnage debout, le torse allongé, les bras le long du corps.

73
Poulie Baoulé, Côte d'Ivoire
 Bois
 H. 17,5 cm
Baule pulley, Ivory Coast
 H. 6.7 in

1 800 / 2 500 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

De style traditionnel, cette belle poulie se distingue par un visage légèrement asymétrique. On notera l'originalité des scarifications.

74
Etrier de poulie de métier à tisser, Baoulé, Côte d'Ivoire
 H. 23 cm
Loom heddle pulley, Baule, Ivory Coast
 H. 9.1 in

2 500 / 3 000 €

Provenance :
 - Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
 - Collection privée, Paris

Imposante poulie Baoulé. Le visage est projeté en avant. Il est surmonté d'un chignon et ceint d'une barbe dont la pointe rejoint le cou.



74



75
Un masque heaume Gelede, Nigeria

Bois à patine marron
l. 46 cm

Gelede helmet mask, Nigeria
l. 18.1 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :
- Collection privée, Paris

Ce très ancien masque au front proéminent est surmonté d'une coiffure particulièrement originale de forme cruciforme. Le menton est ceint d'une belle barbe. Le large nez surmonte une bouche aux lèvres sensuelles.





76

**Important masque de la société du Ntomo,
Bamana, Mali**

Bois dur à ancienne patine noire et d'usage, métal

H. 39 cm – L. 18 cm

Ntomo society mask, Bamana, Mali

H. 15.3 in – L. 7.1 in

80 000 / 120 000 €

Provenance :

- André Blandin, Abidjan (1967-68)

- Collection privée européenne

Chez les Bamana, les sociétés d'initiation organisaient les rites de passage des classes d'âge d'où leur importance fondamentale dans les domaines sociaux et religieux. Malgré un islam implanté très tôt dans la région, elles ont longtemps conservé leurs coutumes et leurs masques. Le Ntomo se chargeait de l'éducation des jeunes hommes jusqu'à l'âge de 13 ans au moment des cérémonies de circoncision. Il s'agit de la plus connue des sociétés initiatiques Bamana et la beauté de ses masques lui confère une notoriété toute particulière dans le monde des arts africains traditionnels.

Ce masque du Ntomo se distingue par une grande élégance formelle alliée à une finition remarquable perceptible dans le travail des incisions qui soulignent ou renforcent les traits de ce véritable portrait. De chaque côté du visage très allongé, dans le style classique Bamana, le bord supérieur de la coiffe file depuis le haut de la crête médiane pour rejoindre les oreilles en un zig-zag harmonieux. Les pédoncules latéraux sont finement incisés, le peigne érigé tel une couronne accentue la majesté de l'œuvre.

Magnifique patine de long usage.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177



Ø77

**Belle statuette féminine dite Jonyeleni,
Société du Jo, Bamana, Mali**

Époque présumée : fin du XIX^e siècle

Bois à patine brune, clous de traite et anneaux de métal

H. 47 cm

So-called Jonyeleni beautiful female figure,

Jo society, Bamana, Mali

H. 18.5 in

200 000 / 300 000 €

Provenance :

- Vente de Quay-Lombrail, Paris, 30 juin 1994, lot 10
- Collection Gaston de Havenon, New York
- Collection privée

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

⊖ Ce lot est en importation temporaire





Les Bamana vivent au Mali au sud-ouest du territoire des Dogon. Comme chez ces derniers, leur société est patrilinéaire et patrilocale. Essentiellement agriculteurs, produisant le mil, le sorgho et le fonio, ils possèdent un culte des ancêtres fort et des sociétés initiatiques organisées par classes d'âge. Ces sociétés revêtent une grande importance chez les Bamana. Elles enseignent la compréhension de tout ce qui touche à la nature, à l'être humain ainsi qu'à la destinée que Dieu lui réserve.

La société initiatique Bamana se nomme Jo (ou Dyo) – jo jo signifiant « la vérité » – et désigne également des institutions comme le Ntomo, le Kono ou le Tyiwara qui fonctionnent comme des instances de régulation et de protection de la communauté ainsi que comme intermédiaires entre le monde temporel et le monde spirituel.

À l'origine, le Jo est féminin. Ce sont les femmes qui trouvèrent sa représentation matérielle dans la brousse et le donnèrent aux hommes qui organisèrent la société selon les principes de ce Jo originel.

C'est pourquoi parmi le corpus d'objets liés aux cultes du Jo, les statues féminines Jonyeleni comme cet exemplaire sont incontournables. C'est une matérialisation de l'âme de l'entité féminine à l'origine de la création des pratiques initiatiques qui régissent la société et maintiennent l'ordre social.

Notre exemplaire qui est issu de ce corpus possède toutes les caractéristiques de l'art Bamana. Une plastique relativement schématique, à l'instar des voisins Dogon, mais à la différence de ces derniers dont l'esthétique pourrait être qualifiée d'austère, le sculpteur Bamana déploie généreusement l'articulation des volumes. Tantôt franche et nette comme la jonction entre le buste très plat et les seins jaillissants, tantôt plus souple et continue telles les courbes des jambes et la ligne douce qui court des épaules jusqu'aux mains.

La présence du décor géométrique représentant les scarifications associée à une très belle patine d'ancienneté témoignent de l'importance de cette œuvre qui avait pour but premier de valoriser la prestance et la fonction sociale du Jo lors des représentations septennales rituelles dans lesquelles cette belle statuette Jonyeleni était utilisée.

À noter que deux autres exemplaires semblent être issus du même atelier, l'un est conservé au MET à New York (ref. 1979.206.12), l'autre en collection privée (récolté in situ vers 1925 par R. Chaimbaux), publié dans *Lumière Noire. Arts Traditionnels* par le centre d'art de Tanlay en 1997 (n°18).



LA COLLECTION THOMAS G. B. WHEELLOCK

MASQUES DU BURKINA FASO



Thomas G. B. Wheelock était un collectionneur parmi les collectionneurs, un connaisseur parmi les connaisseurs. Sa passion pour la collection d'œuvres d'art du Burkina Faso était incomparable, unique.

Après avoir traversé le Sahara pour rejoindre Ouagadougou en 1972, Wheelock est frappé par l'art et les gens de cette région sous-estimée.

Dès lors, il consacra sa vie, voyageant à travers le monde, à rassembler la plus importante collection d'œuvres d'art burkinabées au monde. Il bâta également des archives et une bibliothèque extraordinaires, malheureusement détruites lors de l'inondation de Nashville en 2010.

Lorsque Klaus Schneider voit la collection pour la première fois, il est subjugué par l'abondance d'objets de grande qualité ainsi que par la passion et le flair de Wheelock. Comme le note Schneider, « le Burkina Faso... n'a pas toujours reçu l'estime qui lui est due, ni le peuple de ce pays enclavé ou encore la signification de son art » (2007:11).

Enfant de l'Upper East Side de Manhattan, Wheelock acquiert sa première œuvre d'art dans sa jeunesse dans les années 1940 : un cobra en bois peint et gesso provenant d'une statue de pharaon égyptien, mis en cession par le Metropolitan Museum of Art. Adolescent, il commence à collectionner des œuvres sur papier, notamment des gravures sur bois japonaises. Après un diplôme universitaire avec option en histoire de l'art, il obtient un diplôme d'études supérieures en paléontologie et rédige une thèse sur les ophiures du Jurassique. Ensuite, Wheelock décline l'offre de rejoindre le personnel de l'American Museum of Natural History, puis décide de ne pas poursuivre un doctorat à l'Université de Columbia pour partir à la découverte du monde. Dans une vidéo Vimeo courte et captivante, *Lake in the Sahara: a Portrait of Thomas G.B. Wheelock*, d'Emili York, le collectionneur se souvient de son voyage transsaharien.

Comme il le raconte dans une interview accordée à Rebecca Bynum en 2007, au début, alors nouveau au Burkina Faso, Wheelock suit son intuition, prenant des décisions monétaires précaires et collectionnant sans pensée rationnelle (newenglishreview.org). Au cours de ces premières années d'essais et d'erreurs, et après de nombreuses révélations surprenantes, Wheelock acquiert progressivement une nouvelle assurance. Peu à peu, il réalise que « les objets qui ont été manipulés au fil du temps portent avec eux une présence humaine ineffable ».

Comme le note Schneider, « le caractère unique de la collection de Thomas G.B. Wheelock réside dans le fait qu'elle englobe la quasi-totalité de l'activité artistique et rend obsolète la hiérarchie des genres – objets divisés en art ou en artisanat. Ici, les différents domaines fusionnent harmonieusement les uns avec les autres. De superbes chefs-d'œuvre et une abondance de beaux objets utilitaires reflètent le travail d'un

même génie créatif, celui de l'homme et de la femme, un génie qui ne fait pas défaut au Burkina Faso depuis des siècles » (12). La

collection Wheelock présente une riche diversité d'expressions artistiques, allant d'une pléthore de petites sculptures en métal coulé à la cire perdue – bagues, bracelets et pendentifs ornés d'oiseaux, serpents, antilopes, caméléons et crocodiles – à de grands poteaux sculptés géométriquement pour élever vers le ciel des autels familiaux.

Néanmoins, les masques – la quintessence de l'art burkinabé – en sont la force principale.

Les traditions de mascarade sont encore aujourd'hui vitales en milieu rural comme urbain au Burkina Faso, favorisant le bien-être communautaire. Étant sculptés à la fois pour

l'usage indigène et pour le marché vorace de l'art occidental, la vérification de « l'authenticité » de l'art burkinabé peut être un sujet délicat. Ce fait,

accentué par la diversité culturelle de la région qui comprend plus de 60 ethnies et autant de langues différentes, aux histoires complexes et souvent superposées, fait de la compréhension de l'art burkinabé un sujet qui n'est pas pour les plus timorés.

Alors que certains masques ne sont utilisés que pour célébrer et divertir avec légèreté, d'autres impliquent la possession de l'esprit. Les masques les plus sacrés, les plus solennels, sont placés sur les autels familiaux où ils reçoivent des offrandes de sang et de bière de mil pour permettre la communion avec les royaumes ancestraux et spirituels. Leur épaisse et sombre couche en surface

est le résultat d'offrandes répétées.

Alors que la performance masquée est une forme d'art contemporain au Burkina, les masques inclus dans la collection Wheelock sont généralement d'un âge considérable. Comme le note Wheelock dans son interview avec Bynum en 2007, « Beaucoup d'objets en bois burkinabés sont susceptibles d'avoir un grand âge, mais sans la datation au carbone 14 associée à une dendrochronologie locale, il est impossible de proposer des dates solides ; cependant, que certains objets aient un âge considérable est probable ». Il cite Kate Ezra dans sa publication de la Smithsonian Institution de 1986 sur la sculpture de Bamana, qui « a produit des dates sûres à 95 % entre 1285 et 1415... et 1405-1605 de notre ère. » Certes, comme le fait également remarquer Wheelock, un grand nombre d'objets « ont été détruits avec leurs villages, rasés pendant les conflits, tant avec les peuples voisins qu'avec les forces d'invasion. Compte tenu de l'ampleur et de la gravité des conflits tout au long du XIX^e siècle, il semble miraculeux que quelque chose ait survécu à ce siècle. »

Carol Thompson
Curator

THOMAS G. B. WHELOCK COLLECTION

BURKINA FASO MASKS

Thomas G. B. Wheelock was a collector's collector, a connoisseur's connoisseur. His passion for collecting the art of Burkina Faso was beyond compare, without match.

After crossing the Sahara and arriving in Ouagadougou in 1972, Wheelock was smitten with the art and people of this under-appreciated region. From that point on, he devoted his life, travelling far and wide, to assembling the most important collection of art of Burkina Faso in the world. He also built an extraordinary archive and library, sadly, all destroyed in the 2010 Nashville flood. When Klaus Schneider first saw the collection, he was struck speechless by the abundance of top-quality objects and by Wheelock's passion and acumen. As Schneider notes, "Burkina Faso... has not always been given the appreciation due either the people of this landlocked country or the significance of their art" (2007:11).

*Growing up on Manhattan's Upper East Side, Wheelock acquired his first work of art as a young boy in the 1940s, a painted wood and gesso cobra, from a statue of an Egyptian pharaoh, deaccessioned by the Metropolitan Museum of Art. As a teenager, he began collecting works on paper including Japanese woodblock prints. After graduating from college with a minor in art history, he received a graduate level degree in paleontology, writing a thesis on Jurassic brittle starfish. Then, Wheelock declined an offer to join the staff at the American Museum of Natural History, decided not to pursue a doctorate at Columbia University, and, instead, set off to tour the world. In an engaging, short Vimeo video, *Lake in the Sahara: a Portrait of Thomas G.B. Wheelock*, by Emili York, the collector recalls his trans-Saharan journey.*

As described in a 2007 interview with Rebecca Bynum, at first, while new to Burkina Faso, Wheelock followed his intuition, making precarious monetary decisions, and collecting without the benefit of rational thought (newenglishreview.org). During these heady, early years of trial and error, and after many surprising revelations, little by little, Wheelock gained a newfound self-assurance. Gradually he began to recognize that "Objects that have been handled over time carry with them an ineffable human presence."

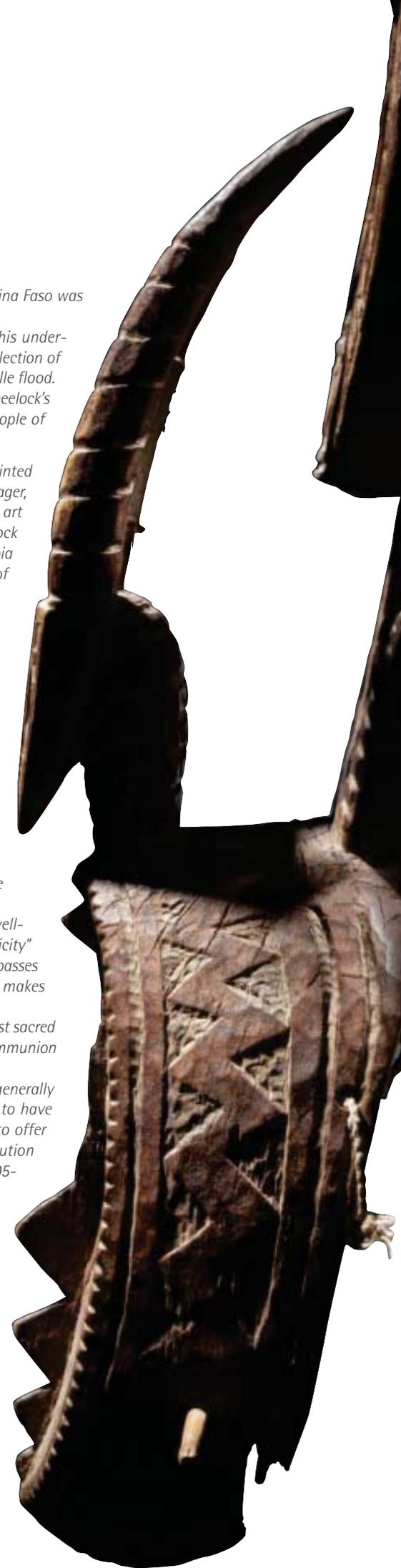
As Schneider notes, the "unique character of Thomas G.B. Wheelock's collection lies in the fact that it encompasses virtually the entire range of artistic activity and makes the hierarchy of genres – objects separated into either art or crafts – appear obsolete. Here, the diverse métiers merge seamlessly into one another. Both superb masterpieces and an abundance of lovely, utilitarian objects reflect the workings of the same creative genius, on the part of both men and women, a genius of which there has been no lack in Burkina Faso for centuries past" (12). A rich diversity of artistic expression is represented in the Wheelock collection, from a plethora of small, lost-wax cast metal sculptures – rings, bracelets, and pendants adorned with images of birds, snakes, antelopes, chameleons, and crocodiles – to geometrically carved, tall posts made to raise family altars to the sky. Nevertheless, masks – the quintessential Burkinabe art form—are its core strength.

Masquerade traditions remain vital to this day in both rural and urban settings in Burkina Faso, promoting communal well-being. Because they are carved both for indigenous use and for the voracious Western art market, ascertaining "authenticity" in the art of Burkina Faso can be a fraught topic. This fact, compounded by the cultural diversity of the region which encompasses more than 60 distinct ethnic groups, and as many different languages, with complex and often overlapping histories, makes understanding the art of Burkina Faso a topic not for the faint of heart.

While some masks perform purely for lighthearted celebration and entertainment, others involve spirit possession. The most sacred masks, with the most gravitas, are placed on family altars where they receive blood and millet beer sacrifices to enable communion with ancestral and spiritual realms. Their thick, dark surface accumulation is the result of repeated offerings.

While masquerade performance is a contemporary art form in Burkina, masks included in the Wheelock Collection are generally of considerable age. As Wheelock notes in his 2007 interview with Bynum, "Many Burkinabe wood objects are likely to have significant age, but without Carbon 14 dating in conjunction with local tree ring sequence analysis, it is not possible to offer solid dates; however, that some objects have significant age is likely." He cites Kate Ezra's 1986 Smithsonian Institution publication on Bamana sculpture, that "yielded 95% secure dates falling between A.D. 1285 and 1415 . . . and A.D. 1405–1605." Certainly, as Wheelock also notes, vast numbers of objects "have been destroyed with their villages, razed during conflicts, both with neighboring peoples and invading forces. Given the amount and breadth of vicious conflict throughout the 19th century, it seems miraculous that anything survived that century."

Carol Thompson
Curator





Ø78
Masque papillon pi, Bwa, région de Dédougou, Ouest Burkina Faso

Bois, fibre, pigments naturels
 l. 49,9 cm

Pi Butterfly mask, Bwa, Dédougou region, West Burkina Faso
 l. 19.3 in

2 000 / 3 000 €

Provenance :
 - Collection Erwin et Marcia Hersey, New York
 - Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :
 - Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art Et Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 155

Les collectionneurs Erwin et Marcia Hersey ont toujours eu beaucoup de goût et de sensibilité dans le choix de leurs objets, comme c'est le cas pour ce masque Bwa. La forme du masque évoque un papillon nocturne, selon la tradition, qui ne serait visible que sous les rayons de la lune. Légèrement en retrait, une petite paire d'antennes nous confirme l'identité de ce masque. Selon Hanna Vergara, ces masques appelés collectivement simba jouent un rôle important dans les cérémonies agraires en invoquant la pluie ou dans certains rites funéraires. Ce masque en bois mi-lourd présente frontalement un beau graphisme géométrique enrichi des pigments traditionnels noirs, rouges et blancs comme il sied aux ailes d'un beau papillon.



Ø79
Masque d'antilope, Kokologho, Mossi sukomsé, Sud-Ouest de Ouagadougou, Burkina Faso

Bois (hibiscus cannabinus), pigments naturels, fibres
 L. 57,2 cm

Antelope mask, Kokologho, Mossi sukomse, South-west of Ouagadougou, Burkina Faso
 l. 22.4 in

4 000 / 7 000 €

Provenance :
 - Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :
 - Christopher Roy, *Art of the Upper Volta Rivers*, Chaffin, Meudon, 1987, p. 14, pl. 134
 - Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art Et Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 101

Ce masque d'antilope aux cornes courtes représente probablement le Céphalophe de Grimm (duiker en anglais). Les proportions du masque, le décor géométrique complexe du museau long et étroit souligné par les pigments noirs, rouges et blancs en constituent les principales caractéristiques.

Ø Ces lots sont en importation temporaire



Θ80

Masque à cornes avec une courte superstructure, Samo du Sud, Seberé, Nord-Ouest, Burkina Faso

Bois, métal, fibre, pigments naturels

H. 86,4 cm

Mask with horns and a short superstructure, South Samo, Seberé, North-West Burkina Faso

H. 34 in

4 000 / 6 000 €

Provenance :

- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 159

Les Samo d'origine Mande sont divisés linguistiquement en deux groupes : au sud les makaa et au nord les matya et les maya. Leurs masques sont sensiblement différents d'une région à l'autre.

Celui présenté ici correspond au style classique des Samo du Sud.

La partie basse du masque est constituée d'une coque semi-ovoïde avec une arête centrale très marquée qui divise le masque sur toute sa hauteur en se prolongeant sur la planche étroite en superstructure.

Les yeux sont à la fois signifiés par les cercles concentriques à la base des cornes et de face par deux paires d'yeux carrés découpées dans l'épaisseur du masque, signifiant aussi sa capacité à se protéger et à voir au-delà. Une longue paire de cornes émerge du masque complétant les canons des Samo dans le Sud. Le travail de surface est très géométrique et profond, caractéristique des masques anciens, il est souligné par cette belle palette de pigments naturels noirs, rouges et blancs.

Ces masques sont très rarement visibles des amateurs, nous en connaissons seulement dans la collection René et Anne Vanderstraete à Lasne et la collection de Menil à Houston.



Θ Ce lot est en importation temporaire



Θ81

Masque à cimier en croissant de lune Karou, Marka-Dafing ou masque Gourmantché (?), région de Fada-N'Gourma, Burkina Faso

Bois, épaisse patine croûteuse, pigments noirs, rouges et blancs
H. 73,7 cm

Karou headdress mask in a shape of a crescent moon, Marka-Dafing or Gourmantché mask, Fada-N'Gourma region, Burkina Faso
H. 28.7 in

5 000 / 8 000 €

Provenance :

- Collecté par le Colonel Vétérinaire Robert Auguste Alcibiade Wilbert en 1918 et ramené en France en 1920
- Collection de Mr et Mme Blanc
- Collection Pierre et Claude Vérité, Paris
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

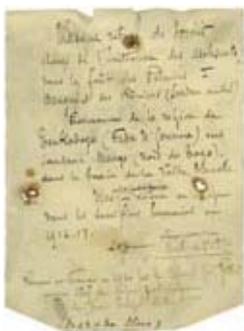
- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 158

Référence :

- Masque Marka-Dafing dans le titre Haute Volta, Henri Kamer, Studio 44, Bruxelles, Sept. 1973, p. 168, pl. 108

Nous avons la chance immense que la lettre du colonel R.A.A. Wilbert nous soit parvenue, restée un siècle accrochée au masque !

Robert Auguste Alcibiade Wilbert (1877-1942), issu de l'école vétérinaire d'Alfort, a été affecté deux fois en Afrique : d'abord en novembre 1904 à Kita et Kagés au Soudan, il rentre en France fin 1905, puis en juillet 1918 à Bamako en tant que chef de service zootechnique du haut Sénégal Niger. Un rapport de tournée confirme son passage en Haute Volta (maintenant Burkina Faso) en décembre 1918, notamment au Cercle de Fada-N'Gourma où il collecte ce masque. Il rentre en France en septembre 1920.



Masque rituel du sorcier chargé de l'initiation des adolescents dans la forêt des Palmiers à Bangui et des Rôniers (Soudan oriental)

Provenance de la région de Tenkodogo (Fada N'Gourma), vers Sansané-Mango (Nord du Togo) dans le bassin de la Haute Volta blanche.

Masque encore en usage dans les sacrifices humains en 1916-18.

Le masque portait une barbe de 1m à 1m20

Ramené en France en 1920 par le Colonel vétérinaire Wilbert ancien chef du service zootechnique du Haut Sénégal et Niger.

(Don de Mr et Mme Blanc)

Les masques se déplacent en Afrique depuis des générations à l'occasion de mouvements de population ou de troques. Les cercles Administratifs européens, au début du XX^e siècle, pouvaient aussi susciter un regroupement de masques et de danseurs. Malgré le lieu de découverte en pays Gourmantché, nous penchons plutôt pour ce masque Karou (en croissant de lune) pour une origine Marka-Dafing, qui se situe au Burkina Faso, entre les Winiama et les Bwa. Ils sont apparentés au Marka Soninké qui eux vivent au Mali.

Dans les villages, la population reste animiste et garde la réputation de posséder de dangereux magiciens. Ils honorent leurs ancêtres et les esprits de la nature par des sacrifices en particulier.

Ce masque funéraire monoxyle au crâne conique et à la coiffe en forme de croissant de lune, preuve de ses origines célestes, présente trois paires d'yeux qui permettent de voir l'avenir, appelé Karou. Il est d'une grande rareté. C'est très probablement le plus beau et le plus ancien du tout petit corpus connu.

D'après le colonel Wilbert, ce masque portait une longue barbe (100/120 cm) lorsqu'il l'a vu. Son état de fraîcheur reste remarquable avec ses croûtes noires épaisses et sa palette de pigments rouges et blancs.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ces lots sont en importation temporaire



Θ82

Masque de singe wankr, Winiama, Centre Ouest, Burkina Faso

Bois, fibre, matière organique
H. 33 cm

Wankr Monkey mask, Winiama, Middle-West, Burkina Faso
H. 12.9 in

3 000 / 5 000 €

Provenance :

- Galerie Alain Dufour, France
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 82

Ce masque singe à l'expression forte est recouvert, en son sommet, d'une épaisse patine sacrificielle faite probablement de sang, de plumes et de bière de millet. Des coquillages sont encore suspendus à son oreille gauche. Un beau filet en cordelette soigneusement tressée recouvrait la tête du porteur. Cet ancien masque wankr dansait toujours en tête du groupe de masques présents aux cérémonies.



Ø83

Masque-planche avec trois statuettes d'esprit, wankr, objet d'autel, Winiama, Centre Ouest, Burkina Faso

Bois, fibre et matières organiques

H. 59,7 cm

Board-mask with three spirit figures, wankr, altar object, Winiama, Middle-West, Burkina Faso

H. 23.2 in

5 000 / 8 000 €

Provenance :

- Collection Michael Wyman
- Collection Mo Styart
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 92

Ce masque-planche de proportion réduite est le prototype de masque très équilibré parmi les œuvres des Bwa. Les trois statuettes au sommet du masque sans main ou avec les bras repliés sur la poitrine sont rares dans leur typologie. Le bec d'oiseau surplombant le masque a disparu depuis très longtemps. Une patine sacrificielle, épaisse par endroit faite de sang et de plumes entre autres, recouvre cet ancien et beau masque.

Ø84

Masque de forgeron Kobiay, Bwa, clan Didiro, région Ouest, Burkina Faso

Bois, métal, clous, fibres, pigments naturels

H. 109 cm

Blacksmith's kobiay Mask, Bwa, Didiro Clan, Western Region, Burkina Faso

H. 42.9 in

12 000 / 18 000 €

Provenance :

- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication / Exposition :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 135
- *Traditional Sculpture from Upper Volta, an exhibition of objects from New York museums and private collections*, The African-American Institute, 24 oct. 1978 - 24 mars 1979, reproduit en couverture ainsi que p. 24, fig. 17
- Warren M. Robbins and Nancy Ingram Nooter, *African Art in American Collections*, Survey 1989, Washington, D.C. et Londres, Smithsonian Institution Press, 1989, p. 91, n°101

Citons Ch. Roy qui connaissait l'historique de ce masque :

Ce masque a été sculpté par les forgerons de la famille Didiro dans la ville de Houndé, au sud-ouest de Boni au centre du Burkina Faso. Il représente hombo, l'esprit protecteur des forgerons de cette région. Des masques similaires représentent également l'esprit des forgerons à Ouri, au nord-est de Boromo. C'est un exemple fin, élégant et expressif du plus bel art du Burkina Faso. Il est coloré, délicatement sculpté, léger, symétrique et porte les traces d'un usage régulier dans les cérémonies à Houndé.

Christopher Roy

Par rapport à d'autres masques de ce style, celui-ci par ses dimensions, l'ampleur de la crête rouge qui le domine présente un caractère exceptionnel, alliant le spectaculaire à l'ancienneté de sa patine intérieure ou sous le menton, prise qui permettait au porteur d'assurer la stabilité de ce grand masque ayant conservé son costume en paille.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Ø Ces lots sont en importation temporaire



Ø85

**Masque Karan-Wemba, style Yatenga,
Mossi nyonyosé, Burkina Faso**

Bois (*Hibiscus cannabinus*), cordelette et pagne en coton
de fabrication locale, clous, pigments naturels rouges et
blancs

H. 116,8 cm

*Karan-Wemba mask, Yatenga style, Mossi nyonyonse,
Burkina Faso*

H. 45.9 in

30 000 / 50 000 €

Provenance :

- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks:
Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock
Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 124

Référence :

- Un autre masque Karan-Wemba pl. 122 de la collection Wheelock,
a été vendu par Sotheby's le 15 juin 2011 à Paris, lot 52

Citons Christopher Roy dans *Lands of the Flying Masks* (p. 406) qui explique que les Mossi et les Dogon, avec leur masque Satimbe sont proches car ils partagent des ancêtres communs :

Tant les Mossi du Yatenga dans le nord-est que les Dogon du Burkina Faso et du Mali sculptent des masques comme celui-ci, avec la figure d'une femme au-dessus du visage du masque. La raison en est que les Mossi de la région nord-est et les Dogon ont des ancêtres communs. Les masques Dogons représentent Yasigine ou Satimbe, une vieille femme ayant fait l'expérience de deux cérémonies suivies à soixante ans d'écart et qui est la seule femme membre de la société des masques. Pour les Mossi, ils représentent une femme mariée, ayant eu des enfants et petit-enfants et dont le mari est décédé, qui retourne dans le lieu où elle a grandi. Elle est considérée comme ancêtre vivante, et à sa mort, son enterrement est célébré avec un masque de ce type.

Christopher Roy

En comparant ce masque à la typologie des autres, nous notons un visage un peu plus étroit et la tête de l'antilope un peu plus petite que dans les masques comparables. La forme en 'goutte d'eau' de la planche décorée d'incisions triangulaires rouges et blanches se rapproche de celle de masque Karanga (lot 87).

Ce masque monoxyle est dominé par une importante statue d'ancêtre féminine, fine et allongée qui constitue la signature des Karan-Wemba. Une petite tête au visage très scarifié surmontée d'une coiffure en crête est posée sur un long cou. Le torse supporte deux seins épanouis, des bras légèrement tirés vers l'arrière du corps avec des mains aux doigts signifiés. Le ventre couvert de scarifications carrées ou triangulaires aux teintes rouges et blanches est projeté en avant, imposant une cambrure aux reins. Les jambes sont droites et légèrement fléchies aux genoux.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

⊖ Ce lot est en importation temporaire





Ø86

Masque de Calao, wankr objet d'autel, Winiama ou Nunuma, Centre Ouest, Burkina Faso

Bois, fibres, matières organiques

L. 114 cm

Calao mask, wankr altar object, Winiama or Nunuma, Middle-West, Burkina Faso

l. 44.8 in

4 000 / 7 000 €

Provenance :

- Collection William Wright
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 94

Ce masque de Calao spectaculaire est plus étroit, tendu et élégant avec un très long bec courbe que d'autres masques que nous connaissons, plus particulièrement chez les Nuna. Comme l'oiseau qu'il représente nous retrouvons au départ du bec cette double épaisseur triangulaire ; qui recouvre le bec, encadrée par des yeux globuleux évoquant le caméléon. Le panneau central au-dessus de la tête est ici particulièrement réduit mais il garde toute sa symbolique. La matière sacrificielle est présente sur les yeux notamment avec de nombreuses plumes.

Ø87

Masque Karanga, style Yatanga, population Mossi nyonyosé, Burkina Faso

Bois, pigment blanc, corde en coton, peau

H. 108 cm

Karanga mask, Yatanga style, Mossi nyonyonse people, Burkina Faso

H. 42.5 in

4 000 / 7 000 €

Provenance :

- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 121

Pendant longtemps, les Mossi au Nord-Ouest de cette région centrale ont été connus à travers ce type de masque l'un des cinq ou six très classiques.

Ce sont les mêmes sculpteurs-forgerons qui ont pu réaliser ces masques et le masque Karen-Wemba avec le personnage.

Ce masque a ceci de particulier que le haut de la superstructure cassé il y a bien longtemps, a été remplacé par le sculpteur par une structure un peu plus épaisse que l'originale, attachée derrière celui-ci montrant ainsi l'importance du symbolisme et de l'iconographie propre à sa conservation.

Ø Ces lots sont en importation temporaire



Θ88

**Masque Karanga, style de Risian, Mossi nyonyosé,
Burkina Faso**

Bois, fer, cuir, pigments naturels
H. 78,7 cm

Karanga mask, Risian style, Mossi nyonyose, Burkina Faso
H. 30.7 in

25 000 / 40 000 €

Provenance :

- Collecté par William Wright
- Collection Richard Feletti
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 116
- Warren M. Robbins and Nancy Ingram Nooter, *African Art in American Collections, Survey 1989*, Washington, D.C. et Londres, Smithsonian Institution Press, 1989, p. 95, n°111
- Christopher Roy, *Art of the Upper Volta Rivers*, Chaffin, Meudon, 1987, p. 14, pl. 134

Je ne sais que penser de cet unique et étonnant masque. Il provient de la région Risiam dans le nord, et a sûrement été sculpté par nyonyosé, qui utilise ce type de masques plats pour lesquels les Mossi sont célèbres.

La tête et le bec de l'oiseau attachés sur la planche ne sont pas inhabituels, mais la triple planche et la forme du visage sont très rares.

Je n'ai jamais vu de tel masque au Burkina Faso, mais les motifs utilisés sont une preuve suffisante qu'il est ancien et authentique. Les motifs peints sur les planches sont nombreux et exécutés avec finesse, et l'objet dans son ensemble est remarquable.

Christopher Roy,
Land of the Flying Masks, p. 104

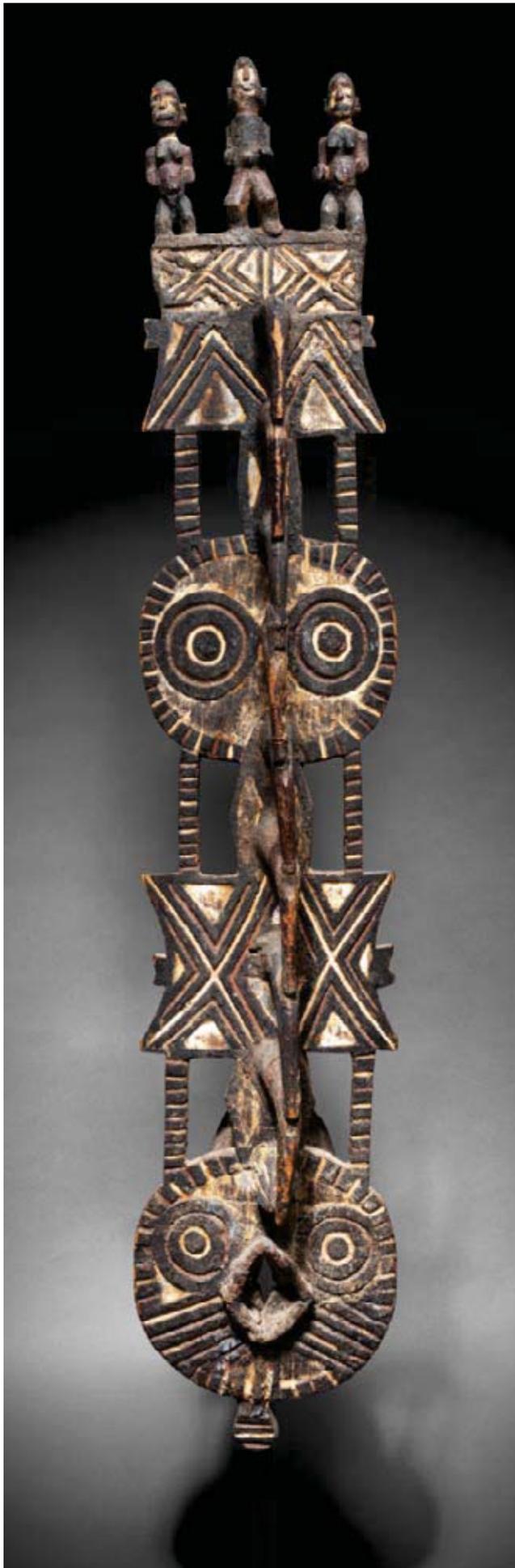
Ce masque très rare de style est monoxyle à l'exception de la planche centrale verticale avec le bec d'oiseau qui a été conçue séparément. La planche oblique de droite, pendant de l'autre, a été cassée et restaurée sur place avec des ligatures de cuir. L'oiseau sur la planche centrale semble tenir dans son bec une charge magique ou la représentation d'un esprit. La partie basse du masque d'une grande abstraction, est conçue comme un 'heaume de chevalier'.

Tout le masque montre un long usage avec différents types de patine sur le haut des surfaces usées et polies à la couleur miel et sur la face du masque une alternance de patine granuleuse et lisse de couleur marron.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire





Ø89

**Masque composé d'une superstructure
et de statuettes d'esprit, Winiama ou Nunuma,
Centre Ouest, Burkina Faso**

Bois, fibres et pigments

H. 130 cm

*Mask made of a superstructure and spirit figures, Winiama or Nunuma,
Middle-West, Burkina Faso*

H. 51.1 in

8 000 / 13 000 €

Provenance :

- Collection Wolfgang Lauber, Allemagne
- Collection Walter Kaiser, Allemagne
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 65

Ce très beau masque-planche complexe évolue dans le groupe des masques Bwa appelé *bayiri*. Les motifs très graphiques sont le symbole de lois morales et éthiques tandis que les crochets représentant des becs d'oiseaux et les trois personnages au sommet sont des représentations d'esprits. Un regard attentif à la base de la planche permet de voir un quadrupède, probablement une hyène, traversant la structure du masque.

L'ensemble est orné d'une belle structure géométrique composée de cercles concentriques et de lignes soulignée par une palette de pigments noirs, rouges, blancs.

Les usures et les oxydations du bois traduisent la très belle ancienneté de ce masque.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Ø Ce lot est en importation temporaire



Θ90

**Masque Heaume Janus Karanga, style Yatanga,
Mossi nyonyosé, Burkina Faso**

Bois (Hibiscus Cannabinus), fibres, pigments naturels noirs,
rouges et blancs

H. 60,3 cm

*Janus Karanga mask helmet, Yatanga style, Mossi
nyonyonse, Burkina Faso*

H. 23.6 in

7 000 / 10 000 €

Provenance :

- Collection Walter Randel, New York
- Collection James Economos, New York
- Collection Jay C. Leff (avant 1967)
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :

- Christopher Roy, *Art of the Upper Volta Rivers*, Chaffin, Meudon, 1987, p. 274, pl. 233
- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art Et Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 125

La superstructure de ce très ancien masque heaume janus est unique à notre connaissance. Elle évoque par cette représentation abstraite d'un oiseau à grande crête, vraisemblablement le symbole d'une lignée de dignitaires. Le visage du masque à l'arrière du heaume est similaire à celui de face avec ses yeux triangulaires et sa ligne médiane crantelée. Il présente par contre quelques manques.

Nous sommes en présence d'un masque d'une grande originalité en Afrique de l'ouest et tout particulièrement chez les Mossi. Il porte toutes les marques d'un long usage, probablement sur plusieurs générations.



Θ91
**Masque de forgeron molo, style Taguna, Bobo,
Ouest Burkina Faso**
Bois (Afzelia Africana), metal, fibres, pigments naturels
H. 147,3 cm
*Molo blacksmith mask, Taguna style, Bobo, West Burkina
Faso*
H. 58 in
8 000 / 12 000 €

Provenance :
- Collection Peter et Nancy Mickelsen
- Collection Thomas G.B. Wheelock, New York

Publication :
- Christopher Roy, *Art of the Upper Volta Rivers*, Chaffin, Meudon, 1987, p. 331, pl. 285
- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art Et Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 167

La beauté et la force de ces très grands masques de forgeron des Bobo sont bien connues des amateurs. Ils s'appellent molo et sont très majoritairement réputés pour être féminins. Le masque présenté ci-contre est 'masculin' et il se différencie notamment par un nez beaucoup plus court et une bouche tronconique, très en relief, située bien au-dessus du menton. Il partage avec les autres masques de nombreux points communs : sculpté dans un bois dense et lourd, le visage rectangulaire prenant environ 60% de sa dimension, les cornes épaisses ici légèrement courbées vers l'avant occupant le reste de l'espace. Un bord en relief entre la bouche et le nez se prolonge jusqu'à la crête sagittale et accentue le relief du masque aidé en cela par le graphisme d'une très belle polychromie où le rouge est dominant. Le sommet du masque tel un heaume couvre la tête du porteur qui le tient grâce à la poignée sous le menton.

Kurumani est le village d'où est issu ce lignage dont est originaire le culte du sibe qui donna naissance à ces masques molo. Ces masques participent à des événements particuliers tels les initiations, les enterrements ou les secondes funéraires. Ce molo est un témoignage ancien, sacré et de grande qualité de ces cérémonies.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire





Ornements de tombes près d'un village Konso, Ethiopie, 1959.
 © DR - Tribal Art / Estate of Sir Wilfred Thesiger/PRM. university of Oxford

Θ92

Poteau Waaga Konso, Ethiopie

Bois dur à patine érodée, terre ocre

H. 182 cm

Konso Waaga standing figure, Ethiopia

H. 71.6 in

20 000 / 35 000 €

Provenance :

- Collection Baudouin de Grunne, Bruxelles
- Collection Bernard de Grunne, Bruxelles
- Collection privée

Effigie funéraire Konso ou waaga représentant un guerrier aux attributs indiquant sa primauté dans la société de grade Gada. Le torse longiligne est flanqué de bras menus, les bracelets et rangs de colliers, ainsi que la coiffe en haute crête et l'ornement phallique kallaache inscrit au front, désignent l'importance du défunt. Les détails du visage - regard, bouche, narines et oreilles creusés, nez et front en relief - et des mains, sont encore parfaitement lisibles malgré l'érosion naturelle. C'est l'une des rares œuvres à être parvenues jusqu'à nous avec ses dimensions d'origine préservées. A la fois gardien protecteur du village, à l'entrée duquel il était érigé, et portrait idéalisé de l'ancêtre dont il glorifie le souvenir, lui assurant la pérennité de son statut dans l'au-delà, ce type d'œuvre était réservé aux guerriers ayant atteint le plus haut niveau de grade dans la société Gada au centre de l'organisation sociale Konso.

Θ Ce lot est en importation temporaire



093

Figure d'ancêtre An Dugo, Soninke, Mali

Époque : 1250-1300 (Laboratoire GNS Science, Nouvelle Zélande, 22 octobre 2015, NZA 60075)

Bois à patine brune

H. 71 cm

An Dugo Soninke Ancestor Figure, Mali

H. 28 in

50 000 / 70 000 €

Provenance :

- Collecté par Philippe Guimiot, Mali, 1978
- Collection Baudouin de Grunne, Bruxelles
- Collection privée américaine

Publication :

- Philippe Guimiot, *Regards sur une collection*, Bruxelles, 1995, n° 2
- Bernard de Grunne, *Terres Cuites de l'Ouest Africain*, Louvain-La-Neuve, 1980, fig. 25

UN SCEPTRE SONINKE

La caractéristique formelle la plus remarquable de cette sculpture est le contraste extrême entre le naturalisme de la tête et l'abstraction sévère du corps aux bras levés. Ce remarquable sceptre monoxyle Soninke dont le modelé du visage est très similaire aux visages de la statuaire ancienne en terre cuite de Djenné-Jeno attribué aussi à des populations Soninké et dont l'efflorescence est datée entre le XIe et le XVIIIe siècle. J'ai identifié et décrit pour la première fois en 1991 un groupe de dix statues monoxyles appartenant à ce style Soninké et l'ai attribué à des populations de souche Soninké arrivées dans la falaise et le plateau de Bandiagara 300 ans avant les Dogon, en même temps que les populations Tellem(1). En 2001, j'ai exposé neuf statues Soninke dans mon exposition « Mains de Maîtres »(2). Le corpus de l'art Soninke s'est élargi depuis lors. Une recherche plus approfondie m'a permis d'élargir encore ce corpus pour arriver à un total de 41 statues. Parmi celles-ci, nous comptons vingt-cinq statues debout, six statues agenouillées, six figures aux bras levés qui rappellent le style Tellem, trois cavaliers et une maternité assise. Un critère stylistique pertinent de la statuaire Soninke est la présence sur la grande majorité de ces statues (31 sur 41) d'une barbe très typique en forme de plateau droit similaire au sceptre de l'ancienne collection familiale présenté ici. De même, on peut observer un petit bonnet pointu au sommet du crâne des statues Soninke qui n'est pas sans rappeler des bonnets Tellem datés du XVe -XVIe siècle trouvés lors des fouilles de l'université d'Utrecht dans la cave F de la falaise de Bandiagara.(3) Cette sculpture est un emblème de pouvoir spirituel et politique apparentant à un personnage important- prêtre, chef religieux au statut quasi divin - doit être rapproché d'une seconde provenant de l'ancienne collection Wunderman et maintenant au musée Dapper qui a été datée entre A.D. 860-1040 (fig. 1), une œuvre exceptionnelle par ses qualités plastiques et qui est la plus ancienne sculpture en bois d'Afrique subsaharienne en dehors de l'Égypte.(4) Ces sceptres étaient sans doute portés par ces hauts dignitaires Soninke comme l'attestent d'autres statues Soninke ou l'on remarque un sceptre sans figuration humaine accroché à l'épaule du dignitaire (fig. 2). Finalement, il faut se poser la question de savoir qui représente cette statuaire Soninke. Nous sommes sans doute en face de portraits de personnages importants, chefs de guerre, héros de migrations ou figures religieuses qui auraient commandité leur portrait. Des travaux récents chez les Dogon ont confirmé les résultats de nos recherches sur l'iconographie des statues en terre cuite du delta intérieur du Niger(5). Les statues Dogon comme certaines statues en terre cuite Djenné-jeno sont commandées par des personnes pour être exécutées de leur vivant, et à leur image (6). Ce sont donc des portraits de personnages vivants (7). Selon l'anthropologue Jacky Boujou, chez les Dogon, les statues deviennent ensuite des portraits d'ancêtres une fois que le commanditaire de l'œuvre est décédé de la même manière qu'un défunt devient un ancêtre après qu'aient été effectués les rites appropriés. Les Soninke furent les premiers groupes Pré-Mande à créer un état sahélien connu par les voyageurs arabes comme l'empire du Ghana et situé au Wagadou. De nombreuses grandes familles Mande font remonter leurs origines à cet empire du Wagadou, berceau de la culture Soninke. Même si certains clans Soninke ont joué un rôle important dans la diffusion de l'Islam dès le Xe siècle, d'autres clans ont créé cet art majeur d'une statuaire millénaire qui reste un témoin impérisable apportant des données précieuses sur les civilisations anciennes Mandé en même temps qu'elle révèle les liens indiscutables avec leurs voisins de Djenné-jeno, tous issus et nourris par « Joliba »- le grand Fleuve Niger- et son affluent le Bani.

Bernard de Grunne



fig.1



fig.2

(1) Bernard de Grunne, "Heroic Riders and Divine Horses: An Analysis of Ancient Soninke and Dogon Equestrian Figures from the Inland Niger Delta Region in Mali", in *The Minneapolis Institute of Art Bulletin*, Volume LXVI, 1983-89, Minneapolis 1991:78-96

(2) Bernard de Grunne, ed., *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, Espace Culturel BBL, 2001

(3) Rita Bolland, *Tellem textiles Archeological finds from burial caves in Mali's Bandiagara Cliff*, Tropenmuseum, Amsterdam, 1991, p. 195

(4) G. Dieterlen et alii, *Dogon*, Paris, Musée Dapper, 1994, pp. 34-35

(5) Bernard de Grunne, *Divine Gestures and Earthly God. A study of the ancient Terracotta Statuary from the Inland Niger Delta in Mali*, Unpub. Ph.D. dissertation, Yale University, 1987 et Bernard de Grunne, *Djenné-jeno. 1000 ans de sculpture en terre cuite au Mali*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014 (6) Walter van Beek, *Functions of Sculpture in Dogon Religion*, in *African Arts*, vol. XXI, n° 4, August 1988, p. 60

(7) Jacky Boujou, *La statuaire Dogon au regard de l'anthropologie*, in Musée Dapper, Dogon, Paris, 1994, p. 234.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

© Ce lot est en importation temporaire





Θ94
Cuiller Wakemia Dan/Guéré, Côte d'Ivoire
 Bois dur à patine brun foncé noir nuancée rouge
 l. 49 cm
Wakemia Dan/Guere spoon, Ivory Coast
 L. 19.3 in

20 000 / 35 000 €

Provenance :
 - Collection privée américaine

Cuiller de belle ancienneté au thème plastique rare dans le corpus. Le large cuilleron étiré en un ovale profond s'allonge en un manche à la prise en protomé d'animal, aux oreilles levées et creuses. Le revers est sculpté d'un magnifique décor géométrique en cupules et godrons. La laque de teinte sombre et profonde est remarquable. Célébrant les qualités hospitalières d'une femme, wunkirle ou wakede, reconnue pour sa générosité, cette grande cuiller, brandie tel un bâton de danse lors de cérémonies coutumières, est un symbole fort de l'importance du rôle des femmes dans la société ivoirienne. Au sein d'un corpus d'objets le plus souvent anthropomorphes, notre exemplaire se distingue par la rareté de son sujet.

Θ Ce lot est en importation temporaire





95

Masque Wé, Côte d'Ivoire

Bois, mâchoire de phacochère, peaux, poils,
cornes, dents, cauris, clochettes en bronze...

H. 39 cm

Wé mask, Ivory Coast

H. 15.4 in

40 000 / 60 000 €

Provenance :

- Jean-Paul Delcourt, Abidjan

- Jean-Edouard Charpentier, Abidjan (1990)

- Collection privée

Publication :

- *L'Art du Continent Noir, Afrique*, Burkhard Gottschalk, Volume 2,
Dusseldorf, 2007, p.108.

La population Wé se situe de part et d'autre du fleuve Cavally, autour de la ville de Toulepleu, partagée entre le Libéria et la Côte d'Ivoire. Elle est divisée en deux groupes : les Géré et les Wobé. Elle réside au sud de la population Dan dont elle est proche, vivant sous le contrôle des mêmes esprits, des génies de brousse et sous la protection de leurs aïeux.

Ce masque à l'apparence redoutable peut se mesurer à d'autres objets aux fonctions similaires : masques Sénoufo ou Bamana, par exemple, ou à d'autres statues, très répandues en Afrique - contrairement à ce type de masque.

Les esprits apparaissent en rêve au sculpteur et le guident dans la réalisation du masque. Construit autour d'une âme en bois légère et épaisse, il est structuré par la mâchoire de phacochère, le bandeau de trois rangées de cauris, les peaux d'animaux sur les côtés et la tête. La partie centrale est constituée d'un grand nombre de cornes et à l'emplacement du nez figure une moustache faite de différents types de poils. Toutes les forces animales contenues dans ces masques sont revitalisées par des sacrifices réguliers qui confèrent au masque cet aspect croûteux et maintient son efficacité. Des clochettes en bronze accrochées sous le menton devaient avertir les villageois du passage du masque dont les femmes, entre autres, devaient s'éloigner. Le costume qui recouvrait le corps du danseur était plutôt constitué de raphia chez les Wé.

On imagine sans mal la force animale et la crainte que pouvaient inspirer ces masques qui jouent un rôle guerrier ou policier.

Ils pouvaient être utilisés par plusieurs générations dans un village et à chaque passage ils gagnaient en importance et leur fonction pouvait ainsi évoluer en masque justicier le plus craint. Ce que peut laisser supposer ce masque exceptionnel.

Comme dans toutes les populations de Côte d'Ivoire ou des pays voisins, le rôle d'intercesseur et social des masques leur est reconnu. Les Wé qui étaient à la fois des guerriers et des agriculteurs ont bâti les fondements de leur société autour de ces masques forts et puissants qui sont peu représentés dans les collections.



Ces quatre olifants en ivoire étaient destinés à produire de la musique, seuls ou accompagnant d'autres instruments, mais pouvaient également faire office de trompes d'appel au cours de cérémonies liées à un contexte plus belliqueux.

Le soin apporté à la sculpture de la tête au sommet des trompes ainsi que le décor gravé sur certains exemplaires montrent l'importance de ces objets dans la communauté.

Ces olifants, collectés par un administrateur Français de la circonscription des Bandjabis avant 1923, arborent de très belles patines allant du rouge au noir en passant par divers bruns qui nous disent toute leur ancienneté ainsi que leur usage régulier.

96*

Olifant Tsogho, Gabon, circonscription des bandjabis

Ivoire à patine brun/rouge

L. 38,3 cm

Tsogho Olifant, Gabon

L. 15 in

2 500 / 3 000 €

Provenance :

Collecté in situ par un administrateur français avant 1923

Collection privée, Paris

97*

Olifant Tsogho, Gabon, circonscription des bandjabis

Ivoire à patine rouge/noir

L. 36,4 cm

Tsogho Olifant, Gabon

L. 14.1 in

2 500 / 3 000 €

Provenance :

Collecté in situ par un administrateur français avant 1923

Collection privée, Paris



98*

Olifant Tsogho, Gabon, circonscription des bandjabis

Ivoire à patine beige/brun/noir

L. 50,5 cm

Tsogho Olifant, Gabon

L. 19.6 in

2 500 / 3 000 €

Provenance :

Collecté in situ par un administrateur français avant 1923

Collection privée, Paris

99*

Olifant Tsogho, Gabon, circonscription des bandjabis

Ivoire à patine brun/rouge

L. 56,3 cm

Tsogho Olifant, Gabon

L. 22 in

2 500 / 3 000 €

Provenance :

Collecté in situ par un administrateur français avant 1923

Collection privée, Paris

STATUE DE SOUVERAIN
SOUS LES TRAITs DU HÉROS CIVILISATEUR
TSHIBINDA ILLUNGA





100

**Statue Tshokwe, Style du pays d'origine,
Région de Muzamba, Angola**

Époque présumée : XIX^e siècle
Bois à patine sombre et laquée

H. 49 cm

*Sovereign figure with the features of the civilizing hero
Tshibinda Illunga*

*Tshokwe, in the style of the origin country, Muzamba area,
Angola*

H. 19.3 in

100 000 / 150 000 €

Provenance :

- Collection privée française

Publication :

- François Neyt, *Arts traditionnels et histoire au Zaïre*, 1981, p. 238.

- Marie-Louise Bastin, *La sculpture Tshokwe*, 1982, fig. 60, p. 117.



Comme le confirment Marie-Louise Bastin et François Neyt, cette œuvre appartient à l'ensemble de la statuaire royale des grandes chefferies du centre de l'Angola qui disparurent pendant la période dite de l'expansion -vers le Congo et la Zambie- durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce mouvement migratoire fut une des causes de la disparition de toute statuaire royale réalisée comme l'écrit Bastin « sous l'impulsion du souverain pour sa plus grande gloire et celle de ses ancêtres ».

A l'époque des grandes chefferies, coexistaient deux centres de style principaux localisés à Moxico et à Muzamba.

Le style de Moxico est célèbre pour les fameuses statues des Musées de Lisbonne, Porto, Berlin et Fort Worth ainsi que pour celle de l'ancienne collection René Rasmussen qui représentent le héros chasseur et civilisateur Tshibinda Illunga. Les conquérants Lunda imposèrent en effet son culte ainsi que la sacralité du pouvoir au centre de l'Angola dès le XV^e siècle et y introduisirent des techniques de chasse perfectionnées.

Le second style, celui de Muzamba, conserve la puissance, l'expressivité et le raffinement des détails anatomiques caractérisant le style de Moxico. Il offre cependant une plus nette tendance à la stylisation, notamment dans le traitement des visages au prognathisme souvent prononcé et sans doute influencé par la sculpture des masques.

Les exemplaires les plus célèbres de l'atelier de Muzamba ornent les cimaises du Musée de Berlin, un autre appartient aux collections d'Isaac Pailès et de Jean-Claude Bellier.

François Neyt, qui a étudié et publié cette œuvre dès 1982, la décrit en ces termes :

Taillée dans un bois sombre, de 49 cm de hauteur, l'effigie de Tshibinda Illunga est représentée en posture debout, de façon dynamique. Le visage ovoïde légèrement incliné au front ample et dégagé libère délicatement une fine accentuation centrale, l'arête nasale qui se termine par un nez réaliste, triangulaire, aux narines dégagées. Deux arcades sourcilières gonflées en arc de cercle sont modelées au-dessus d'une orbite formant un ovale parfait au rebord nettement découpé. Les paupières égales sont closes en deux plans épannelés.

Les joues modelées enserrent le plan buccal largement ouvert, aux lèvres épaisses épousant, elles aussi, l'allure ovale des cavités oculaires. Le filtre nasal est perceptible. La dentition très forte entrouvre la bouche. Le menton suit le mouvement ovoïde de la tête jusqu'au pavillon de l'oreille épanouie en spirale.

La coiffure complexe, propre aux chefs et aux notables tshokwe, porte le nom de mutwe wa keyandal débute par une double volute élevée et sinueuse encadrant le haut du front en forme de diadème. Trois coques en forme de tresse descendent vers la nuque. Au centre, dans le dos, elle tombe droite ; les deux coques latérales, s'entrouvrent en une large bande ajourée, remontant vers le haut et attachées par une broche. Au sommet de la tête, une tige centrale circulaire se dresse à l'endroit de la fontanelle.⁽¹⁾

Le cou finement modelé se lie au plan des épaules empreintes de tension, un peu tendues vers l'avant. Le tronc, d'une immense sensibilité, est lisse, tombe droit, et dégage discrètement les seins et l'ombilic en pastille. La fluidité des formes s'inscrit dans la position des bras et des jambes révélant la grande maîtrise du Maître-sculpteur. Les bras repliés vers l'avant sont fracturés au-dessus du poignet. Les coudes tirés en arrière soulignent la tension du chef qui tenait en mains deux emblèmes d'autorité. De même le fessier étiré et les jambes, aux membres égaux, légèrement fléchis et écartés, donnent à l'ensemble de la sculpture une tension et une dynamique remarquable.

La sculpture a été fracturée au-dessus des chevilles. Les pieds s'allongeaient à coup sûr vers l'avant afin d'équilibrer l'ensemble de la composition et reposaient sur un socle rond peu élevé.

Cette statue masculine est liée à l'origine mythique du héros fondateur des Tshokwe, Tshibinda Illunga, un prince venu du pays luba. Elle compte parmi les œuvres majeures tshokwe, des plus rares et originales, se rattachant à l'art de cour et aux grands Maîtres-sculpteurs de la capitale de Musamba qui a fleuri au XIX^e siècle aux sources du Kwango et du Kasai.

François Neyt
Professeur émérite, Université catholique de Louvain
Louvain-la-Neuve, le 12 décembre 2018

(1) Une belle coiffure semblable du chef lunda Muteba a été photographiée et appartient au Musée de Tervuren. Boris Wastiau, Cokwe, Cinq Continents, Milan, 2006, p.27, fig. 6. Elle se retrouve sur des statues célèbres (ibidem, pl. 10, 11, 12, 14 sv.) et sur des sceptres (pl. 21, 22...).





Θ101

**Fragment d'une statuette double Tabwa,
de style Tumbwé,
République Démocratique du Congo**

Époque présumée : XVIII^e siècle

Bois (apodytes dimidiata) à patine huileuse profonde

H. 31,5 cm

*Fragment of a Tabwa double figure, Tumbwé style,
Democratic Republic of the Congo*

H. 12.2 in

130 000 / 180 000 €

Provenance :

- Collecté en 1973-1974 d'après Bernard de Grunne
- Collection Annie et Jean-Pierre Jernander, Bruxelles
- Vente de Quay-Lombrail, Paris, 26 juin 1996, lot 13
- Collection privée

Exposition :

- *Tabwa-The Rising of a New Moon-A Century of Tabwa Art*, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., janv-mars 1986
- *Tabwa-The Rising of a New Moon-A Century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, avril-août 1986
- *Tabwa-The Rising of a New Moon-A Century of Tabwa Art*, Royal Museum of Central Africa, Tervuren, Belgium, sept.oct. 1986

Publication :

- Evan M. Maurer, et Allen F. Roberts, *Tabwa, The Rising of a New Moon: A century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art; Washington, D.C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, 1985, p. 102, pl. 3 et p. 225, N° 13.

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire



(1)

Ce magnifique fragment, de style Tumbwé, que l'on peut qualifier de proto-tabwa étant donné son style et son ancienneté manifeste, représente un personnage royal porté sur les épaules d'un dignitaire ou d'un courtisan. Ce thème rare est commun à l'Afrique de l'Ouest et à l'Afrique centrale. Cette pratique est parfaitement illustrée par une photo datant des années 1910 de Dan Crawford⁽¹⁾, missionnaire, montrant le roi Kazembé des Lunda porté en tête d'une procession. Son attitude et sa gestuelle sont comparables à celle de cette statuette.

Il existe un second fragment tout aussi remarquable, dans une collection privée, reproduit dans le livre de Roberts et Maurer (p. 225, N°14) si proche dans la sculpture et la gestuelle que l'on veut évoquer une même main pour ces deux œuvres.

Les tabwas sont frontaliers des rivières Lukuga et Luvua et donc très proches des Luba et des Hema, ethnies dans lesquelles on retrouve de nombreux emprunts à l'art tabwa.

Du porteur il ne reste que la tête et la main gauche posée sur la cuisse du personnage royal qui est assis sur ses épaules dans une attitude hiératique et noble : le buste droit, une herminette sur l'épaule droite tandis que sa main gauche se tient à la tête du porteur.

Une très belle patine d'huile de palme a imprégné cette statuette au cours de nombreuses cérémonies. L'érosion très présente dans sa partie inférieure témoigne aussi du très long usage de cette œuvre importante du corpus tabwa.





Θ102

**Effigie d'ancêtre masculin, Jukun,
Est du Nigeria, style de Wurbo**

Époque : XIX^e siècle ou antérieur

Bois partiellement érodé à épaisse patine sacrificielle,
polychromie

H. 64,8 cm

Male ancestor effigy, Jukun, East Nigeria, Wurbo style

H. 25.2 in

100 000 / 150 000 €

Provenance :

- Collection Ginzberg, New York
- Collection privée

Publication :

- Marla Berns, *Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*, UCLA Fowler Museum of Art, 2011, p.288, n°E.7
- Marc Ginzberg, *The African Art Collection of Marc and Denyse Ginzberg*, New York, Private Edition (10 copies), 2003, n°37

Exposition :

- Fowler Museum at UCLA, février-juillet 2011
- NMAA Smithsonian Institution, septembre 2011-février 2012
- Cantor Arts Center, Stanford University, mai-septembre 2012
- Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley, Fowler Museum at UCLA, février-juillet 2011
- National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., septembre-février 2012
- Cantor Arts Center at Stanford University, 15 avr.-9 sept. 2012
- Musée du quai Branly, novembre 2012-janvier 2013

English translation at the end of the catalog p. 165 to 177

Θ Ce lot est en importation temporaire





Les populations Jukun ont une histoire très ancienne imprégnée par les incessantes guerres qu'ils firent à leurs voisins. Leur culture est archaïque et leur statuaire a influencé stylistiquement les productions artistiques des populations contiguës, Wurkun, Mumuye et Chamba.

D'importantes et rares effigies d'ancêtre sont le fleuron du patrimoine Jukun. Érigées sur les autels des familles de notables elles témoignaient du respect dû aux grands ancêtres et parfois aux couples fondateurs de lignée. Un culte leur était rendu afin d'accorder au groupe fécondité familiale et fertilité des sols.

Depuis l'ombilic, la partie basse de l'œuvre montre un bois dur délavé et érodé tandis que le torse et la tête sont recouverts d'une patine noire épaisse, rehaussée de motifs linéaires blancs et rouges. L'usure et les aspersion rituelles répétées ont rendu son visage presque abstrait mais conservant sa dignité et son mystère. Il est encadré par des oreilles aux lobes distendus par d'importants pendants tubulaires, surmonté d'un étroit bonnet à décor géométrique et prolongé au menton par une barbe à trois tresses. L'étrange inclinaison du cou est une constante stylistique de la région.

D'après les travaux d'Arnold Rubin, il est probable que cette œuvre importante provienne du village de Mabo, centre stylistique Jukun des plus importants. Les productions sculpturales de Mabo et d'autres villages proches, comme Gaji et Wurbon Daudu, définissent le style dit de Wabo dont une vingtaine d'exemplaires seulement sont parvenus jusqu'à nous.



103

Étrier de poulie Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois

H. 25,5 cm

Heddle pulley, Baule, Ivory Coast

H. 9.8 in

3 000 / 4 000 €

Étrier de poulie Baoulé de taille importante. Le visage aux yeux mi-clos est ceint d'une barbe formée de petits triangles. Sur le long cou la pomme d'Adam, visiblement sculptée, est entourée de scarifications. Une coiffure proéminente et atypique surmonte le haut de la tête.

104

Étrier de poulie Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois

H. 21,5 cm

Heddle pulley, Baule, Ivory Coast

H. 8.2 in

1 500 / 2 000 €

Etrier à épaulement arrondi dont le bas est recouvert de lignes géométriques. Le visage aux yeux clos est scarifié. La coiffe en chignon se termine par une longue tresse.



104



105

105

Étrier de poulie Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois

H. 22,5 cm

Heddle pulley, Baule, Ivory Coast

H. 8.7 in

1 500 / 2 000 €

Bel étrier de poulie dont le haut de la fourche est décoré de motifs géométriques. Sculpté avec raffinement, le visage serein est surmonté d'un chignon. Le cou et les tempes sont finement recouverts de scarifications particulièrement soignées. La patine présente sur toute la surface témoigne d'un bel usage.



106

Étrier de poulie, Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois

H. 15,5 cm

Heddle pulley, Baule, Ivory Coast

H. 6.1 in

800 / 1 200 €

Petite poulie Baoulé représentant un visage surmonté d'un chignon. On notera la restauration indigène sur le haut de la tête.



107

**Statue Hemba,
République Démocratique du Congo**

Bois

H. 49 cm

Hemba figure, Democratic République of the Congo

H. 19.9 in

20 000 / 30 000 €

Provenance :

- Galerie Ratton, Paris, 1974
- Collection privée française

Statue d'ancêtre Hemba, représentant un homme debout, les mains posées de part et d'autre de l'abdomen.

Du visage aux yeux mi-clos, à la petite bouche aux lèvres entrouvertes et au grand front bombé se dégage une grande sérénité.

La belle coiffure se compose de quatre tresses entrelacées. Les oreilles sont sculptées avec un soin particulier.



108
Statuette Dan, Côte d'Ivoire

Bois

H. 50,5 cm

Dan figure, Ivory Coast

H. 19.7 in

3 000 / 5 000 €

Provenance :

- Vente Ader Picard Tajan, déc. 1990, lot 86

- Collection privée, Paris

Personnage féminin debout. Le corps est massif. Le cou annelé est surmonté d'un visage aux yeux mi-clos. Deux chignons horizontaux forment la coiffure. De belles scarifications en chevron encadrent un ombilic saillant.





109
Masque Tschokwe, Angola

Bois
H. 20 cm
Tschokwe mask, Angola
H. 7.9 in

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Collection Armand Arman, New York, Paris, Venice
- Galerie Monbrison, Paris
- Collection privée française

Beau masque Pwo d'Angola, représentant un visage féminin.

Les lèvres rehaussées de pigments laissent apparaître deux rangées de petites dents effilées.

Les yeux clos sont surmontés de sourcils épais. Les scarifications en demi-cercles sur les joues évoquent le soleil. Masque symbolisant l'idéal féminin, il incarne également l'esprit d'illustres défunts.

TEXTILES DU ROYAUME KUBA

TEXTILES FROM THE KUBA KINGDOM

Au début, il y a déjà plusieurs siècles, l'homme ou la femme en Afrique Subsaharienne a pu parer son corps de peintures ou de tatouages, porter autour de la taille une ceinture de cuir ou d'écorce pour y glisser un poignard ou un pagne. Ce pagne a pu être fait d'écorce battue (tapa), encore porté par les pygmées, ou de peau.

Puis, sont venus les textiles tissés en raphia et en coton de plus en plus grands (souvent cousus entre eux), fins, raffinés intégrant des fibres naturelles de différents coloris ou trempées dans un bain de teinture.

Ces textiles qui ont servi à se protéger, à s'habiller ont aussi été considérés comme des éléments de statut social, de dot, et ont été largement utilisés dans différentes cérémonies. Ils ont depuis des siècles servi de monnaie d'échange avec les peuples voisins ou lointains comme les textiles du Bénin achetés dès le XVI^e siècle par les européens.

Chez les Kuba les longs textiles appliqués en raphia sont utilisés par les femmes qui les enroulent autour de leur taille pour en faire une jupe de danse tout en volume. La structure dominante de ce 'graphisme' sont les pièces rajoutées ou brodées de motifs géométriques d'allure contemporaine qui font penser au travail de Paul Klee, par exemple. Ces décorations ont aussi un aspect très pratique car elles permettent de cacher les éventuels défauts des textiles appliqués.

Il existe un autre type de vêtement fait sous la forme d'un petit panneau en raphia dit 'velours du Kasai', car travaillé suivant la technique du rasage (cut-pile technique). L'usage de ces textiles est réservé aux dignitaires tant comme vêtement, couverture ou tapisserie de chaise ou tabouret. Sir Hans Sloane, fondateur en 1753 du British Museum, en possédait plusieurs dans sa collection comme plus tard, au début du XX^e siècle, Emil Torday qui les étudia et les donna au British Museum.

Le tissage de ces 'velours' est fait par les hommes alors que les broderies le sont par les femmes. Les fibres sont teintées de couleurs traditionnelles noire, jaune, rouge, orange ou marron. La création des motifs divers mais répétitifs, faite de mémoire pour chaque panneau, confèrent à chacun son originalité, sa personnalité. Ces motifs géométriques se retrouvent aussi pour beaucoup dans les tatouages cicatriciels et sur les objets en bois des Kuba les rendant très identifiables. La sélection de textiles Kuba présentée ici allie qualité et modernité.

In the beginning, several centuries ago, men and women in sub-Saharan Africa could adorn their bodies with paint or tattoos, and wear leather or bark belts around their waists to hold a dagger or a pagne. The pagne was sometimes made of bark (tapa cloth), which is still worn by pygmies, or animal hide.

Later, bigger and bigger woven textiles were made of raffia and cotton (often sewn together). They were fine and elegant, including natural fibres of different colours or soaked in a dye bath.



© DR

These textiles were used for protection and as clothing, and were also seen as signs of social status or given in a dowry. They often played a role in various ceremonies. For centuries, they were used as currency with neighbouring or distant peoples, like the Benin textiles bought by Europeans from the 16th century onwards.

Among the Kuba, long textiles applied with raffia are used by women, who roll them round their waist to make a wide dancing skirt. The prevailing "graphic designs" are produced by pieces that are sewn on or embroidered. They feature geometric patterns that seem quite contemporary, like a work by Paul Klee. The decorations also have a very practical aspect, since they hide any defects in the material.

Another kind of garment is a small raffia cloth, known as "Kasai velvet", since it is made using the cut-pile technique. These textiles are only used by dignitaries, as clothing, blankets or upholstery for a chair or stool. Sir Hans Sloane, who founded the British Museum in 1753, had several in his collection, as did Emil Torday, in the early 20th century. He made a study of them and donated them to the British Museum.

These "velvet" pieces are woven by men and embroidered by women. The fibres are dyed

in the traditional colours, black, yellow, red, orange or brown. The creation of wide-ranging but repetitive patterns, made from memory for each cloth, gives each of them their originality and personality. The geometric patterns can often also be seen in scar tattoos and on the Kuba people's wooden objects, making them easy to identify. The selection of Kuba textiles shown here combine high quality and modernity.



110 (détail)

Θ110

**Jupe de danse cérémonielle Kuba,
République Démocratique du Congo**

Raphia, applique, broderie

L. 546 cm – l. 81,9 cm

Kuba Ceremonial Dance Skirt, Democratic Republic of the Congo

L. 215 in – W. 31.8 in

4 000 / 6 000 €

Provenance :

- Martin and Ullman, Artweave Textile Gallery, New York
- Collection privée

Θ111

Tissu Kuba, République Démocratique du Congo

Velours

L. 55,2 cm – l. 47 cm

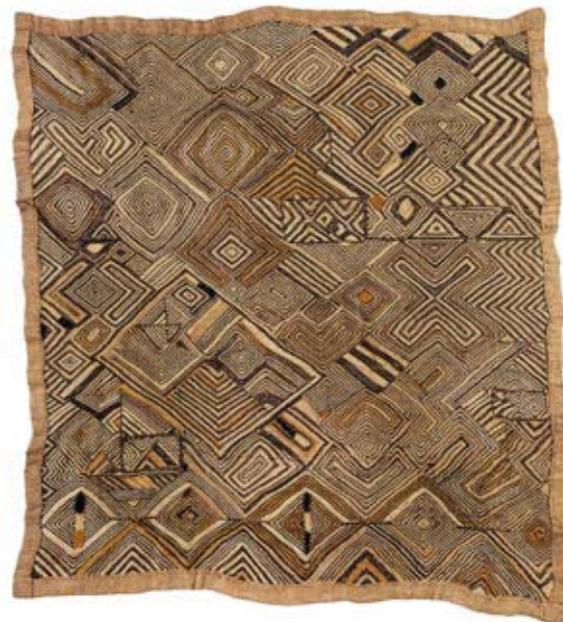
Kuba Velvet, Democratic Republic of the Congo

L. 21.6 in - W. 18.5 in

2 000 / 3 000 €

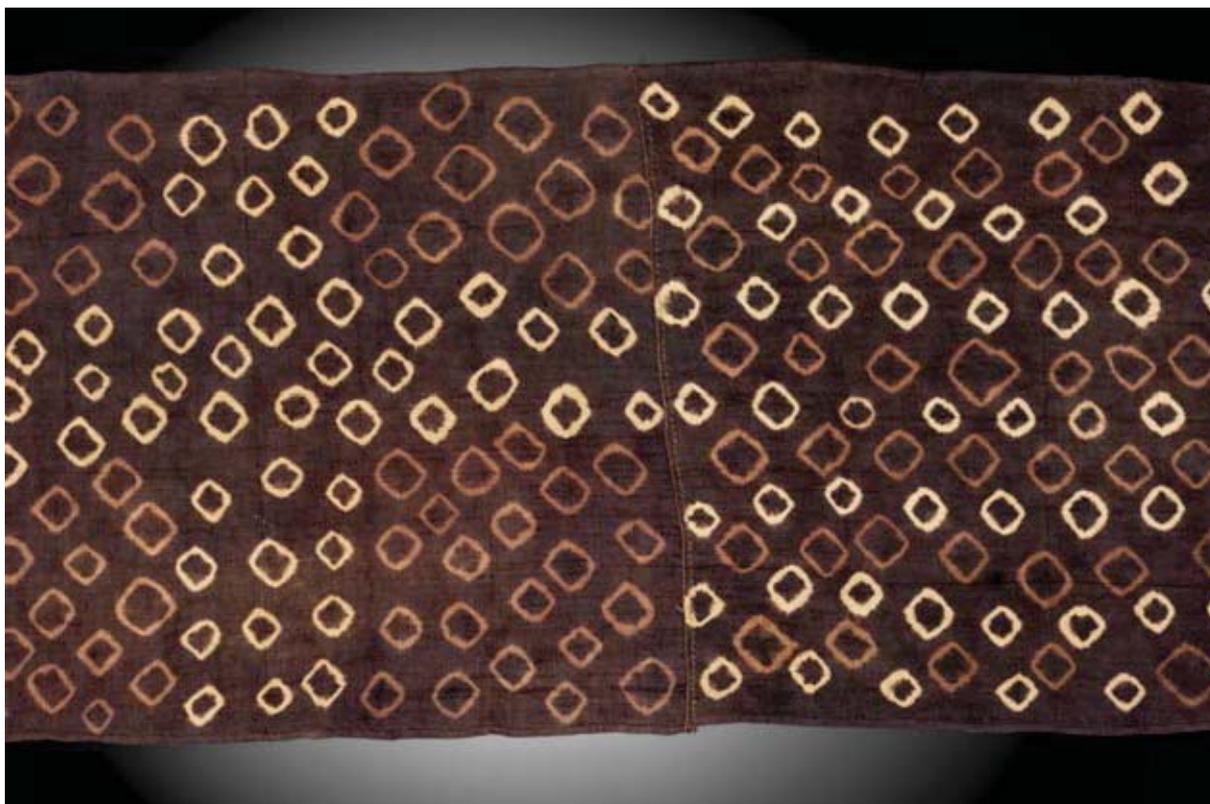
Provenance :

- Vente Ader Picard Tajan, déc. 1990, lot 79
- Collection privée



111

Θ Ces lots sont en importation temporaire



112 (détail)

Θ112
Jupe Kuba, République Démocratique du Congo

Raphia

L. 264,2 cm - H. 57,2 cm

Kuba Skirt, Democratic Republic of the Congo

L. 104 in - W. 22.5 in

3 000 / 5 000 €

Provenance :

- Congo Gallery, Bruxelles

- Collection privée

Θ113

Jupe Kuba, République Démocratique du Congo

Raphia

L. 440 cm - l. 62,2 cm

Kuba Skirt, Democratic Republic of the Congo

L. 173.25 in - W. 24.5 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :

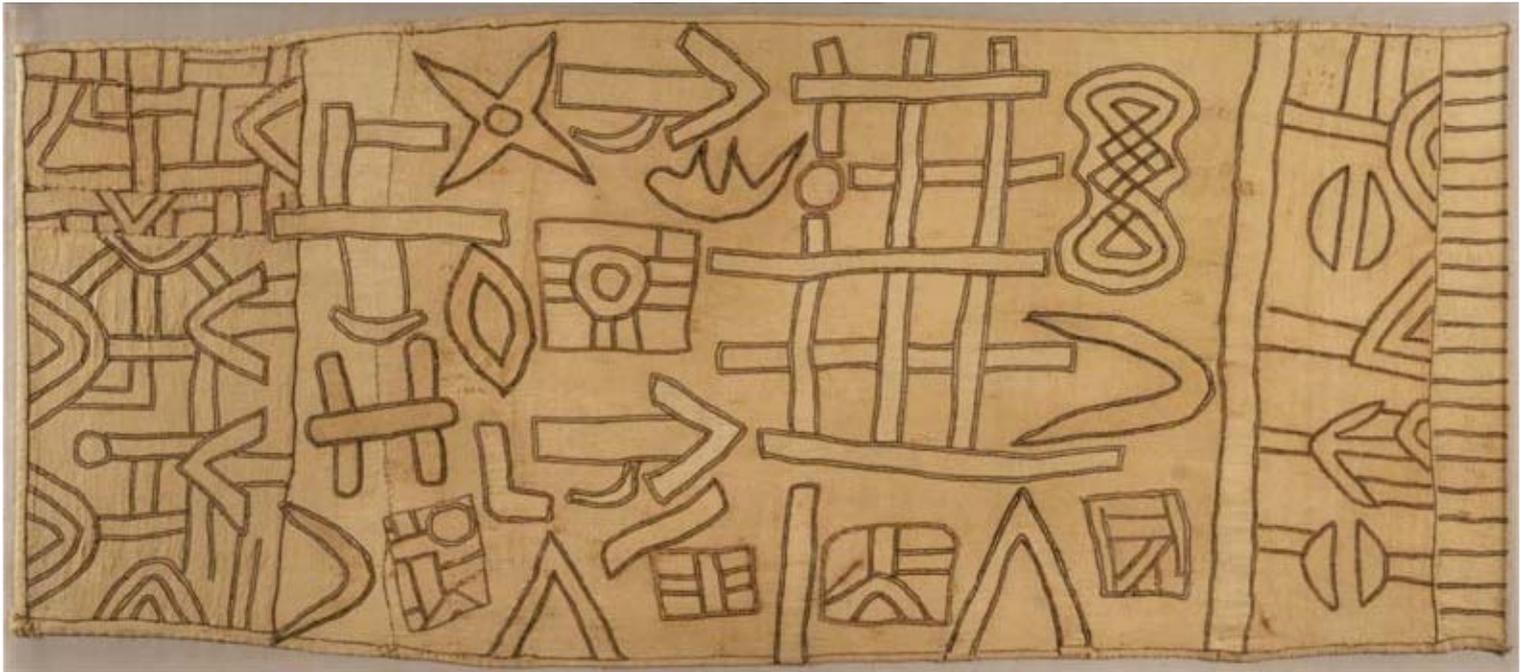
- Congo Gallery, Bruxelles

- Collection privée



113 (détail)

Θ Ces lots sont en importation temporaire



114

Θ114

Jupe Kuba,

République Démocratique du Congo

Raphia

L. 138,1 cm - l. 61 cm

Section of Kuba Skirt, Democratic Republic of the Congo

L. 54.3 in - W. 24 in

5 000 / 8 000 €

Provenance :

- Martin and Ullman, Artweave Textile Gallery, New York
- Collection privée

Θ115

Tissu Kuba, République Démocratique du Congo

Velours

L. 58,4 cm - l. 45,7 cm

Kuba Velvet, Democratic Republic of the Congo

L. 22.8 in - W. 17.7 in

2 000 / 3 000 €

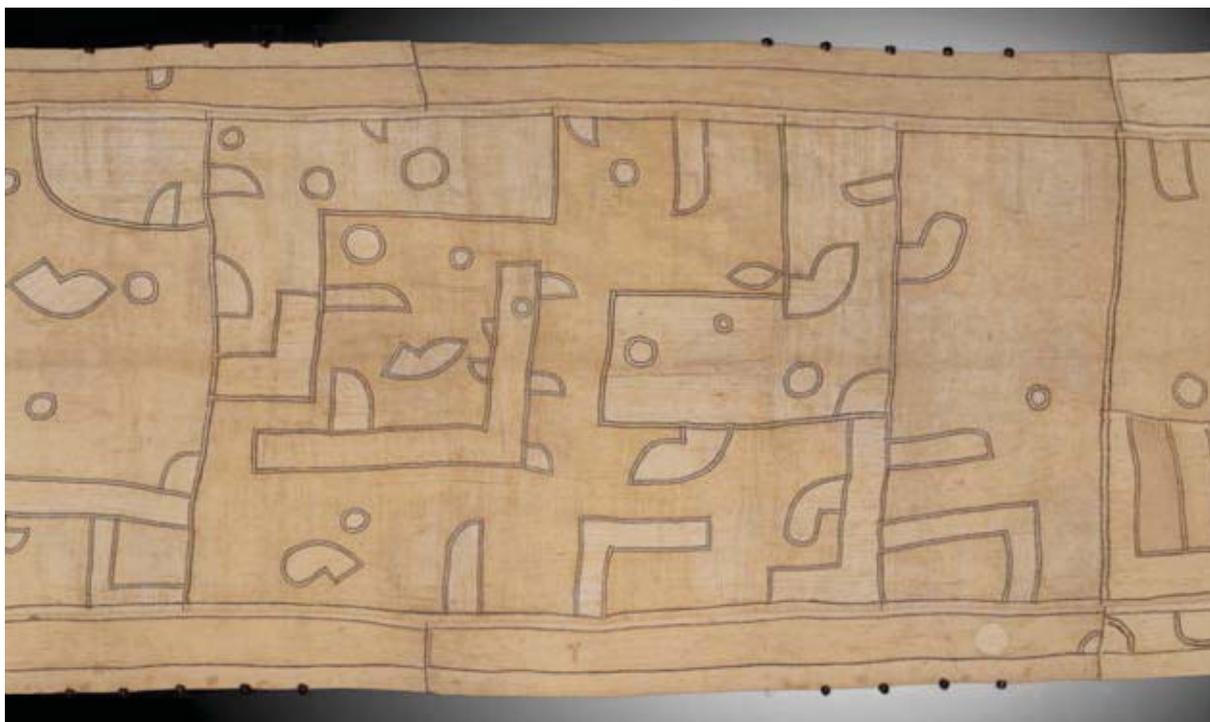
Provenance :

- Gail Martin Gallery, New York
- Collection privée



115

Θ Ces lots sont en importation temporaire



116 (détail)

Θ116

**Jupe de dance cérémonielle Kuba,
République Démocratique du Congo**

Raphia

L. 551,2 cm - l. 62,2 cm

Kuba Ceremonial Dance Skirt, Democratic Republic of the Congo

L. 217 in - W. 24.5 in

3 000 / 4 000 €

Provenance :

- Martin and Ullman, Artweave Textile Gallery, New York
- Collection privée

Θ117

Tissu Kuba, République Démocratique du Congo

Raphia

L. 278 cm - l. 87 cm

Kuba Textile, Democratic Republic of the Congo

L. 34.2 in - W. 109.4 in

5 000 / 8 000 €

Provenance :

- Jeffrey et Sarah Stafford
- Collection privée



118

Θ118

Tissu Kuba, République Démocratique du Congo

Velours

L. 54,9 cm - l. 61 cm

Kuba Ceremonial Dance Skirt, Democratic Republic of the Congo

L. 21.2 in - W. 24 in

2 500 / 4 000 €

Provenance :

- David Lantz Gallery, New York
- Collection privée

Θ Ces lots sont en importation temporaire



117

Θ119
Tissu Kuba, République Démocratique du Congo

Velours

L. 44,8 cm - l. 50,2 cm

Kuba Velvet, Democratic Republic of the Congo

L. 17.3 in - W. 19.6 in

2 000 / 3 500 €

Provenance :

- Gail Martin Gallery, New York
- Collection privée

Θ120
Tissu double Kuba, République Démocratique du Congo

Velours

L. 162,6 cm - l. 71,1 cm

Kuba Textile, Democratic Republic of the Congo

L. 63.7 in - W. 28 in

3 000 / 5 000 €

Provenance :

- Gail Martin Gallery, New York
- Collection privée



119



120

Θ Ces lots sont en importation temporaire



TRANSLATIONS

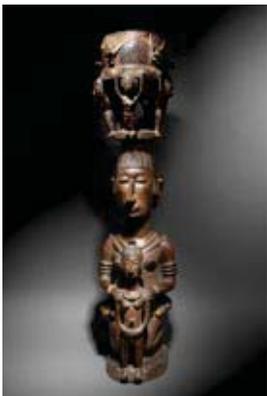


18
Bamana tji wara headdress, Mali
 H. 24 in
40 000 / 60 000 €
 Provenance:
 - Former Maurice Nicaud collection, Paris
 - French private collection



Reproduction:
 - Dominique Zahan, *Antilopes du soleil - Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Edition A. Schendl, Vienne, 1980, planche 43, fig. IM 156

The Bamanas are a Mandinka people mainly settled in Mali. Their social and religious life was organised by six initiation societies. All the male members of the community progressed from one to the other, after complex rites of passage involving distinct, mostly zoomorphic masks. The fifth society was the tji wara society, with dances exalting the fertility of the soil and of all the community. Crest masks were always worn in pairs, with a male element evoking the sun, and a female element illustrating the earth. The Bamanas' founding myths recount that a male roan antelope (*hippotragus equinus*) brought the first cereal to the humans and taught them agriculture. As if posed at a standstill on a small rectangular base, our mythical animal stands on long legs supporting an extremely stylised body. In an attitude of distrust, the large head is thrown backwards by the long, zigzagging neck. The head is crowned with three horns and framed by huge ears. While the face seems human the profile clearly shows an animal's mouth open in a primal scream. The great skill shown by the talented sculptor, especially the way the limbs are joined to the body, and the work on the body and neck, gives the crest mask a prominent place among the Bamana works that have come down to us. The magnificent black patina shows repeated use and consequently all the care and veneration given to the object in the society of dancers from the period.



24
Banga drum, Guinea
 H. 43.8 in
150 000 / 200 000 €
 Provenance:
 - Former Maurice Nicaud collection, Paris
 - French private collection

Exhibition:
 - *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zurich, 1970

Publication:
 - Elsy Leuzinger, *Die kunst von Schwarz-Afrika*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1972, p. 87
 - Pierre Meauzé, *L'Art nègre*, Paris, Hachette, 1967, pp. 10-11



FROM THE BAGA PEOPLE IN LOWER GUINEA: AN A-NDĒF WOMEN'S SOCIETY DRUM
 Collectors were rarely given the chance to have access to a Baga caryatid drum of this importance. A similar example was sold during the auction of the collection of the painter Jacques Broussard, thirty years ago. That work was sold for

a price that made headlines at the time and is now held by the Smithsonian in Washington, like most of the rare specimens that are known in the world, whether at Tervuren, at the Barbier-Mueller Foundation or at the Metropolitan Museum in New York. Our work probably comes from the same workshop than Broussard's one. Indeed, Broussard's drum differs stylistically on the upper part, where interlacing snakes support the drum shell. The figure depicted is also different, showing a praying figure

holding a libation cup. A third work of the same size and using the same technique, held by the British Museum, is definitely a twin of the sculpture described here. A kneeling mother seems to guide with her protecting hands the first steps of her offspring girl, who looks exactly like her. While the sculpture of the British Museum shows a boy... Is it a depiction of the universal theme of the "presentation of the child" to the world, to society or to God, as immortalised, among others, by Holbein the Elder or some of Rembrandt's contemporaries? The theme of the caryatid is common in Africa, but our Baga shows no suggestion of the sense of servitude seen in the Buli Master's carrier of the luba cup, who seems weighed down by the effort. The powerful Baga looks serene, carrying her charge quite naturally rather than supporting it. Her shoulders are set straight and her back is arched, she doesn't need to use her hands to provide overall balance. She has the upright demeanour of someone used to carry each day heavy baskets or jugs filled with water. As a symbol of the weight of her responsibilities in the community, her head supports a group of five small beings that are helping her to hold up the hemisphere forming the drum shell. Their posture inevitably recalls the ivory figures holding up salt cellars made by their distant relatives in Sierra Leone during the 16th century. As it is the custom for young brides, this ideal of Baga beauty is adorned with an amulet necklace, bracelets and a kind of baldric adorned with metal bells. Her hair is strictly and harmoniously plaited, her impressive nose recalls the profile of *nimba* statues, like the ones with a skull used to hold up the earliest known example of a Baga drum, bought by the administrator Chevrier in the early 20th century. If Islam had not already destroyed them, few *a-ndĒf* drums from the golden era survived the decision taken by Sékou Touré to wipe out all trace of Animism in Guinea when he came to power in 1958. In the 1950s, shortly before the new regime took power, Maurice Nicaud brought back this drum. Nicaud, who was later an art dealer Rue Guénégaud in Paris, travelled across Guinea, Mali and Ivory Coast when he was managing a transport company providing him the ideal logistic platform to collect large-scale works. The border of the two Guineas and the Baga Simetou villages in the mangroves of Rio Nunez were not so far from Conakry. That was in these villages that he acquired these drums, which were used for dancing on different occasions by women's societies.

Bertrand Goy



30
Superb Blolo Bian statuette
Baoule, Sakassou region, Ivory Coast
 Wood with a fine brown patina from handling
 H. 12.9 in

20 000 / 30 000 €
 Provenance:
 - Jean-Paul Delcourt, Abidjan, 1970's
 - European private collection



Exhibition and publication:
 - *Lumière Noire*, Tanlay, 1997. Reproduced as number 33 in the catalogue

This bridegroom from the other world is shown standing on a small cone-shaped base. The legs are pleasantly rounded and slender. The abdomen and chest have a double line of tribal scarifications. With a particularly elegant movement, the arms are raised in front of the chest, so that both hands can rest on the beard divided into three braids. The face has a great gentleness and is heart-shaped, with the large forehead lined by a highly detailed headdress. The quality of this work, dreamt by a seer and sculpted by a master artist, perfectly illustrates what one of the earliest admirers of Baoulé art named Maurice Delafosse said:
 "One thing that strikes any observer is to see how the Baoulé sculptors strive to capture the prominent features of their human or non-human subjects and reproduce these features as precisely as possible. It is also notable that Baoulé sculptors omit no details, even the smallest ones; the head, for instance, they reproduce the hairs almost one by one and even include the protruding muscles."

Maurice Delafosse, *Sur des traces probables de Civilisation égyptienne : et d'Hommes de Race Blanche à la Côte d'Ivoire*, op. cit, p. 11



31
Guro mask, Ivory Coast
 H. 9.8 in - l. 5.9 in
60 000 / 80 000 €
 Provenance:
 - European private collection

To this date, only one other mask of this kind as remarkable as our has been found. It belonged to André Lhote and was part of the prestigious and unforgettable exhibition of masterpieces, "African Negro Art", held in 1935 by the Metropolitan Museum in New York. The form of these masks, with human features combined with an animal element, shows that they were made in a region now inhabited by the Bété people in Gagnoa. They

were called the Tsién people by their Guro neighbours before the colonization. This vast area in western Ivory Coast, between the Bandama and Sassandra rivers, is divided into three totally distinct centers around the cities of Daloa, Soubré and Gagnoa. The long-established inhabitants were hunters and warriors who became farmers when coffee and cacao production began to thrive and encroach upon the rich tropical forests. Here, a wide range of groups merged to form a Bété identity that was created for the convenience of the colonial authorities, as the anthropologist, Jean- Pierre Dozon explains:

"An ethnonym needing to be treated with care; wide-ranging origins; a mosaic of tribal groups whose inter-relationships and exchange networks go well beyond the limits of today's Bété country: these are, briefly, the lessons from pre-colonial history." Few studies have been devoted to the material culture of this geographical area. In 1962, Denise Paulme, gave little information about Bété masks after some months on the ground and only mentioned masks from Daloa, which were inspired by their neighbours production in western Ivory Coast. In 1968, Bohumil Holas devoted a work to them, "L'image du monde bété" ("Image of the Bété World"), but he paid little attention to this kind of production from the Gagnoa region, "except for a few rare exceptions".

Before these studies, three witnesses prove their existence:

In 1938, the administrator Ladurantie mentioned masks produced in the Guébié region, in Gaherolilié. The Guébié people are a historic Bété tribe living south of Gagnoa. They are thought to have migrated to present-day Ghana at the same time as the Baoulé did and stopped off in Zikiso in Dida country. From there, they spread out all over the region. Close to this area, in 1911, the warrant officer Fillioux found one of the masks similar to the exemplary work owned by Tzara and exhibited at the Quai Branly- Jacques Chirac Museum. These masks share certain features with the one studied here, particularly the realistic appearance, which is closer to the mask-portraits of the Baoulé or the masks of their Guro neighbours than to the stylised, dream-like depictions of the Bété from Daloa. The works of Czech Vladimir Golovin, whose collection was acquired by the Náprstek Museum in Prague in 1934 and 1935, are able to enlighten us.

Recently graduated from Prague Medical School in the early 1930s, he settled in western Ivory Coast and collected sculptures, including some from the Gagnoa region. The detailed documents accompanying these and the very specific morphology of our mask means that we can safely attribute it to the Zédié tribe among today's Bété people. Early in the century, the Zédié were part of a mosaic of tiny groups limited to four or five villages in the far north of the region, close to Sinfra, in the Guro country, from which they originally came, according to some traditions. Our mask perfectly matches all the features of this artistic center, beginning with the long, slanted, half-closed eyes, highlighted by scarifications in the form of concentric arcs and echoed by the shape of the hairline. A protruding strip divides the huge forehead, the main trademark of the Zédié people. Since African artists generally aim to highlight what is essential, one can imagine that this exaggerated feature illustrates an universal belief : the idea that brain's mental capacity is directly proportional to the size of the cranium.

The sculptor of our mask had made remarkable use of this exaggerated feature to give his model an exceptionally elegant profile, with the line from the wide forehead curving slightly towards the half-cone shaped nose and ending at the chin and the mouth with pouting lips. Other details, such as the design of the fine ears, the variety of wood used and the unusual presence of a stamp at the top of the skull, leads us to suppose that this mask and André Lhote's came from the same workshop.

Bertrand Goy



Ø32
Mu-po statuette
Bangwa people, Batié chiefdom, Cameroon
Wood with a fine black patina from handling
 H. 11 in
40 000 / 60 000 €
 Provenance:
 - Christie's London, 23 June 1992, lot 68
 - Private collection

Exposition:
 - *Images of Power: Sculpture from the Cameroon Grassfields*, Neuberger Museum of Art, Purchase, New York, avril-aout 2011.

Publication:
 - Marie-Therese Brincard, *Art in Cameroon: Sculptural Designs*. Purchase, New York, Neuberger Museum of Art, 2011, p.33, n°28.
 - *Arts d'Afrique Noire*, n°83, automne 1992, p. 63.
 - Jean-Baptiste Bacquart, *The Tribal Arts of African* Thames and Hudson, 1998, p. 109, n°12

The Batié kingdom was one of the greatest center of large-scale statuary in the kingdoms of eastern Bangwa. Unfortunately, it is still little known



except through the photo collection assembled by Lecoq in 1946 and a few works in German museums collections.

But several *Mu-po* statuettes, produced in *Ku'n'gan* societies in a readily identifiable style, seem to have been the work of a single unknown artist of the 19th century. All the works were acquired near Batié.

Most of the time they show a pregnant woman naked with a well-rounded belly, her arms close to her body and her hands on her chin in a gesture that symbolises meditation and wisdom (Harter, 1986). The big, almond-shaped eyes are set either side of the barely sketched nose, while the protruding jaw gives balance to the prominent abdomen. A headdress stands out clearly around the face.

This large-scale example is remarkable for the power of the sculpture and the striking relationship between the different parts. The skill of the master-sculptor of Batié reaches its climax. The work achieves perfection, as it can be seen from whatever angle.



38
Very old Kran mask, Liberia/Ivory Coast
Hard wood with superb patina from handling
 H. 10.2 in
30 000 / 40 000 €
 Provenance:
 - Jean-Paul Delcourt collection, Abidjan, near 1970
 - European private collection

The Kran people live mainly in Liberia. They are famous for their old, fearsome masks, which are often highly elaborated in structure.

Here the nose area and the upper lip are merging, producing a terrifying creature with a wide-open mouth and impressive teeth. The eyes are also wide open and encircled by hatched patterns. The wide

forehead is divided from top to bottom by a narrow central line that is a feature of the Kru people's masks. The line ends with a rim at the top which could be used to attach a headdress or a dance costume.

The inside of the mask and its beautiful patina due to handling shows how very old the mask is.



39

Head of an ancestor used in Byeri worship
(*añgokh-nlô-byeri*)

Atlantic equatorial Africa

Gabon, north of the River Ogooué, Fang

Wood, thick patina due to handling

H. 10.6 in

60 000 / 80 000 €

Provenance:

- Jean Genet collection
- Olga Keselsevic collection
- Private collection

A Fang head with an unusually shaped "skullcap".
The ancestor's head is 27 cm high, it shows a frontal and sculptural composition with a flattened pear

shape designed for motionless ritual use. It has a wide, rounded and perfectly even forehead formed from the quarter of a sphere. The cheeks are slightly hollowed, with oblique convergence lines, producing a wide mouth with thin, pursed lips. As often in Fang art, it is frowning. The chin is rounded and well set apart from the cylindrical neck, making the chin jut out. On either side of the slender, rather short nose are wide, half-closed eyes with almond-shaped eyelids. In the hollows of the arch of the eyebrows, an upside-down omega shape, suggests an attitude of meditation. The ears are turned forwards with the finely sculpted tragus joined to the edge of the headdress at the ends of the frontal band. This "skullcap" closely follows the rounded skull and is divided into two lobes on either side of a slender, central protruding line. The line ends at a small, horizontal cavity at the top of the neck. It is somewhat similar to the Fang padded lobe headpieces seen in northern Gabon in the early 20th century and others, made simply of fine braids (cf. below, "Fang headdresses in the 19th century and before 1920").

Judging by the patina and in comparison with other works, this object is very old, probably dating from the second half of the 19th century or the early 20th century.

Añgokh-nlô-byeri heads

The Beti-Fang of equatorial Africa (southern Cameroon, Equatorial Guinea and northern Gabon) were animists who worshiped their ancestors, known as byeri. They made symbolic representations of the deceased in the form of wooden statuettes (*eyema-byeri*) and wooden heads. These wooden heads are called *añgokh-nlô-byeri* [lit.= "complete head of the ancestor", in contrast to the fragments of skulls and teeth that are kept in reliquaries]. The wooden heads are rarest than the statues and are often of high quality in terms of sculpture and surfaces.

These ritual effigies performed different functions: to magically "preserve" the human relics that were kept from generation to generation in large cylindrical chests made of sown bark. Each family chief was the custodian of the chests, but also of the full-length statuettes, used as puppets during initiation ceremonies for young men. The skulls guaranteed the genealogical identity and the social legitimacy of each family. The *añgokh-nlô-byeri* heads were not used in this way. They were always hidden in the chef's hut, near his bed and his personal belongings. Like the fragments of human skulls, they were regularly honored and often coated in palm oil, sacrificial blood and ba powder (a mixture of oil and crushed padauk wood. The red coating was the sign of the sacred as the parrot feathers of the same colour). The sculptures were always decorated with a bouquet of feathers on the headpiece.

According to studies carried out on this subject, it seems that the bodiless heads did not exist before the full-length statuettes. The heads and statues coexisted in the regions they were found, at least during the 19th century. It is possible that the original idea was to represent the ancestor's skull visually with a simple wooden head. Due to time and movement, this original and unique form of iconography developed into more complex images. But this is not mentioned in the recorded oral traditions.

The magical functions of the wooden heads, busts and statuettes were exactly identical from north to south in the Pahouin country, from southern Cameroon to Gabon and Rio Muni. Most of the Fang heads whose original location is fairly well known have been found among the southern Fang, the Fang of the Gabon estuary, in the Como, Remboué, Okano and Abanga valleys (Fang Mekè), and among the Fang Betsi in the south of Woleu-Ntem and on the right bank of the Ogooué. G. Tessimann also saw and collected wooden heads from the Ntumu people in eastern Rio Muni before 1910. The clergyman, Fernand Grébert, in his remarkable notebooks of sketches and ethnographic observations, noted the wide range of sculptures linked to "byeri" worship, and the co-existence of heads, busts and statuettes (cf. *Le Gabon de Fernand Grébert, 1913-1932*, Geneva, 2003, pp. 95, 143, 146, 197, 222, 256, 306), a cultural reality of the 1915-1930 period that has fortuitously been preserved from oblivion. We might note that even before 1920, the "Pahouin" heads with lobed or braided

headpieces were highly regarded by collectors of "Negro Art", such as Paul Guillaume, André Lefèvre, Carl Einstein, Jacob Epstein, Joseph Brummer and others. The relative abundance of a very particular type of Fang sculpture may result from the fact that in those years the "beaters" – the bushland hunters, merchants or sometimes soldiers – only had access to certain regions that were relatively near the coast and main valleys, particularly the Gabon estuary area, the region between Libreville and Lambaréné, the Ogooué valley and its tributaries on the right bank, the region of the "Fang heads".

Conclusion about the 27 cm head

The small *añgokh-nlô-byeri* head, 27 cm, described above is representative of the statuary art of the Beti-Fang in Atlantic equatorial Africa through its simple shape and subtly balanced features (bulging forehead, heart-shaped face, and especially the rare feature of the skullcap), showing the great skill of the sculptor who made it. In Betsi style (southern Fang), this head of a *byeri* ancestor shows fine workmanship and a thick patina due to handling. It is old, dating from the late 19th century.

Docteur Louis Perrois



Θ40

Sawos suspension hook, Middle course of the
Sepik river, East Sepik area, Papua New Guinea,
Melanesia

H. 22.8 in – L. 11.8 in

30 000 / 60 000 €

Provenance:

- Rheinische Missions-Gesellschaft, 19th century
- Barmen-Wuppertal Van Heydt Collection,
1910

The Janus hook from the middle Sepik River area shown here is exceptional for its antiquity and technical skill.

It came to Europe in the following circumstances. The Rheinische Missions-Gesellschaft (RMG) was founded in 1828 after the merger of several small

missions, the main mission was located in Barmen (North Rhine-Westphalia). It was unusual to bring together several Protestant denominations, whilst complying with the re-religious policy of the Prussian state. The RMG also worked hand in hand with Prussia in its imperial expansion into southern Africa, Indonesia and the South Seas, becoming one of the most powerful German missionary societies prior to the Great War. In 1887, two pastors arrived in Finschhafen, on the north coast of New Guinea. They had been sent out by the RMG to explore the area. The missionaries asked the only administrator of the colony, the Neu-Guinea Compagnie (NGC), to join the economic exploration mission leaving for the River Sepik on board the Samoa. From 28 June to 7 July, the ministers went up the river and collected a few weapons but no important objects. The expedition returned with no prospect of recruiting workforce or setting up a plantation. Since the NGC refused to give the RMG land near Finschhafen, the pastors had to settle further east, near Friedrich-Wilhelmhafen (the future Madang), in Astrolabe Bay and on islands on the Rai Coast. Until they left New Guinea in 1932, they focused their work on this region, without seeking to return to the River Sepik area, and despite almost continual rejection. Twenty missionaries died in 20 years and sixteen-year had passed before the celebration of the first baptism in 1903. The atmosphere was increasingly hostile.

Showing a very rigid faith and attitude towards the local population, the RMG missionaries generally showed little ethnographic curiosity. Whenever they made enquiries about ceremonial objects, it was only to burn them, as it can be seen in an RMG propaganda film made in Nias in 1927. The same attitude was not adopted by some of the fellow countrymen they knew, who collected objects from the Sepik's banks. They included the government doctor and future linguist, Otto Dempwolff, who worked in the missionary hospital, and the director of the imperial postal services in the colony, Martin Voigt, whose family lived in Elberfeld, near Barmen (two towns that were merged with a few others in 1929 and renamed Wuppertal the following year). This was thank to this men that the RMG missionaries acquired a number of important objects from the Sepik area.

In 1909, Eduard Kriele was sent from Barmen to inspect the RMG facilities in New Guinea, speed up their economic development and prepared the arrival of teachers recruited in the German Samoan Islands. He may have taken away this hook among with a few other significant objects from New Guinea. The following year they were added to the collections of the Von der Heydt family, one of the most famous families in Elberfeld. The existing archives do not show if whether the object was bought or given as a gift to thank the family for their support.

The Von der Heydts were a family of tradesmen, they formed an alliance in 1784 with the family of Abraham Karsten, the founders of Germany's first bank, through marriage. From this marriage was born August von der Heydt, one of the country's leading bankers and investors. As the Prussian kingdom's Minister of Trade, Industry and Public Works, he was ennobled. Later, as Minister of Finance, he achieved to cover all the expenses from the Austro-Prussian War. But his grandson, Baron August III (1851-1929), who was also a banker, was no less influential and controlled a large number of companies. He was head of the Von der Heydt-Karsten & Sohne bank along with his cousin Carl. The Berlin bank Von der Heydt also opened an import-export trading post for colonial goods. From 1907 to 1914, August III published an economic and statistical directory, *Von der Heydts Kolonial-Handbuch, Jahrbuch der deutschen Kolonial- und Übersee-Unternehmungen*.

In 1909, the publication included a reference to the RMG for the first time, referenced among the "trading, transport, agricultural and mining companies". But the missionary company probably had other reasons to show its gratitude to August III, whose family was very interested in religion, and dominated the political, economic and cultural life of the time in Barmen-Elderfeld. As trade advisor to Wilhelm II, he gave him an equestrian statue as a gift when the Kaiser went to Elberfeld in 1900 to inaugurate the "overhead metro" and other monuments. Two years later, August opened a half-public, half-private museum in Wuppertal, which has been named after him since 1961.

Although he was very conservative in politics and religion, this patron of the arts was paradoxically keen on avant-garde painting, from the French Impressionist to the early German Expressionists. He hosted the first group exhibition of the artists from the *Blaue Reiter* group. It is possible that he held pieces of non-European art in his collection even before Franz Marc and Wassily Kandinsky praised them in their publication. August encouraged the artistic interests of his son, Eduard (1882-1964), who created a collection of treasures and donated them to the Rietberg Museum in Zurich. But Eduard only began to collect art works after the First World War.

From the point of view of design and style, this Janus-style hook made from a single piece of wood is both an unparalleled work of iconography and a work of incredible technical mastery. This can be seen in the almost total symmetry between the two sides, the harmonious proportions of the head, torso and the rest of the body supporting the strong base of the hook, the smooth, but firm outline of the sculpture, as well as the regularity of the curves corresponding to the shape of the face and torso, and the arms meeting up with the hips. The collar bone is also possibly suggested at the top and the ligaments between the pubis and hip bones below. Where the sexual organs should be, a face can be seen on each side or possibly a bird's head with a beak supporting the curved parts of the hook, as it can be seen in many objects of this kind.

Janus-style hooks are relatively common among the sculpture of the medium River Sepik area. They are often linked to a range of myths involving two brothers who are depicted as rivals and linked to creations of all kinds. The slight protuberance on one of the foreheads may evoke a male headdress and its absence on the other may suggest that it is a woman. The object could represent a couple or a hermaphrodite. The work combines a wide range of stylistic features. One can observe the powerful shapes at the end of the hook and the faces from Iatmul sculpture; the use of buttons to indicate nipples, which is common among the Sawos; the taste for curls, slits and fangs, features that can be found further west up the river and along its tributaries. And the details of the face that seem to be borrowed from the southern Abelam people, the Sawos' neighbours: half-closed eyes, the protuberant sides of the nose, the lips closed and lined, and a rounded chin and face, producing a mellow effect. Markus Schindlbeck, a great specialist of the Sawos, recently pointed out that their painting formed a link between them and the Abelam, who are also noted colourists, as well as skilled sculptors. It is unlikely that these mutual influences failed to extend to sculpture.

Traces of pigments show that the hook was painted, and was probably also decorated with feathers near the heads. The sophistication of the figures and its fully completed state seem to indicate a purely private use. Two perpendicular extensions, which were broken off long ago, as the patina attests, are present on the torso of each side. They seem to correspond to transversal arcs similar to the existing ones, like concentric side arcs, as if underlining the double nature of the human figure.

Among other purposes, ceremonial hooks of similar size were used to hold magic packets at hand height during the famous rituals in the Men's House. Whether this object was damaged accidentally or deliberately due to a lack of magical effect, its present state suggests that it was thrown out and could be sold safely in this desacralized condition to the white men, between 1887 and 1909.

Gilles Bounoure



Θ42

Tahiri-ra'a *Fly-Whisk from the Austral Islands with a janus figure, Polynesia*
H. 6.6 in

130 000 / 180 000 €

Provenance:

- Hélène and Henri Kamer's collection, 1965
- Sotheby's London, 16 June 1980, lot 141
- Jef Vander Straete's collection, Lasne, Belgium
- Wayne Heathcote Gallery
- Private collection

Exposition:

- The Metropolitan Museum of Art, New York, August 2007-August 2017
- Musée Dapper, *Vision d'Océanie*, Paris, October

1992-march 1993

- The Art Institute of Chicago, *The Sculpture of Polynesia*, Chicago, 1967
- Musée de l'homme, *La découverte de la Polynésie*, Paris, 1972

Three kinds of fly chasers and their origin, according to Roger Rose (1979, p. 202/213). It was once thought that these objects, attributed by old beliefs to 'The Society Islands', came from the main island of Tahiti, neglecting the fact that the Austral Islands could be included in this group. It was only after the first voyage of Captain Cook (1768-1771) on the HMS Endeavour, who came back to Europe with two fly chasers from Rurutu and Tubuai, that their origin from the Austral Islands was confirmed. Confusion was created among the researchers by the fact that the sculptors from the Austral Islands worked in Tahiti and that their fly chasers may have been exchanged for other objects. The fly chaser shown here is one of the 7 listed by R. Rose as belonging to type C.

The purpose of 'fly chasers'

According to the Captain James Wilson on the ship the Duff (1799, p. 357/358), the inhabitants of Central Polynesia: 'never suffer a fly to touch their food when they could have avoided it; and should they find one dead in their puddings, or any of their provisions, which sometimes cannot be avoided, they throw it to the dogs. Hence they all carry fly-flaps... When the provisions are dressed and hot before you, the boys continue to fan away the flies with fly-flaps, nothing being more offensive or disagreeable than that a fly should get into their mouths; and their aversion to touch them with the hands is such, that should a dead fly be found on any part of their body, they would go instantly to the river and wash themselves.' Today most researchers, such as Roger Rose, David Shaw King or Steven Hooper have a widely different opinion about how these objects were used. For Steven Hooper (in *Polynésie, Arts et Divinités 1760-1860*, Musée du Quai Branly, Paris, 2008, p. 207, n° 173 referring to the Oxford fly chaser PRM 1906.20.6, which is intact and has pearl oyster shells tied to it) 'This may indicate that the shells were used like bells to be shaken during religious celebrations (Hooper, 2001), and the objects were not used to chase away flies. In 1769, Tupaia de Ra'iatea drew two young women dancing with a fly chaser in each hand (Joppien and Smith, 1985, p. 150).

Description of the sculpture:

The top of this rare and very old (18th century) fly chaser from the Austral Islands features two small twin characters joined at the head, shoulders and hips. The body is pierced with a hole through which a string of oyster shells was tied. The faces have a pointed chin, which is particularly striking in profile, the merest sketch of a mouth, eyes with deep brow bones and a short nose. The bulging forehead has two small, worn down protuberances. The arms form a right angle, so that the hands are joined over the belly.

The feet go a little over the edges of a base marked by notches supporting a circular column of 20 rings overlooking a double frieze of head. These features are typical of the B type.

The base of the handle ends with two discs decorated with 15 stylised pigs heads.

These fly chaser (type B and C) are the oldest of the three types studied. The deep brow black and lacquered patina is one of the reasons why it is considered one of the most beautiful objects of its kind. The fact that it was held in major collections strengthens the idea that this is a masterpiece of Central Polynesian art.



Θ43
Important Moai Kavakava Figure, Easter Island, Polynesia
 H.19.6 in
400 000 / 600 000 €
 Provenance:
 - Julius Carlebach, New York
 - Irving B. Dobkin, Highland Park, IL, 1950s
 - Taylor A. Dale, Santa Fe
 - Private collection

The most powerful Pascuan villages were built beneath the gaze of the stone giants perched on monumental platforms. These *moai aringa ora* (effigies with living faces) looked down the vast meeting places where ceremonies were held. Here,

the aristocrats hung groups of wooden statuettes of their protectors on their bodies. The statues were usually kept in the family home, hanging from the joists of the framework. In this private setting, they took part in magic rituals.

Among the statuettes, the *moai kavakava* (= figures with ribs) are characterised by the frightening appearance of the living dead. The visible bones, symbols of ancestorhood, are combined with full flesh on the lips, belly, genitals, buttocks and legs. Their posture is often bent, like the twisted trunks of the sacred native trees, the *toromiro* and the *makoï*, or the driftwood brought by the gods to the shores of Rapa Nui. To this category belongs the unidentified wood of the Carlebach *kavakava*, dark and lighter strips alternate, like those seen in antique sculptures kept in the collections of the SS.CC in Rome, in the British Museum, the Kunstkamera in St. Petersburg or the Calvet Museum in Avignon.

The sculptor of this masterpiece has combined the power and coherence of its construction with great attention to detail. This skill is shown with the perfect outline of the three fish decorating the top of the skull, probably the "totems" (*tapao* in Tahiti) of the group that commissioned the object. They are equivalent to the equally remarkable head of a *kavakava* (British Museum n° 1933 10-14). The almond-shaped eyes on the Carlebach statuette, similar to the eyes on the stone giants, are a feature of the most accomplished "archetypal" and "classic" statuettes dating from the 15th century to the mid-19th century.

Michel Orliac



Θ45
Janus New Caledonian Wood roof finial, gomoa or pwamabai, Kanak, New-Caledonia
 H. 41 in - W. 8.2 in
90 000 / 130 000 €
 Provenance:
 - Louis Antoine de Bougainville
 - George Ortiz, Geneva
 - Sotheby Parke Bernet, London 29/06/76
 - Thomas Murray, San Francisco
 - Private collection

Publication:
 - *Connaissance des Arts*, Mai 1978, n°513, p. 90/99
15 chefs-d'oeuvre de l'art des mers du sud par Georges Ortiz. The work is reproduced p. 93 with a notice from George Ortiz.

- Sotheby Park Bernet, *The George Ortiz Collection of Primitive Works of Art*, 29 juin 1978, London, lot n°157

This article from *Connaissance des Arts* magazine in 1978, with the title "15 chefs-d'oeuvre de l'Art des Mers du Sud" ("15 masterpieces of the art of the south

seas") is the best possible source to discuss George Ortiz, his collection and this Janus flèche faïtière. Here are the most relevant passages:

"George Ortiz, the famous collector and a great connoisseur of Oceanic art, has exclusively presented the most exceptional pieces from his lovingly assembled collection."

The commentaries are as follows:

"the art of the Pacific, and especially the art of Polynesia is, for people in the West, like an escape, a search for purity and truth, renewal."

"Here are some examples from among the finest objects in my collection, which illustrate, if only partially, the expressions of their religions and ancestor worship, as well as a few forms, with the supreme elegance of peoples who gave pride of place to aesthetics."

Commentary written by George Ortiz

"New Caledonia, Melanesia. Spear-carving for roof of chief's hut (*gomma* or *pwamabai*). Made of clay-coloured wood, patina from exposure to elements. H. 140 cm, L. 21 cm. 18th century.

The pole was once taller and has been sawn in the part that was inserted into the hut roof. Intermediary design between the Houailou and Canala styles. As in the Canala style, this roof carving features a human face sculpted on either side. This is a powerful piece, of high-quality, the kind of carving found on the roof of an important chief's hut, like the ones decorating the door and window frames below. Belonged to Louis-Antoine de Bougainville (1729 - 1811). As Bougainville never visited New Caledonia, it is believed that he bought it from a traveller or a navy officer who had been there. It was used as a wall bracket in the 18th century (traces on the head) and found in this condition at the beginning of this century in a country house belonging to descendants of the famous explorer. So this piece could only have come from Captain Cook's or Entrecasteaux's expeditions."



Θ49
Hema ancestor figure, Democratic Republic of the Congo
 H. 24 in - L. 7,5 in
550 000 / 850 000 €
 Provenance:
 - American private collection
 - Jean-Claude Bellier, Paris
 - Pierre Darteville, Bruxelles

Exhibition:
 - *The Inner Eye: Vision and Transcendence in African Arts*: LACMA, 26 février-9 juillet 2017
 - *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 19 septembre 2011-29 janvier 2012
 - *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, Rietberg Museum, Zurich, 26 février-3 juin 2012

Publication:
 - Alisa LaGamma, *Helden Afrikas: Ein neuer Blick auf die Kunst*, Zurich, Rietberg Museum, 2012, p. 260-261, fig. 222
 - Alisa LaGamma, *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 260-261, fig. 222



Bibliography:

Close to the Ancestor Figure of the Metropolitan Museum of Art, from the former Luciano Lanfranchi's collection.

The Hema sculptors' famous ancestor effigies have granted them their reputation. Few of them exist, and they uniquely express the spirit of the great royal families who left the forest areas to settle in the vast plains of the eastern part of Congo, Maniema and northern Katanga. A handful of southern Niembo workshops achieved an unmatched level of perfection and balance. The sculpture shown here is among the major works from these workshops.

The standing effigy is carved from medium-heavy wood, probably *Chlorophora excelsa*. With its 61 cm high and 19 cm wide, the statue is covered with a dark, shiny and very old patina. The oval-shaped face with full, rounded features, highlights a smooth forehead rising to the top of the skull. This stylistic element symbolises wisdom and authority. The almond-shaped eye cavities are carved in relief, the eyes are half-closed, slightly slanted, and with upper eyelid is more protuberant. In what that has been called the art of sleep, the expression brings out the vigilance of the ancestor, looking towards another world and attentive to his people. The bridge of the nose is slender and curved like an eagle's beak. Below the nose, the mouth seems to be closed, with well-shaped, slightly fleshy lips. The chin is rounded. The ear is circular with a round piece in the center. The four-lobed headdress is tilted towards the rear in a style characteristic of the Luika workshops. It is tied in two double braids in a semi-circle passing under two horizontal braids. The horizontal braids are set across the rear lobe of the headdress. According to tradition, the heroes of these princely families kept seeds to be planted there during the short migratory periods in the dry season. The headdress was common throughout the region in an infinite variety of shapes and positions.

Under the cylindrical neck with its protruding Adam's apple, the shoulders have been gently carved and joined to the thorax area, which is split on the left-hand side. The thorax is separated from the rounded belly, tapered below the arms. The arms are harmoniously parted to protect the sides of the navel area, recalling how much the clan hero watches over his people, like a mother watching over the child in her womb.

Diagonal markings decorate the abdomen, a sign of the ancestral effigies from the Luika workshops. The back is smooth and curved, the spine is hollowed out, the shoulder blades well shaped. The buttocks are outlined in a circle. The legs, with the lower part now missing, are firm and curved around a valiant and circumcised penis. Isometric rhythm highlights the stable character of this peaceful and serene posture. Artistic harmony is especially noticeable in the proportions given to the torso, growing smaller near the arms, bigger near the belly and creating the overall effect of the curved movement of a Greek amphora.

This masterful sculpture is linked to the Luika workshop by several similar works. Among them, we can mention the effigy at the Institut des Musées Nationaux du Congo (IMNC), collected in the Mbulula area; the work in the Art Institute of Chicago, collected near Kongolo; the effigy at the Kunsthaus in Zurich, acquired in 1940 from the Hans Coray collection, originally from the northern area of Niembo, and the work at the Vranken-Hoet in Brussels. In this group, this particular ancestral figure is exceptional and probably dates from the early 20th century.

François Neyt

Ø50

Kongo Yombe Maternity Power Figure, Democratic Republic of Congo
Wood of evino, paper eyes covered with glass, raffia pouches, piece of African Palm Civet fur, cereal grains

H. 9.2 in

40 000 / 60 000 €



Provenance:

- Saul and Marsha Stanoff's collection, Californie
- Sotheby's New York, 8 may 1989, lot 68
- Private collection

Publication:

- Raoul Lehuard, *Art Bakongo - Les centres de style*, vol. I, Editions Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1989, page 257, D 8-1-4

The Kongo maternity figure stands on a rectangular base with separate fragmentary feet adorned with chunky ankle bracelets. The bend legs with round knees are supporting a titled bust that reminds the curve of the body of a mother

carrying her infant child. The strong shoulders contrast with the subtly pointed breasts, the strong neck provides a stable base for the raised head with natural features: modelled mouth and protruding cheekbones. The statue's captivating eyes are adorned with pieces of mirror giving it unique intensity. Countless magical features adorn the neck: fur, dried flowers, cotton ties... The realist proportions and attitude, the presence of magical charges and the quality of the sculpture give it increased status among the Yombe corpus.



Ø52

Guro Mask

150 000 / 250 000 €

Provenance:

- Jay. C. Leff collection, Los Angeles
- Gustave and Franyo Schindler's collection, New York
- Hélène and Henri Kamer's collection, Paris
- Private collection

Exhibition:

- "African sculpture from the collection of Jay C. Leff", exhibition at the Museum of Primitive art, New York du 25 november 1964-7 february 1965, n° 64
- Exhibition au Creative Art Center, Morgantown, West Virginia, march 1969
- "The Art of black Africa : Collection of Jay C. Leff",

Exposition au Carnegie Institute, Pittsburg, 24 october 1969-18 january 1970, N° 100 du catalogue

- Sotheby's NY, "Important African, Oceanic, and Pre-Columbian Art property of Jay C. Leff", 10 et 11 october 1975, lot 153



Publication:

- Published in Warren M. Robbins and Nancy Ingram Nooter, *African Art in American collections*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1989, p. 173

In the savannah of Sudan, human statues often sit at the top of animal-like masks, especially among the Dogon, Senufo, Mossi or Gurunsi peoples. Further south, the Guro, a people living in central Ivory Coast, have made of this works their speciality and the top of their masks often features animated scenes. This tradition continues in the dances of the *Zaouli*, where the most recent representations featuring Mami Wata the mermaid or wrestlers wearing baggy shorts and short-sleeved shirts in loud colours have replaced the mythical pair of lovers that once ornamented André Breton's living room. The unusually rare - *zuhu* - sculpture illustrated here provides an easily understandable allegory. Perching on the skull of a harnessed guib or a Buffon's kob doesn't call for the same determination as taking the bull by the horns, but it still calls for skill, subtlety and a sense of balance. The image, at any rate, expresses domination.

The man is gripping the horns of the animal as if it were a ship's rudder in the storm, his will and reason are striving to manage and control the untamed and unstable nature at his feet. As far as we know, this the unique mask of this gender to be known among the Guro people. The very few other variations on the theme, two of which attracted the attention of Félix Fénéon, all feature a female figure. The bewitching *Gu* is standing on the sinciput of her handsome husband, the mythical hero *Zamblé*, a complex individual generally shown with the features of an antelope crossed with a leopard. For the Guro, a patrilineal group, placing a woman on a pedestal of this kind shows how she was "the foundation and pivotal element in all society", as the anthropologist, Claude Meillassoux, pointed out.

Unlike its counterparts from the opposite sex, who are sturdy, opulent and covered in keloids, the statue of our male character is paradoxically notable for his great delicacy and simplicity, but without any trace of sopiness. The body is powerfully muscular, slender, well proportioned, with a wild, almost ferocious expression on his face. The overall effect is harmonious, the artistry is dynamic and precise, as it can be seen in the way the headdress and the outline of the backbone are carved, and finely drawn hands. The base of the mask strictly speaking shows all the ambiguity of the *Zamblé*: the horns are still there, but the traditional muzzle of the feline has disappeared, replaced by a clearly human mouth and slender nose.

This subject is part of an ancient tradition, since Fénéon's two female masks were collected by Lieutenant Raoul Soffrey Berthier Allemand de Montrigaud between 1911 and 1913, during campaigns that led him across all the Guro country, from Gohitafla to Frerrou, with a few visits to the Bété people in Haut-Sassandra.

A certain similarity between the *Zamblé* base of these masks and the *Kpélié* of the Senoufo, their northern neighbours, attributed them to a hypothetical "Master of Duonou", a name taken from members of the Guro population living further north in their region. From a geographically opposite area, two yohouré masks, although sculpted in the style characteristic of the group, depict a male figure in an identical posture to the one we are describing. One of them was bought by Louis Carré from Antony Morris between the two World Wars. It is commendable to pay homage to the forgotten masters of African sculpture, but naming them after what is believed to be

their village or subregion is quite a daring piece of speculation. In the absence of other clues, even the site of collection is far from conclusive: the first mask with a proven Guro style, which was acquired by the Trocadéro ethnographic museum in Paris in 1895, was found in Tiassalé, a Baoulé village. Objects move, tribes interact and trade, and exogamy is commonplace, as in Kobiata, where, in the 1950s, the Bwaveré, a Guro subgroup, still had no hesitation in selecting wives from among the neighbouring Yohouré, despite "the long and tedious courtship" needed to win them over. The main point to keep in mind is that our mask is a rare and remarkable example of Guro sculpture.

Bertrand Goy



53
Atié (Akié) door panel, lagoonal area, Ivory Coast Republic

Wood and metal

H. 24.8 in - l. 9.1 in

60 000 / 80 000 €

Provenance:

- Olivier le Corneur, Paris

- Reginald Groux, Paris

- Private collection

Publication:

- *L'Art de l'Afrique Noire et « l'Époque Nègre »* de quelques artistes contemporains, Maurice Allemand, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1956, reproduced p. 9

- A. M. Boyer, P. Girard, M. Rivière, *Arts Premiers de Côte d'Ivoire*, Edition Sèpia, 1997, p. 117, n°125

This rare and magnificent Atié door is carved with an impressive bas-relief sculpture, decorated with a stylised crocodile at the

center. The crocodile's body is covered with geometric incisions to depict its scales. At the edges are two heads in characteristic Atié style, turned towards the center of the door. A metal handle is fixed to the animal's back. The rest of the door is decorated with ornamental herringbone patterns. It has a fine patina due to frequent use.

The tradition of decorative everyday objects has gradually disappeared. On this subject, it is worth recalling the commentary made by Alain Michel Boyer in his introduction to "Arts Premiers": "unlike the masks and statuettes that are still very much alive and present in the villages, the less sacred, everyday objects disappeared first and without trace." And it is true that this is the only door of its kind that we know of. The oral tradition regarding the role of these doors has been lost over time, although the quality of the iconography must have been linked to an important function.

Page 91

FROM WEAVING TO DANCING

The "Master of Bouaflé" and the Guro heddle pulleys in the Vérité collection
These heddle pulleys are of a very respectable age and derive from an art among the Guro people that has now disappeared. The objects now in use in the villages are produced by quite unsophisticated craftsmanship, and in any case many looms no longer include them. These two examples are very different in terms of ornamentation. They were already part of the major Vérité collection auction in June 2006 and illustrate the wide variety of shapes used in this art form.

The style and craftsmanship show that one of them was probably made by an artist who was named the "Master of Bouaflé" by Eberhard Fischer and Lorenz Homberger (*Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste, Rietberg Museum, 1985, p. 44*), and who was active between 1920 and 1930. We can see the main features of his style -- which can also be found in a handful of masks. Paradoxically, the style achieves its finest expression in these small pieces. A face that is longer than most other Guro works; a zigzag pattern at the hairline, at the top of the high, elegantly curved forehead; the eyes made from an extremely slender and oblique slit, falling down to the bridge of the nose, and a mouth with very thin lips. As well as the contrasting shapes, with the opposition between stylisation and even plainness (smooth cheeks and forehead, absence of scarification, barely evoked ears) and the attention to detail (the auditory canal features a slight protuberance in the centre, evoking the tragus). On the head is a small bowl recalling the recipient that the Guro call a bhô. It is carried by women when they come back from the well or the marigot. Here, it has a purely emblematic role, symbolising the idea of an offering.

The name "Master of Bouaflé" is only a convention, since the sculptors' workshops were located in neighbouring villages (Akoviébo or Tenkodogo) and not in the military and administrative center founded by French colonists (the name itself comes from the town of Bouaflé, in the Yvelines region in France -- with an "African" final syllable added). On the edge of the Guro region, at the crossroads of four roads (north-south, east-west), the town of Bouaflé had also been inhabited by other peoples for a long time (Yauré, Baoulé, Dyula). But after the First World War, it became a major center for collecting and bringing together a range of art works before they were sent on to Abidjan. These works are easily identifiable and were much appreciated by collectors in the West due to their refined style. They were very soon imitated by co-workers and pupils, giving rise to a sort of "Mannerism" that was easy to reproduce due to the striking features of the style. There has always been a strong sense of emulation among the Guro people.

In the two other heddle pulleys from the Vérité collection, we can see the same skill, the same fluidity of shapes and the same light touch in forming the shapes. But despite a few similarities in craftsmanship, they clearly come from neighbouring workshops, although they are influenced by the "Master's" style. One of them has the same features of the high, protruding forehead, as well as the small slits for the slanting eyes, with parallel eyebrows above. A slender profile, dynamic touches, a magnificently carved nose and a delicate mouth: with these features, and no trace of dryness, the face almost arrives at the threshold of "realism". But as if to provide a contrast, horns have replaced the small cup in the previous pulley, in an image of the bush and social life miraculously reconciled. A further step is taken in another heddle pulley, where the head still has its crown of horns, but is sculpted in a more incisive and triangular way. This time it is more animal-like, resembling a wonderfully stylised bhEË antelope, with an extreme delicacy in craftsmanship and a superb mastery of form.

These weaving heddle pulleys, which the Guro call kɔkɔ, never had a ritual purpose; the weavers, when they are asked (they are always men, the zɔ tann zan), are categoric: the human or animal figures on top of the wheel are only there to "revitalise" the shuttle and add enjoyment to the work as the weaver contemplates a beautiful object. As it swings, dances and spins before the weaver's face, right in front of his eyes, its aim is to embellish the work by an effect of stimulation. And it is worth noticing that the Guro have the same word (tann) for both weaving and dancing. This elation of pure beauty, leading to works at the threshold of what was once called "art for art's sake", shows that for the Guro, art can also do without links to religion in Africa, and is sometimes an end in itself, its own aim, and not solely an instrument at the service of the gods, genies and spirits.

Alain-Michel Boyer



76

Mask from the Ntomo society

Bamana people, Mali

Hard wood with ancient black patina from handling, metal

H. 15.3 in - L. 7.1 in

80 000 / 120 000 €

Provenance:

- André Blandin, Abidjan (1967-68)

- European private collection

Among the Bamana (or Bamana) people, initiation societies organised rites of passage for each age group. This explains their great importance in the social and religious spheres. Despite the early arrival of Islam in the region, the societies

preserved their customs and masks.

The Ntomo was in charge the boys' education until the age of 13, when the circumcision ceremonies took place. This was the most well-known Bamana initiation society. The beauty of its masks earned it a special reputation in the world of traditional African arts.

This Ntomo mask stands out through its great formal elegance, together with a remarkable finishing work on incisions, underlining or reinforcing the features in this "portrait". On each side of the very long face, in classic Bamana style, the upper edge of the headdress leads to the top of the central crest and meets up with the ears in a harmonious zigzag. The strands hanging from the sides are finely incised and the comb is like a crown rounding off the majesty of the work.





Ø77

*Fine female statuette known as Jonyeleni
Jo society, Bamana people, Mali
Brown wood and patina, tapestry nails and metal
rings
19th century
H. 18.5 in*

200 000 / 300 000 €

Provenance:

- Gaston de Havenon collection, New York
- Private collection

The Bamana people live in Mali, south-west of the Dogon region. Like the Dogon, their society is patrilineal and patrilocal. They are mainly farmers and grow millet, sorgho and fonio. They have a strong

form of ancestor-worship and initiatory societies organised by age group. These societies are very important among the Bamana people. They teach their members how to understand everything relating to nature, to human beings and to the fate God reserves for them.

The Bamana initiation society is named *Jo* (or *Dyo*) – jo jo meaning "the truth". Jo also refers to institutions such as the *Ntomo*, the *Kono* or the *Tiywara*, which work to take decisions and protect the community, as well as being intermediaries between the temporal and spiritual worlds.

Originally, the Jo was feminine. Women found the material representation of the Jo in the bush and gave it to men, who organised society on the principles of the original Jo.

This is why, among the objects linked to Jo worship, *Jonyeleni* female statues like this one are so important. They give material form to the soul of the female entity, the one who was behind the creation of the initiation practices presiding over the society and maintaining social order.

This example possesses all the hallmarks of Bamana art. It presents a relatively schematic design, like in the work of the neighbouring Dogon people, but unlike them and their aesthetic approach that may be described as austere, the Bamana sculptor is generous in connecting the parts together. Sometimes the connections are straight and clean, like the join between the very flat torso and the prominent breasts, and sometimes there are smoother and supple, as in the curved legs and the subtle line running from the shoulders to the hands.

The geometric patterns representing scarifications, combined with a very fine, old patina show the importance of this work. Its main aim was to enhance the prestige and social function of the Jo during seven-yearly rituals representations in which this beautiful Jonyeleni statuette was used.

It is worth noticing that two other examples seem to have been produced by the same workshop, one is held by the MET in New York (ref. 1979.206.12) and the other by a private collection (acquired on site in about 1925 by R. Chaimbaux), and published in *Lumière Noire. Arts Traditionnels* by the Centre d'Art de Tanlay in 1997 (n°18).



Ø81

*Karou headdress mask in a shape of a crescent
moon, Marka-Dafing or Gourmantché mask,
Fada-N'Gourma region, Burkina Faso
H. 28.7 in*

5 000 / 8 000 €

Provenance:

- Collected by the Colonel par le Colonel Veterinarian Robert Auguste Alcibiade Wilbert in 1918 and brought to France in 1920.
- Mr and Mme Blanc's collection
- Pierre and Claude Vérité's collection, Paris
- Thomas G.B. Wheelock's collection, New York

Publication :

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 158



Référence :

- Masque Marka-Dafing dans le titre Haute Volta, Henri Kamer, Studio 44, Bruxelles, Sept. 1973, p. 168, pl. 108

A letter is still hanging to the mask, a century after it was written by the Colonel R.A.A Wilbert.

Ritual mask used for the initiation of teenagers by witch doctor in the palm forest in Bangui and the ronier forest in eastern Sudan.

From the Tenkodogo region (Fada N'Gourma), near Sansané-Mango (northern Togo) in the upper White Volta basin.

Mask still in use for human sacrifices in 1916-18.

The mask had a beard measuring 1m to 1m20

It was brought back to France in 1920 by the veterinarian Colonel Gilbert, former head of the zootechnics service in upper Senegal and Niger.

(Donated by Mr and Mrs Blanc)

Masks are being moved around Africa for generations following movements of population or when they are traded. Europeans Administrative circles that took place at the beginning of the 20th century were also an opportunity to bring together masks and dancers.

Despite the location of discovery in the Gourmantché country, we think that this mask has a Marka-Dafing origin, located in the Burkina-Faso, between the Winiama and the Bwa. They are close to the Marka Soninké who live in the Mali.

In the villages, the population is animist and is reputed to possess dangerous magiciens. They pay tribute to their ancestors and the spirits of nature by sacrifices.

As a proof of its celestial origins, this monoxyle funerary mask called Karou presents a conical skull and a crescent moon headdress. Its three pairs of eyes are reputed to look into the future. Its freshness is remarkable with thick black crust and its white and red palette. It is very rare and probably the most beautiful and antique of the very little corpus known today.



Ø84

*Blacksmith's kobaiy Mask, Bwa, Didiro Clan,
Western Region, Burkina Faso
H. 42.9 in*

12 000 / 18 000 €

Provenance:

- Collection Thomas G.B. Wheelock's collection, New York

Publication:

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 mai 2007, pl. 135

- *Traditional Sculpture from Upper Volta, an exhibition of objects from New York museums and private collections*, The African-American Institute, 24 oct. 1978 – 24 mars 1979, reproduit en couverture ainsi que p. 24, fig. 17

- Warren M. Robbins and Nancy Ingram Nooter, *African Art in American Collections*, Survey 1989, Washington, D.C. et Londres, Smithsonian Institution



Press, 1989, p. 91, n°101

Quote by Christopher Roy about this mask :

"This mask was carved by the blacksmiths of the Didiro family in the town of Houndé, southwest of Boni in central Burkina Faso. It represents hombo, the protective spirit of the smiths in that area. Similar masks represent the same spirit of the smiths in Ouri, northeast of Boromo. This is a fine, elegant and expressive example of the best work of art from Burkina Faso. It is colorful, well carved, light, symmetrical, and shows evidence of considerable use in performances in Houndé."

Compared to the other masks in the same style, this one is exceptional due to its size and the scope of the red crest. It combines a spectacular and ancient effect due to the patina inside it and under the chin grip, which provided stability to this large mask with its straw costume still intact.



Ø85
Karan-Wemba mask, Yatenga style, Mossi nyonyonse people, Burkina Faso
 H. 45.9 in

30 000 / 50 000 €

Provenance:

- Thomas G.B. Wheelock's collection, New York

Publication:

- Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 may 2007, pl. 124



Référence:

- An other Karan-Wemba mask pl. 122 of the Wheelock's collection, was sold by Sotheby's on the 15 June 2011 in Paris, lot 52

We can quote Christopher Roy in *Lands of the Flying Masks* (p. 406). He explains that the Mossi and the Dogon, with their Satimbe mask, are closely related because they share the same ancestors:

"Both the Mossi in Yatenga in the northwest and the Dogon in Burkina Faso and Mali carve masks like this one with the figure of a woman above the face of the mask. This is because the Mossi in the northwest region and the Dogon share common ancestors. Dogon masks represent Yasigine or Satimbe, an elder woman who has experienced two sigui ceremonies sixty years apart and who is the only female member of the mask society. For the Mossi these represent a woman who has married, had children and grand-children and returned to the home where she grew up when her husband died. There she is regarded as a living ancestress, and when she dies her funeral is celebrated with a mask like this example."

When we compare this mask to other types, we notice that the face is narrower and that the antelope head is a little smaller than on similar masks. The board has a 'raindrop' shape and is decorated with red and white triangular markings. It has the same sort of shape than the Karanga mask (lot ex 121 XXX).

The mask is carved from a single piece of wood and features a long, large and slim statue of a female ancestor, which is the signature of Karan-Wemba masks. A small head with a scarified face topped with a crest is set on a long neck. The torso features two flourishing breasts, arms that are slightly pulled back from the body and fingers shown on the hands. The belly is covered in square or triangular markings in red and white colours, and is thrust forwards, arching the back. The legs are straight and slightly bent at the knees.



Ø88
Karanga mask, Risian style, Mossi nyonyose, Burkina Faso
 H. 30.7 in

25 000 / 40 000 €

Provenance:

- Collected par William Wright
 - Richard Feletti's collection
 - Thomas G.B. Wheelock's collection, New York

Publication:

- Christopher Roy and Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 may 2007, pl. 116

- Warren M. Robbins and Nancy Ingram Nooter, *African Art in American Collections*, Survey 1989, Washington, D.C. et Londres, Smithsonian Institution Press, 1989, p. 95, n°111

- Christopher Roy, *Art of the Upper Volta Rivers*, Chaffin, Meudon, 1987, p. 14, pl. 134



"I don't know what to think of this unique and astonishing mask. It is from the Risiam area in the north, and was surely carved by nyonyosé, who use plank masks of the type for which the Mossi are best known. The bird's head and beak attached to the plank are not unusual, but the triple plank and the shape of the face are very unusual indeed.

I have never seen anything like this in Burkina Faso, but the patterns of use are ample evidence that it is old and authentic. The painted patterns on the planks are fine and numerous, and the object as a whole is quite remarkable."

Christopher Roy,
Land of the Flying Masks, p. 104

This stylistically rare mask is carved out of a single piece of wood with the exception of the central vertical board with the bird's beak, which was made separately. The slanting board on the right, the twin of the other board, was broken and restored with leather ties. The bird on the central board seems to be holding a magic load or the representation of a spirit in its beak. The lower part of the mask is highly abstract and designed like a "great helm".

The whole mask shows signs of extensive use with different patinas on the handled, polished and honey-coloured surfaces, and on the face of the mask, with its alternating granular and smooth brown patinas.



Ø89

Mask made of a superstructure and spirit figures, Winiama or Nunuma, Middle-West, Burkina Faso
 H. 51.1 in

8 000 / 13 000 €

Provenance:

- Wolfgang Lauber's collection, Germany
 - Walter Kaiser's collection, Germany
 - Thomas G.B. Wheelock's collection, New York

Publication:

- Christopher Roy and Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 may 2007, pl. 65



This beautiful and complex plank-mask is part of the group of Bwa masks known as the bayiri. The highly graphic patterns symbolize moral and ethical laws, while the hooks representing birds' beaks and the three figures at the top are evocations of spirits. A closer look at the base of the plank shows a quadruped, probably a hyena, crossing the mask structure.

The whole mask is decorated with a fine geometric design made up of concentric circles and lines highlighted by a range of black, red and white pigments. The wear and oxidation to the wood reflect the mask's great age.



Ø91

Molo blacksmith mask, Taguna style, Bobo, West Burkina Faso
 H. 58 in

8 000 / 12 000 €

Provenance:

- Peter et Nancy Mickelsen's collection
 - Thomas G.B. Wheelock's collection, New York



Publication:
 - Christopher Roy, *Art of the Upper Volta Rivers*, Chaffin, Meudon, 1987, p. 331, pl. 285
 - Christopher Roy et Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks: Art & Culture in Burkina Faso*, the Thomas G. B. Wheelock Collection, Prestel, 18 may 2007, pl. 167

The beauty and force of these large Bobo blacksmith's masks are well known to connoisseurs. They are called molo and are almost always thought to be female. But the mask shown here is 'masculine' and stands out in particular because of a much shorter nose and a prominent cone-shaped mouth just above the chin. It presents several common points with other masks: it is sculpted in dense, heavy wood, with the rectangular face occupying around 60% of the total size, and the thick, slightly curved horns taking up the rest of the space. A raised edge between the mouth and the nose continues to the sagittal crest, highlighting the outline of the mask as the very fine polychrome design does, with red as the prevailing colour. The top of the mask, like a great helm, covers the wearer's head, which he held with the handle under the chin.

Kurumani is the native village of the lineage that practiced Sibe worship and gave rise to these molo masks. The masks were used during special events, such as initiations, funerals or second burials. This molo is an old, high-quality witness to these ceremonies.





093

An Dugo Soninke Ancestor Figure, Mali
Wood with brown patina
H. 28 in

50 000 / 70 000 €

Provenance:

- Collected by Philippe Guimiot, Mali, 1978
- Baudouin de Grunne's collection, Bruxelles
- American private collection

Publication:

- Philippe Guimiot, *Regards sur une collection*, Bruxelles, 1995
- Bernard de Grunne, *Terres Cuites de l'Ouest Africain*, Louvain-La-Neuve, 1980, fig. 25 A SONINKE



A SONINKE SCEPTER BY BERNARD DE GRUNNE

The most striking feature of this sculpture is the flagrant contrast between the head's naturalism and the significant abstraction from the body to the raised arms. The face on this remarkable dugout Soninke scepter is very similar to those of the ancient Djenné-Djenno terracotta statues which were also attributed to Soninke

tribes and flourished between the 11th and 18th centuries. I first identified and described a group of six dugout statues in the Soninke style in 1991 and attributed them to populations of Soninke origin who came to the Bandiagara escarpment and plateau 300 years before the Dogons at the same time as the Tellem people(1) did. In 2001, I displayed nine Soninke statues in my "Mains de Maîtres" exhibition(2). The collection of Soninke art has since grown. A deeper research enabled me to expand the collection to a total of 41 statues including 25 standing statues, 6 kneeling statues, 6 with raised arms reminiscent of the Tellem style, 3 horsemen and a seated pregnant woman. A signature feature of the Soninke collection is that most of the statues (31 out of 41) have a very typical beard in the shape of a straight plateau similar to the scepter in the family collection presented here. Similarly, you can see a little pointed hat on the Soninke statues' heads reminiscent of 15th-16th century Tellem hats found during Utrecht University digs in the F cave at the Bandiagara escarpment(3). This sculpture symbolises spiritual and political power related to an important figure (priest, religious leader with divine status) and should be compared to a second from the Wunderman collection and now at the Dapper Museum dating between 860 and 1040 AD (illus. 1). It stands out for its graphic details and is the oldest sub-Saharan wooden sculpture outside Egypt.(4) These scepters were undoubtedly carried by high Soninke dignitaries as for other Soninke statues depicting a scepter with no human figuration hanging off a dignitary's shoulder (illus.2) Finally, what does this Soninke statue mean? These are undoubtedly important figures who have commissioned their own portrait: war leaders, migration heroes and religious figures. Recent work among the Dogon tribe confirmed the results of our research into terracotta statue iconography from the Inland Niger Delta(5). Dogon statues, like some Djenné-Djenno terracotta statues, were commissioned by people whilst alive and in their image(6). These are portraits of living people. The anthropologist Jacky Boujou believes that Dogon statues became portraits of elders upon the death of the commissioner of the piece just like a dead person becomes an ancestor once the appropriate rites have been conducted(7). The Soninke people were the first pre-Mande tribe to found a Sahel state known by Arab travellers as the Ghana Empire and based in Wagadu. Countless large Mande families can retrace their roots to this Wagadu Empire, the cradle of Soninke culture. Some Soninke clans may have played a major role in the spread of Islam from the 10th century but others founded this age-old statue art that is an enduring testament providing precious information about ancient Mande civilisations and revealing undisputable links with their Djenné-Djenno neighbours, all born of and fed by Joliba, the great Niger River, and its Bani tributary.

(1) Bernard de Grunne, "Heroic Riders and Divine Horses: An Analysis of Ancient Soninke and Dogon Equestrian Figures from the Inland Niger Delta Region in Mali", in The Minneapolis Institute of Art Bulletin, Volume LXVI, 1983-89, Minneapolis 1991:78-96

(2) Bernard de Grunne, ed., *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Brussels, Espace Culturel BBL, 2001

(3) Rita Bolland, *Tellem textiles Archeological finds from burial caves in Mali's Bandiagara Cliff*, Tropenmuseum, Amsterdam, 1991, p. 195

(4) G. Dieterlen et alii, *Dogon*, Paris, Musée Dapper, 1994, pp. 34-35

(5) Bernard de Grunne, *Divine Gestures and Earthly God. A study of the ancient Terracotta Statuary from the Inland Niger Delta in Mali*, Unpub. Ph.D. dissertation, Yale University, 1987 and Bernard de Grunne, *Djenné-jeno. 1000 ans de sculpture en terre cuite au Mali*, Brussels, Fonds Mercator, 2014

(6) Walter van Beek, « Functions of Sculpture in Dogon Religion, » in African Arts, vol. XXI, n° 4, August 1988, p. 60

(7) Jacky Boujou, « La statuaire Dogon au regard de l'anthropologue » in Musée Dapper, Dogon, Paris, 1994, p. 234.



95

Wè mask, Ivory Coast Republic
Wood, a warthog's jaw, hide, fur, horns, teeth, cowries, bronze bells...

H. 15.4 in

40 000 / 60 000 €

Provenance:

- Jean-Paul Delcourt, Abidjan
- Jean-Edouard Charpentier, Abidjan (1990)
- Private collection

Publication:

- *L'Art du Continent Noir, Afrique*, Burkhard Gottschalk, Volume 2, Dusseldorf, 2007, p.108.



The Wè people live on both sides of the River Cavally, around the town of Toulepleu, overlapping Liberia and Ivory Coast. They are divided into two groups: the Guere and the Wobé. They live south of the Dan population, with close ties to them, since they are controlled by the same spirits, bush genies, and under the protection of their ancestors.

This mask and its fearsome appearance can be compared with other objects with a similar purpose: Senufo or Bamana masks, for example, or other statues that are quite widespread in African – unlike this kind of mask.

The spirits appear in a dream to the sculptor and guide him as he makes the mask. The "soul" of the sculpture is made of light, thick wood and takes its structure from the warthog's jaw, the three rows of cowries, the animal skin on the sides and the head. The central part is made up of a large number of horns. There is a moustache made up of different types of hair in place of the nose. All the animal forces contained in these masks are revitalised by regular sacrifices that give the mask its scabrous appearance and keep its efficacy. The small bronze bells hanging under the chin were there to warn the villagers of the mask's arrival, since women, among others, had to move away from it. The costume covering the dancer's body was generally made of raffia among the Wè people.

It is hard for us to imagine the animal force and the terror inspired by these masks, which played a warrior or policing role.

They could be used by several different generations in a village. When they appeared, they increased their importance, and their purpose could change to become the most feared mask of justice. This is suggested by this exceptional mask.

Like for all the peoples from Ivory Coast or from the neighbouring countries, the intercessory and social roles of the masks have been recognised. The Wè were both warriors and farmers. They built the foundations of their society around these strong and powerful masks, few of which are to be found in the collections



100

Important statue of a sovereign with the features of the civilizing hero, Chibinda Ilunga, Chokwe people, style of country of origin, Muzamba region, Angola, 19th century

Lacquered wood with dark patina

H. 19.3 in

100 000 / 150 000 €

Provenance:

- French private collection

Publication:

- François Neyt, *Arts traditionnels et histoire du Zaïre*, 1981, p. 238.
- Marie-Louise Bastin, *La sculpture Tshokwe*, 1982, fig. 60, p. 117.



As Marie-Louise Bastin and François Neyt confirm, this work is part of a series of royal statues from the great central Angolan chiefdoms that disappeared during the period of expansion into Congo and Zambia in the second half of the 19th century.

The migratory movement was one of the causes of the disappearance of all the royal statues, which were made,

as Bastin writes, "at the request of sovereigns for their greater glory and the glory of their ancestors". In the period of the great chiefdoms, two main stylistic centers co-existed, in Mexico and Muzamba. The Moxico style is famous for the outstanding statues in museums in Lisbon, Porto, Berlin and Fort Worth, as well as in the former René Rasmussen collection. The statues depict the civilising hunter hero, Chibinda Ilunga. The Lunda conquerors imposed their religion and reverence for their rulers in central Angola from the 15th century onwards and improved hunting techniques.

The second style, centred in Muzamba, presents all the power, expression and refinement in anatomical details found in the Moxico style. But it features a clearer tendency towards stylisation, especially for the faces, often represented with protruding jaws and probably influenced by mask sculpture.

The most famous examples from the Muzamba workshops are held by the Museum of Berlin. Another one is part of the collections of Isaac Pailès and Jean-Claude Bellier.

François Neyt, who published a study of this work in 1982, described it as follows:

"It is carved from dark wood and is 49 cm high. The effigy of Chibinda Ilunga is shown standing, in a dynamic position. The oval face is slightly tilted with a wide, clear forehead, delicately highlighting the fine central element, the bridge of the nose. The end of the nose is realistic, triangular, with wide nostrils. The eyebrow arches form a large arc of a circle above the eye sockets in a perfect oval shape with the outlines clearly marked. The even eyelids are closed with two added pieces.

The sculpted cheeks encircle the open mouth with thick lips, echoing the oval eye sockets. The nasal filter is visible. The mouth opens onto prominent teeth. The chin follows the ovoid form of the head to the ears.

The complex headdress is characteristic of Chokwe chiefs and leaders. It is called *mutwe wa keyandal*. It begins with a double, raised and winding curl around the top of the forehead in the shape of a diadem. Three strands form a braid down the back of the neck. In the center, the back of the neck falls straight; the two strands at the side are half open onto a wide openwork strip going up towards the top and fixed with a brooch. At the top of the head, a central, circular stem is placed in the fontanel. (1)

The finely sculpted neck is connected to tense shoulders that are slightly tilted forward. The torso is depicted with great sensitivity. It is smooth, straight and discreetly highlights the breasts and the round navel. Great fluidity can be seen in the position of the arms and legs, showing the master-sculptor's great skill. The arms are bent forward and broken above the wrist. The elbows are set back, highlighting the tense attitude of the chief, who originally held two symbols of authority in his hands. Similarly, the long buttocks and the legs, which are slightly bent and set apart, give the whole sculpture a sense of tension and remarkable dynamism.

The sculpture has been broken above the ankles. The feet must have been set forward to balance the whole composition and stood on a low round base.

This male statue is linked to the mythical origins of the founding hero of the Chokwe, Chibinda Ilunga, a prince from the Luba country. This is one of the rarest, most important and original Chokwe works, an example of courtly art and of the great master-sculptors from the capital of Musamba, which flourished in the 19th century at the sources of the Kwango and the Kasai.

François Neyt
Professor emeritus Université Catholique de Louvain
Louvain-la Neuve, 12 December 2018

(1) A fine headdress similar to the Lunda chief Muteba has been photographed and kept at the Tervuren Museum. Boris Wastiau, *Cokwe, Cinq Continents*, Milan, 2006, p.27, fig. 6. It can be found on famous statues (ibidem, pl. 10, 11, 12, 14 ff.) and on sceptres (pl. 21, 22...)



Θ101

Fragment of a double Tabwa statuette in Tumbwe style, Democratic Republic of Congo
Wood with a deep oiled patina
H. 12.2 in

130 000 / 180 000 €

Provenance:

- Collected in 1973-1974 according to Bernard de Grunne
- Annie and Jean-Pierre Jernander's collection, Bruxelles
- Quay-Lombrail auction, Paris, 26 June 1996, lot 13
- Private collection

Exhibition:

- *Tabwa-The Rising of a New Moon-A Century of Tabwa Art*, National Museum of African Art,

Smithsonian Institution, Washington, D.C., janv-mars 1986

- *Tabwa-The Rising of a New Moon-A Century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, avril-août 1986

- *Tabwa-The Rising of a New Moon-A Century of Tabwa Art*, Royal Museum of Central Africa, Tervuren, Belgium, sept.oct. 1986



Publication:

- Evan M. Maurer, et Allen F. Roberts, *Tabwa, The Rising of a New Moon: A century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art; Washington, D.C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, 1985, p. 103, pl 3 et p. 225, N° 13.

This magnificent fragment presents a Tumbwe style, which could be described as "proto-Tabwa", given its style and great age. It shows a royal figure carried on the shoulders of a dignitary or courtier. This is a rare theme, but found in both western and central Africa. The custom is well illustrated in a photo taken by Dan Crawford, a missionary, dating from the 1910s. It shows the Lunda king Kazembé being carried at the head of a procession. His posture and gestures are similar to the statue's.

There is a second, equally remarkable fragment in a private collection, reproduced in a book by Roberts and Maurer (pages 103 and 225). It is so similar in terms of sculpture and gestures that we can say that both works were made by a single hand.

The Tabwas live close to the Lukuga and Luvua rivers, very near the Luba and the Hemba, two ethnic groups whose art has borrowed many features from Tabwa works. All that remains of the porter is the head and the left hand placed on the thigh of the royal figure, who is sitting on his shoulders with a haughty and noble attitude. His bust is straight, there is an adze on his right shoulder, and his left hand is resting on the porter's head.

The statuette has acquired a beautiful palm-oil patina in the course of numerous ceremonies. The very obvious erosion in the lower part of the statue also shows that this important example of Tabwa art was long in use.



Θ102

Effigy of male ancestor
Jukun people, eastern Nigeria, Wurbo style
19th century or earlier
Partially eroded wood with a thick sacrificial patina, polychrome
H. 25.2 in

100 000 / 150 000 €

Provenance:

- Ginzberg's collection, New York
- Private collection

Publication:

- Berns, Fardon, Kasfir, 2011

Exhibition:

- Fowler Museum at UCLA, February - July 2011
- NMAA Smithsonian Institution, September 2011 - February 2012
- Cantor Arts Center, Stanford University, May - September 2012



The Jukun populations have a very ancient history marked by continual warfare waged on their neighbours. Their culture is archaic, and their statues had a stylistic influence on the art of the nearby populations, the Wurkun, Mumuye and Chamba.

Important and rare effigies of ancestors are the hallmarks of Jukun culture. They stood on the altars of notable families, showing the respect due to great ancestors and sometimes to the couples who had founded the family line. The statues were worshipped so that they would grant fertility to the family group and to the soil.

From the navel downwards, the work is done on a hard, faded and eroded wood, while the torso and head are covered with a thick, black patina, decorated with white and red linear patterns. Repeated handling and ritual aspersions have given the face an almost abstract appearance, but it has maintained all its dignity and mystery. The face is framed by ears with lobes weighed down by large tubular pendants. A narrow cap with a geometric design crowns the head, while a braided beard extends from the chin. The strangely tilted neck is a regular stylistic feature in art of the region.

According to the studies of Arnold Rubin, it is likely that this important work comes from the village of Mabo, one of the most important Jukun artistic centres. The sculptures from Mabo and other nearby villages, such as Gaji and Wurbon Daudu, define the "Wabo" style. Only about 20 exemplars are known today.

BIBLIOGRAPHIE

AFRIQUE

Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du Musée Barbier-Mueller, Editions Musée Barbier-Mueller, Genève, 1993

Arts du Nigeria - Collection du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997

Beauté fatale - Armes d'Afrique Centrale, Editions Crédit Communal, Bruxelles, 1992

Central Nigeria unmasked : Arts of the Benue River Valley, Fowler Museum at UCLA, Los Angeles, 2011

Corps Sculptés, corps parés, corps masqués - Chefs-d'œuvre de Côte d'Ivoire, Galeries Nationales du Grand Palais, Editions Association Française d'Action Artistique, Paris, 1989

De fer et de fierté - Armes blanches d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller, Jan Elsen, Editions 5 Continents, Milan, 2003

Masques Africains - L'Autre visage de la collection Barbier-Mueller, Editions Adam Biro, Paris, 2000

Daniel P. Biebuyck, *La sculpture des Lega*, Galerie Hélène et Philippe Leloup, Paris/New York, 1994

Alain et Françoise Chaffin, *L'Art Kota - Les figures de reliquaire*, Editions Alain et Françoise Chaffin, Meudon, 1978

Pierre Harter, *Arts anciens du Cameroun*, Editions Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1986

Raoul Lehuard, *Les Arts Bateke*, Editions Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1996

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

Susan M. Vogel, *L'art Baoule - du visible et de l'invisible*, Editions Adam Biro, Paris, 1999

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

Dapper musée, 1991, *Fang*, textes de Ph. Laburthe-Tolra, Ch. Falgayrette-Leveau, avec des extraits traduits de G. Tessmann, Die Pangwe, 1913.

Dapper musée, 2006, « *Gabon, présence des esprits* », Paris

Grébert F., 1941, *Monographie ethnographique des tribus Fang. Bantous de la forêt du Gabon*, Genève (manuscrit resté inédit, 6 exemplaires existants, 36 pl. ill, 719 croquis, Archives du MEN, Neuchâtel, Suisse)

Grébert F., 2003, *Le Gabon de Fernand Grébert, 1913-1932*, éditions D & Musée d'Ethnographie de Genève, Genève (textes de Cl. Savary & L. Perrois)

- Himmelheber, H. 1960, *Negerkunst und Negerkünstler, Braunschweig : Klinkhardt & Biermann, 1960*. pages: VIII, 436, XVI. In the series: Bibliothek für Kunst und Antiquitätenfreude Band XL
- Kaehr, R., Perrois, L., Ghysels, M. 2007, "A Masterwork that Sheds Teads...and Light", *African Arts*, Winter 2007, Vol. 40, N°4: 44-57
- Perrois L., 1972, *La statuaire fang, Gabon*, éd. Orstom, Paris (thèse université Paris Sorbonne)
- Perrois L., 1973, Gabon, *Gestern und Heute*, catalogue d'une exposition au Roemer-Pelizaeus Museum de Hildesheim (Allemagne)
- Perrois L., 1979, *Arts du Gabon*, Arnouville
- Perrois L., 1985, *Ancestral Art of Gabon*, Barbier-Mueller Museum, Geneva
- Perrois L., 1992, *Byeri fang, Sculptures d'ancêtres en Afrique*, éd. RMN, musée de Marseille
- Perrois L., 1997, *L'esprit de la forêt. Terres du Gabon*, ouvrage coll. sous la dir. de, éd. Somogy Et Musée d'Aquitaine de Bordeaux, Paris
- Perrois L., 2006, *Fang, Cinq Continents* Editions série Visions d'Afrique, Milan
- Perrois L., 2017, *Forêts natales. Arts de l'Afrique équatoriale atlantique*, catalogue d'une exposition au Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, co-édition MQB-JC et Editions Actes Sud, sous la dir. de Yves Le Fur, conseil scientifique de Louis Perrois (cf. pp. 59-60 et 64-77)
- Perrois L. et Sierra Delage M., 1991, *Art of Equatorial Guinea, The Fang Tribes*, Fundacion Folch, Barcelona
- Tessmann, G., 1913, *Die Pangwe*, Berlin
- Trilles H., 1912, *Quinze années au Congo Français, Chez les Fang*, éd. Desclée Et De Brouwer, Lille-Bruges-Paris
- E. Torday, *On trail of the Bushongo*, Londres, 1925
- G. Meurant, *Abstractions aux Royaumes des Kuba*, Dapper, 1987
- J. Picton Et J. Mack, *African Textiles*, British Museum, 1979



CONDITIONS DE VENTE

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

- 24% HT de 1 € à 150 000 € soit 28.80% TTC
- 20.50% HT de 150 001€ 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, 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 Auctionspress. 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), 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 « adjudgé » 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 accreditative 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 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 and digressive selling fees, buyers shall be required to pay the following taxes and charges:

- 24% tax-free of the hammer price up to and including € 150 000
- 20.50% tax-free of any amount in excess of 150 001 € 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 OV 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 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), 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, OV 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 Θ 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 OV Binoche et Giquello. Once the deadline has passed, storage will be invoiced at 2 euros minimum per working day.

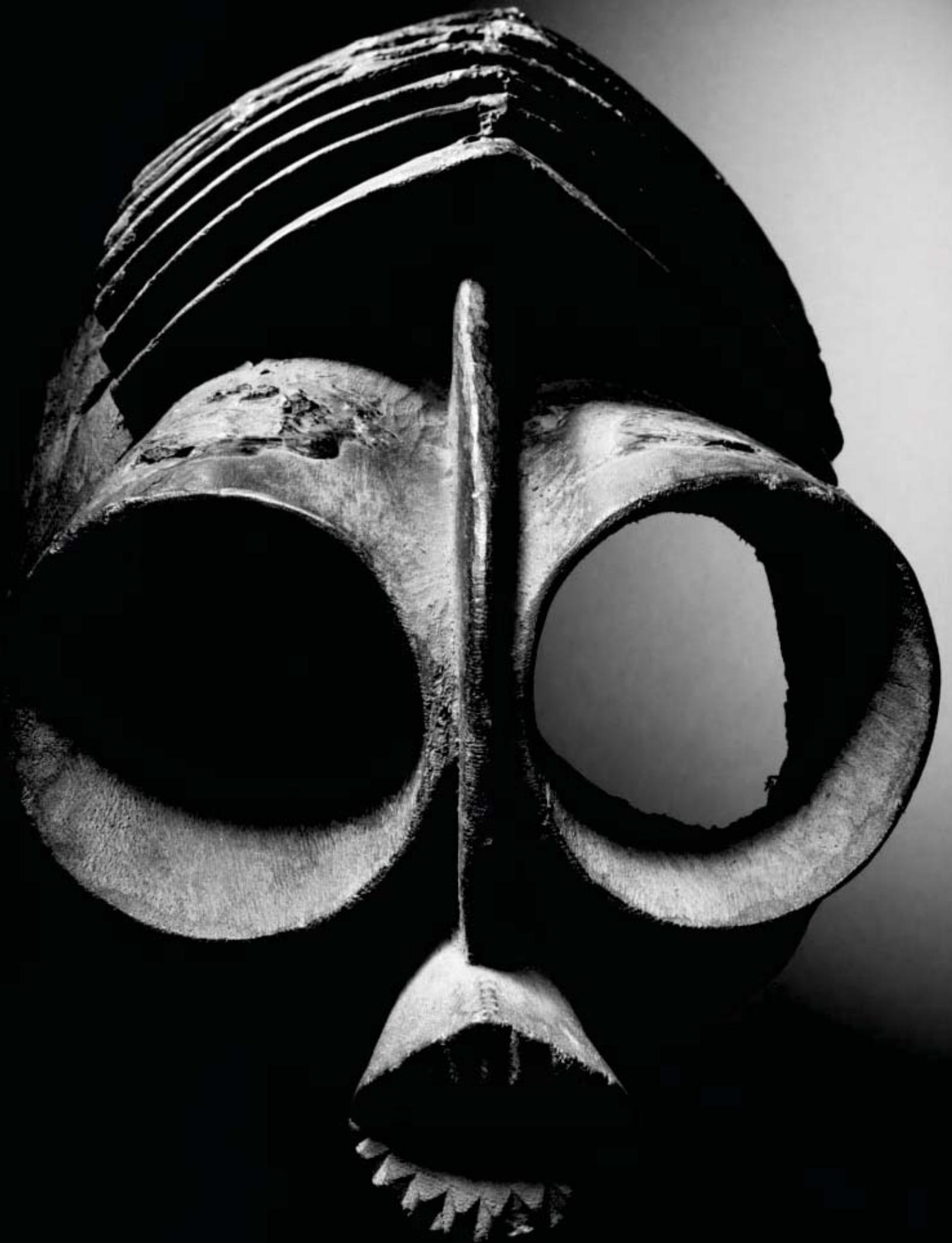
Drouot storage: Any item/lot that remains in the room the day after the sale at 10am, which has not been removed by the Auction House, will be placed in storage at Hôtel Drouot. Access via 6bis rue Rossini - 75009 Paris. Open from Monday to Saturday from 9am to 10am and 1pm to 6pm. The Storage facility 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. OV 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.





DROUOT
PARIS